

Théâtre et musique sont, par essence, profondément ludiques et contribuent à forger nos représentations de la fête. Depuis ses débuts, l'imaginaire populaire espagnol cherche refuge dans le jeu théâtral et à son tour, lui donne force et caractère. Le théâtre espagnol se distingue donc du reste du théâtre européen dans le sens où leurs auteurs s'inspirent très souvent des sujets chers au peuple et à ses aspirations nationales. La présence d'éléments populaires dans le théâtre du XVI<sup>e</sup> siècle est une évidence qui a été maintes fois révélée. Or il reste un domaine dans lequel la destination sociale de la musique peut être étudiée avec un profit certain : celui des rapports des chansons populaires, à l'origine des chansons à danser, avec les formes brèves du théâtre religieux, puis du théâtre profane avec la naissance notamment du théâtre comique.

Mais quelles sont les rapports que les musiques théâtrales entretiennent avec cette forme du folklore ou du moins sa transmission ? A la lecture des *cancioneros* du XVI<sup>e</sup> siècle, on prend conscience de l'importance considérable qu'occupe la chanson populaire, notamment à travers le genre caractéristique du *villancico*, mais aussi des difficultés quand aux sources musicales liées à ce matériau hétérogène. Au fur et à mesure qu'avance le siècle, le jeu entre ce qui est cultivé et ce qui est populaire, entre ce qui est sacré et ce qui est profane s'intensifie. Il faut reconnaître la force qu'acquière peu à peu la musique dans les représentations théâtrales du XVI<sup>e</sup> puis du XVII<sup>e</sup> siècle et l'enchantement subjuguant que cette manifestation artistique va produire sur les spectateurs. D'une part, le théâtre religieux se poursuit dans la tradition du drame médiéval et les *autos sacramentales* deviennent un genre dans lequel l'utilisation de la musique atteint une richesse inconnue jusqu'à alors. D'autre part, la musique populaire accède à la scène en même temps que les gens du peuple accèdent au théâtre naissant et la dramaturgie profane se distingue sous trois formes : le théâtre courtois, représenté dans les salons de la noblesse ; le théâtre humaniste, où l'on réinterprète des comédies et des tragédies gréco-latines ; et le théâtre populaire, dans lequel la musique, la danse et le chant deviennent de véritables éléments constitutifs de la comédie espagnole. La naissance des comédiens professionnels et des *corrales de comedias*, les premiers théâtres publics, accompagnera l'essor prodigieux de cette forme populaire et l'apogée du théâtre au Siècle d'or espagnol en tant que fête théâtrale, en tant que spectacle complet.

## 1 Chanson populaire espagnole au XVI<sup>e</sup> siècle

Alors que la plupart des études se concentrent sur la musique théâtrale au XVII<sup>e</sup> siècle, on trouve aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles certains exemples d'œuvres théâtrales où la musique est présente bien que son utilisation se cantonne la plupart du temps au cadre religieux. Ce faible intérêt pour l'étude de la musique dans le théâtre espagnol de la Renaissance trouve une réponse, notamment, dans l'absence presque totale de sources écrites musicales, exception faite des églogues de Juan del Encina. Il est aussi curieux de constater que depuis les incontournables volumes de José Subirá, *Historia de la música teatral en España* datant de 1945, et la collection de *Autos, Farsas y Coloquios del siglo XVI* de Léo Rouanet (1901), riche d'indications et de références musicales, la musique théâtrale du XVI<sup>e</sup> siècle n'ait suscité que peu d'intérêt. Car le premier fait que l'on puisse établir, c'est que nous ne possédons aucune chanson authentiquement populaire du XVI<sup>e</sup> siècle, au sens où les ethnographes l'entendent aujourd'hui, et que le matériel recueilli reste très hétérogène avec des éléments de datation malheureusement insuffisants<sup>1</sup>.

Un ouvrage qui nous semble avoir rassemblé tout un matériel épars et permettrait certaines perspectives de recherche est sans nul doute l'incroyable anthologie de Margit Frenk Alatorre<sup>2</sup>. Cette anthologie rassemble, avec ses plus de deux mille cinq cent chansons, un grand nombre de chansons brèves populaires ou popularisantes que les poètes du XVI<sup>e</sup> siècle aimaient gloser et intercaler dans leurs *ensaladas* et *romances* ; que les dramaturges faisaient chanter à leur personnages villageois ; que les érudits incorporaient dans leurs collections de refrains, leurs dictionnaires et leurs traités de grammaire, de poésie, de musique, de jeux pour enfants ; ou bien que les gens citaient tout simplement au cours de leurs conversations ou de leurs correspondances. Chaque chanson est présentée sous sa forme strophique, suivit de sa ou ses sources (*Cancionero, ensalada...*), de ses indications contextuelles, de ses correspondances dans les œuvres littéraires (le théâtre notamment). On y trouve également trois index : des auteurs et des œuvres, des *ensaladas*<sup>3</sup> et *romances* qui contiennent les chansons et enfin, un index classé par le premier vers. Après une analyse des chansons de

<sup>1</sup> A ce propos, nous recommandons l'ouvrage de Miguel Garcia-Bermejo Giner, *Catálogo del teatro español del siglo XVI. Índice de piezas conservadas, perdidas y representadas*, Salamanca, Universidad, 1996.

<sup>2</sup> *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (s. XV-XVII)*, Madrid, Castalia, 1990. Ce travail fait écho à ses recherches depuis sa thèse soutenue en 1946.

<sup>3</sup> La *ensalada*, jeu à la fois musical et poétique qui mériterait une étude particulière, est un genre ibérique où les musiciens utilisaient un grand nombre de thèmes très connus du public, mis bout à bout, auxquels ils tentaient de donner une unité. Le compositeur qui donna ses lettres de noblesse à ce genre très en vogue au XVI<sup>e</sup> siècle dans les fêtes royales espagnoles fut Mateo Flecha el Viejo (1481-1553). Les plus anciennes *ensaladas* qui nous soient parvenues sont conservées dans le *Cancionero de Palacio*.

cette anthologie, nous constatons que la plupart des textes référencés dans les pièces théâtrales sont des *villancicos* par leur forme métrique et leur langage. Mais l'on peut noter toute une terminologie : *cantar, cantilena, canción, copla, salmo, romance, folia, melodía, canto, música, mosiquería, cantadura, ottava, son, cántico, cantartico, sonido, ruido, verso*, etc...

La tradition des *villancicos* remonte au XIII<sup>e</sup> siècle, à l'origine des chansons profanes chantées voir dansées, que l'Église s'appropriâ, tout comme d'autres coutumes populaires, pour les inclure dans la liturgie. À la Renaissance, le *villancico* se convertit en chanson à une voix avec accompagnement de la *vihuela* ou en chanson pour trois ou quatre voix, gardant dans tous les cas ses racines populaires. Il s'articule autour d'une structure avec une *cabeza* répétitive (la répétition étant un trait caractéristique de la poésie populaire) et les *mudanzas*, avec ou sans *verso de enlace*. On peut alors le trouver avec une *glosa* ou *copla* correspondante à son développement strophique. Enfin, comme on le sait, par le processus d'intégration à la littérature de cour ou de ville, les chansons populaires restèrent pour la plupart réduites au minuscule refrain, perdant pratiquement toutes les strophes qui les accompagnaient. Les transcriptions musicales conservées de certains *villancicos* populaires ou chants liturgiques, avec souvent leur tablature<sup>4</sup> correspondante, permettent la reconstruction des mélodies par certains musicologues parmi lesquels Rafael Mitjana ou Luis Querol. Des têtes de thèmes peuvent se retrouver dans les *Cancioneros* (*Musical de Palacio, de Uppsala...*), les ouvrages théoriques tels que *De musica libri* de Francisco Salinas<sup>5</sup> ou bien dans les sept ouvrages de référence des grands vihuélistes<sup>6</sup>.

Si le but de cette anthologie est la présentation minutieuse des chansons, avec son appareil critique et sa documentation complémentaire, les chansons rendent parfaitement compte des grands thèmes populaires : les chansons d'amour avec d'une part l'amour pris, plus ou moins, sérieusement et d'autre part, l'amour au caractère plus *jocoso* avec ses « jeux de l'amour » ; les lamentations qui expriment le plus souvent les souffrances de l'amour, dont le type caractéristique des *endechas* ; les chansons qui font référence au passé et au présent et mettent

<sup>4</sup> En musique, une tablature est une forme symbolique de notation musicale adaptée à un instrument spécifique (au départ pour le luth) et destinée à une lecture et une réalisation plus aisées des accords que celle d'une partition de musique.

<sup>5</sup> Dans cet ouvrage théorique (Salamanca, 1577), Francisco Salinas dédie plusieurs chapitres à l'étude de la chanson populaire. Cinq simples *romances viejos* se retrouvent dans le *Cancionero musical popular* publié par le musicologue Felipe Pedrell (1890) et quatre mélodies traditionnelles, avec des textes utilisés ultérieurement par Lope de Vega, ont été publiés par le musicologue Miguel Querol dans « Poesías cantadas en las comedias » du *Cancionero musical de Lope de Vega*, Barcelona, CSIC, 1991, vol. 3.

<sup>6</sup> Nous faisons ici allusion aux ouvrages suivants : Luis de Milan, *El Maestro*, Valencia, 1536 ; Luys Narvaez, *Los Seys Libros del Delphin*, Valladolid, 1538 ; Antonio de Mudarra, *Tres libros de música en cifra para vihuela*, Sevilla, 1546 ; Enriquez Valderrabano, *Silva de sirenas*, Valladolid, 1547 ; Diego Pisador, *Libro de música de vihuela*, Salamanca, 1552 ; Miguel de Fuenllana, *Orphénica lyra*, Sevilla, 1554 ; Luis de Venegas de Henestrosa, *Libro de cifra nueva para tecla, arpa y vihuela*, Alcalá de Henares, 1557.

en valeur les évènements historiques et légendaires ; les chansons en lien avec la nature (montagne, champs, mers, terres étrangères, chemins d'Espagne)<sup>7</sup> ; les chansons liées au travail et aux travailleurs (laboureurs, bergers, artisans, commerçants) parmi lesquelles se trouvent, non sans hasard, les chansons faisant référence à la pauvreté ; les fêtes populaires avec leurs chansons de célébration euphoriques, joyeuses, satiriques et drôles ainsi que les nombreuses références à la musique et à la danse ; et enfin, les rimes pour enfants, les jeux et devinettes mais aussi les formules magiques.

A propos des chansons populaires dans le théâtre du XVI<sup>e</sup> siècle, Margit Frenk Alatorre déclare très justement dans son introduction :

Ningún género literario supo sacarle tanto provecho a la lírica popular como el teatro [...]. La lírica musical de tipo popular se convertirá prácticamente en uno de los elementos constitutivos de la comedia, del auto sacramental y de algunas formas menores como el entremés y el baile.

## 2 Naissance et influence de la musique dans le théâtre religieux

En comparant l'histoire de la musique et celle du théâtre, nous mesurons à quel degré ces deux disciplines sont étroitement liées depuis leurs origines en tant que deux arts éminemment religieux, toujours associés aux célébrations liturgiques. La présence de la musique dans les représentations était évidemment très concrète, remplissant une fonction cathartique importante sur les spectateurs, par le moyen de la mise en scène. Ainsi, dans la Grèce antique, le chœur, qui s'exprimait le plus souvent par le chant et représentait la population, présentait le contexte, résumait les situations pour aider le public à suivre les évènements, faisait des commentaires sur les thèmes principaux de la pièce et montrait comment un public idéal était supposé réagir à la représentation : il instituait en somme un jeu de va et vient permanent entre le public et la scène. Puis nous retrouvons dans les drames liturgiques médiévaux l'intervention de la chapelle musicale, puisque les textes étaient chantés aussi au cours de la représentation. Le théâtre chrétien paraît répondre à certaines caractéristiques communes. José Subira les résume ainsi :

---

<sup>7</sup> Ce corpus a d'ailleurs beaucoup intéressé l'hispaniste Ramón Menéndez Pidal (1869-1968).

celebración de las funciones solemnes en festividades litúrgicas ; asiento en un rito plenamente organizado ; ampliación del marco inicial por introducirse nuevos seres ; representaciones confiadas a personas que desempeñaban algún cargo religioso, altar visible al que fácilmente convergían las miradas de los fieles, y profunda emanación de atrayentes escenas líricas, tanto desde el punto de vista literario como desde el musical<sup>8</sup>.

Evoluant peu à peu, le drame liturgique se joue dès le milieu du XII<sup>e</sup> siècle sur le parvis de l'église et dans ses propres décors, les acteurs se laïcisent et le latin se voit remplacé par la langue vernaculaire. Le drame, né des cérémonies religieuses, devient alors divertissement. On observe la présence de la musique dans le théâtre religieux dès 1404 dans deux des trois mystères conservés dans le Corpus de Valencia : le *Misteri de Sant Christofol* avec des vers chantés à l'intérieur de la pièce et à la fin et le *Misteri de Adam y Eva* avec « mucha música » accompagnant la descente de Dieu le Père sur terre, « música » accompagnant sa montée, et des vers chantés en valencien et en latin durant le déroulement et la conclusion de l'œuvre. Loin de développer une fonction purement d'ornement, la musique commence à jouer un rôle à part entière et ne se limite plus à une fonction d'accompagnement : elle devient commentaire de l'action, un élément structurel dans le jeu dramatique. La participation active du peuple dans les drames sacrés et la fascination même du lieu où ils étaient représentés, contribuait à donner aux drames liturgiques cette singulière force de suggestion qui les caractérisera jusqu'au XVII<sup>e</sup> siècle<sup>9</sup>.

Dans la seconde moitié du XV<sup>e</sup> siècle, la noblesse castillane développe un intérêt pour tout ce qui est théâtral. Si l'on s'en réfère à l'étude de Fernando Lázaro Carreter<sup>10</sup>, les textes dramatiques sacrés de Gómez Manrique (1412-1497) marquent déjà l'introduction de pièces chantées, telles que les *Coplas fechas para Semana Santa*. Le *villancico* épilodal se généralise et nous trouvons par exemple dans la *Representación del nacimiento de Nuestro Señor* l'insertion d'un *villancico* final pour faire taire l'Enfant. Mais il faut attendre Juan del Encina (1468-1533), très souvent appelé « el padre de la escena castellana »<sup>11</sup>, pour que la musique

<sup>8</sup> José Subira, *Historia de la música teatral en España*, Barcelona, Labor, 1945, p. 11.

<sup>9</sup> Pour une étude approfondie du drame liturgique, nous renvoyons le lecteur vers l'étude de Bruce Wardropper, *Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro (Evolución del auto sacramental : 1500-1648)*, Madrid, Revista de Occidente, 1953.

<sup>10</sup> Fernando Lázaro Carreter, *Teatro Medieval*, Madrid, Castalia, 1970, p. 9-90 et 58.

<sup>11</sup> Alfredo Hermenegildo, *El teatro del siglo XVI*, Madrid, Júcar, 1994, p. 17. À propos de Juan del Encina, plusieurs compilations de son œuvre existent, comme celles de Emilio Cotarelo y Mori, *Cancionero de las obras de Juan del Encina (Salamanca, 1496)*, Madrid, Real Academia Española, 1928 ; ou Manuel Morais, *La obra musical de Juan del Encina*, Salamanca, Diputación Provincial, 1997.

trouve sa place sur scène. Rappelons qu'en 1492, il entre au service du second Duc d'Albe don Fadrique de Toledo, comme musicien, acteur, et auteur, à la cour duquel il est chargé d'organiser les fêtes et de représenter des comédies avec de la musique en fonction des cycles annuels religieux : il compose alors texte et musique de ses *Églogas*, publiés à partir de 1496. Dans presque tous ses poèmes, on trouve des *villancicos de cabo*, chantés à la fin de la représentation, comme une morale, et l'on sait que certaines de ces chansons étaient polyphoniques à trois ou quatre voix. Une partie de ces *villancicos* fut, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, transcrite et annotée scrupuleusement par le musicologue Francisco Asenjo Barbieri à partir du *Cancionero Musical de Palacio*<sup>12</sup>. On retrouve dans ses *Églogas* l'évolution remarquable du théâtre naissant espagnol, où l'on maintient la dualité religieux / profane, érudit / populaire, complexe / spontané : la joie de vivre et le remord du péché s'expriment dans les têtes de *villancicos* tels que « Hoy comamos y bebamos / y cantemos y holguemos, / que mañana ayunaremos »<sup>13</sup>. L'intérêt pour le monde champêtre, les bergers, les jeux amoureux, les danses rustiques alimentent également déjà de nombreux passages lyriques.

Dans notre panorama du théâtre castillan nous devons inclure une troisième figure, Lucas Fernández (1474-1542), qui bien que né presque aux mêmes dates que Juan del Encina, doit être considéré comme un disciple de ce dernier dans son style dramatique pastoral<sup>14</sup>. Parmi ses œuvres religieuses, on doit citer l'*Égloga de Navidad*, dans laquelle il introduit l'orgue, instrument qu'il tenait à la Cathédrale, et l'*Auto de la Pasión*, qui comporte plusieurs numéros musicaux que l'on retrouve dans le *Cancionero Musical de Palacio*. Dans cette œuvre, « entran las tres Marías con este llanto, cantándolo a tres voces de órgano », « tornan a cantar las tres Marías por la sonada sobredicha este motecito » et devant le Eccehomo, « los recitadores hincanse de rodillas, cantando a voces y en canto de órgano »<sup>15</sup>. Le terme « de órgano » indique qu'il s'agit de chants polyphoniques par opposition au plain-chant (chant sacré monodique *a capella*). Ces répétitions marquent l'intérêt qu'éveille la musique polyphonique, qu'il faut rappeler comme la grande découverte musicale du Moyen Âge : à partir du X<sup>e</sup> siècle, la notation musicale se concrétise, les écoles de musique savante se multiplient et l'organisation de la musique se voit complétée par l'institution des corporations de musiciens itinérants et le développement des instruments. On doit à Lucas Fernández

<sup>12</sup> Le *Cancionero de Palacio* (Madrid, Biblioteca Real, MS II - 1335) est aussi appelé parfois *Cancionero de Barbieri* pour le travail minutieux accompli par le compositeur et musicologue espagnol Francisco Asenjo Barbieri (1823-1894).

<sup>13</sup> Juan del Encina, *Egloga de Antruejo o Carnestollendas*.

<sup>14</sup> Chanteur, poète, dramaturge et musicien, il postula en même temps que Juan del Encina au poste de Maître de Chapelle de la Cathédrale de Salamanque, qu'il obtint grâce à l'influence d'un de ses oncles, puis obtint en 1522 la chair à l'université de Salamanque.

<sup>15</sup> María-Josefa Canellada, *Farsas y églogas. Lucas Fernández*, Madrid, Castalia, 1976.

également six *Farsas y églogas al modo pastoril* (1514), dont trois sont de thème profane, deux *Farsas o cuasi comedias* et un *Diálogo para cantar sobre ¿ Quién te hizo Juan Pastor ?*, chanson extrêmement populaire à l'époque, qui constitue de loin la première ébauche de *zarzuela*. La datation de son œuvre reste problématique, mais l'on suppose que toutes ses pièces furent composées autour de l'année 1500. Tous ses drames incluent au moins un *villancico* au milieu ou à la fin de l'action dramatique.

Enfin, Diego Sánchez de Badajoz (fin xv<sup>e</sup>-1549) constitue l'une des figures les plus importantes du xvii<sup>e</sup> siècle<sup>16</sup>. Nous possédons peu d'informations sur cet auteur mais on le retrouve avec certitude chanoine de la Cathédrale de Badajoz, pour laquelle il écrivit un grand nombre de drames sacrés, des *farsas*, dont vingt-sept furent reprises par son neveu dans une œuvre posthume intitulée *Recopilación en metro* (1554). Certains poèmes peuvent déjà être considérées comme des « autos sacramentales » et jouent sur le sens de la musique comme *Danza en que todos los pecados mortales danzan con nuestro padre Adán*, *Introito para pescadores*, etc. Sa *Farsa del juego de cañas* dépasse toutes les utilisations musicales faites dans le théâtre jusqu'alors : elle combine des compositions profanes (*villancicos* mais aussi *folías*, *pregones*, *coplas* et faux-bourçons) avec une sorte d'introduction chantée (dans un style proche du *recitativo*), des chants liturgiques en latin, une musique instrumentale simplement descriptive et une variété de bruits pour créer une atmosphère. Malheureusement, nous ne possédons que des descriptions, aucun des numéros musicaux n'ayant survécu jusqu'à nos jours.

Il existe aussi dans le théâtre religieux quelques œuvres anonymes dans lesquelles la musique est insérée dans le drame, parmi lesquelles le *Códice de autos viejos*, recueil manuscrit conservé à la Bibliothèque Nationale de Madrid. Toutes les informations quant à la datation exacte sont rares dans ce recueil de théâtre religieux compte tenu de sa condition de phénomène collectif et traditionnel. Les spécialistes, Miguel Ángel Pérez Priego et Mercedes de Los Reyes Peña<sup>17</sup>, s'accordent à dire que cette collection a dû se former entre 1570 et 1578<sup>18</sup>. Quant au lieu, il est probable que le *Códice* ne reflète pas un lieu unique de l'activité dramatique mais diverses aires géographiques, si nous pensons à la mobilité des compagnies théâtrales naissantes. Il est donc en lien déjà avec la vigoureuse activité des comédiens professionnels et répond bien sûr au contexte socio-religieux dans lequel se trouve Madrid

<sup>16</sup> Nous renvoyons le lecteur au travail de Françoise Cazal, *Dramaturgia y reescritura en el teatro de Diego Sánchez de Badajoz*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, Anejos de *Criticón* (2001), n° 14.

<sup>17</sup> Miguel Ángel Pérez Priego, *Códice de autos viejos. Selección*, Madrid, Castalia, 1988 ; María de los Reyes Peña, *El « Códice de autos viejos » : un estudio de historia literaria*, 3 vols., Sevilla, Alfar, 1988.

<sup>18</sup> Une mention du vicaire général de Madrid autorise l'*Auto de la Resurrección y Cristo* le dimanche matin de la Résurrection de l'année 1578.

dans les années qui suivent 1561, lorsque Philippe II déplace la capitale du royaume. Le *Códice* contient quatre vingt seize pièces anonymes religieuses, à l'exception de la pièce *Entremés de las esteras*, et qui peuvent être considérées comme des *autos sacramentales*, perpétuant des sujets à la fois historico-bibliques et à caractère allégorique. Destinées probablement à la représentation dans les églises, l'introduction de personnages paysans, comme le berger ou celui du « bobo », indiquent un des caractères populaires de ces œuvres. Seuls onze des quatre vingt seize pièces ne possèdent pas les titres qui déterminent ces parties chantées mais l'on trouve huit distinctions dans les termes employés pour le chant : *villancico* (terme le plus employé), *canción*, *versso*, *copla*, *salmo*, *ottava*, *romance* ou *folía*, chacun ayant ses caractéristiques propres<sup>19</sup>. L' *Aucto de los hierros de Adán* est l'ouvrage qui inclut le maximum d'interventions musicales (dix-sept au total alors qu'en moyenne elles sont de trois ou quatre). Dans les vers apparaissent parfois des allusions à la musique avec un vocabulaire particulièrement précis tel que : « Y como canta acordado / y en verdad bien entonado ! »<sup>20</sup>, « Y no ves / que entonas mal ? / que en aquel semitonal / as de dar la boz herguida »<sup>21</sup>. Quand aux transcriptions musicales, comme mentionné précédemment, certains *villancicos* se retrouvent dans les ouvrages théoriques : par exemple, la *canción* « Pues non os quereis hablar / como soleis / si alguno nos engañare, non nos culpeis »<sup>22</sup> se retrouve pratiquement à l'identique (sauf pour la ponctuation et la séparation des vers) conservée dans le *Cancionero musical de Barcelona* (Ms. 454). Enfin, les danses accompagnaient parfois le chant dans les pièces religieuses mais l'information à ce sujet est extrêmement pauvre. Les pièces du Codex ne constituent pas à ce sujet d'exception. Les vers et indications scéniques assurent la présence de la danse dans certaines d'entre elles mais se limitent à signaler leur existence par des indications telles que : « La cançion encomença / y meintras cantays vosotros, / Juan pariente baylara »<sup>23</sup> ou « O que norabuena esten, / en buena fe, las cantoras, / tañedores, bailadoras ! / Y como lo dançan bien, / señora, sus dançadoras ! »<sup>24</sup>.

Ce théâtre fut sans nul doute l'un des moyens les plus puissants pour la diffusion de la chanson populaire. Le relevé des passages chantés dans les textes théâtraux religieux impose une première division entre les textes, de nature évidemment très différente. Les textes latins

<sup>19</sup> Pour une analyse poético-musicale plus complète, nous renvoyons à l'étude de María de los Reyes Peña, « La lírica en el *Códice de autos viejos* », dans *El «Códice de autos viejos»...*, *op. cit.*, III, p. 1127-1218.

<sup>20</sup> Auto 7, *Farsa del Sacramento del Amor divino*. *Loa para cualquier auto. A un perlado u otro señor. A un pueblo*.

<sup>21</sup> Auto 45, *Aucto de la culpa y la cautividad*.

<sup>22</sup> Auto 55, *Aucto de la verdad y la mentira*.

<sup>23</sup> Auto 22, *Aucto de Abrahán quando vençió los quatro reyes*. *Coplas en loor del santo árbol de la santa Veracruz donde Christo Nuestro Señor padeció muerte y pasión*.

<sup>24</sup> Auto 24, *Auto del sacrificio de Jete*.

sont issus de la liturgie et s'identifient aisément. En revanche, les textes de langue vernaculaire trouvent différentes origines et tendances, et se distinguent en trois utilisations de la chanson populaire : les chansons qui développent un refrain populaire, mais en lui conférant un sens religieux ; les chansons traditionnelles profanes prises isolément mais qui dans le contexte religieux dans lequel elles sont insérées permettent l'interprétation d'une version sacrée ; les chansons avec des refrains composés tardivement en imitation des chants folkloriques (création des dramaturges en relation avec l'argument de l'œuvre). Très souvent, la pièce se terminait par une chanson à laquelle toute l'assistance pouvait prendre part. Dans le courant de la pièce, étaient intercalées un nombre plus ou moins grand de chansons, soit sous leur forme primitive soit sous forme de parodie, qui jalonnent le déroulement de l'œuvre : elles sont intimement liées à l'action, participent à son déroulement, explicitent les personnages allégoriques et apportent optimisme et gaîté dans des tragédies métaphysiques, souvent pessimistes. Il est difficile de dire si l'interprétation de ces chansons se faisait à une seule ou à plusieurs voix. Les acteurs, en tout cas, étaient aussi bien chanteurs que comédiens. Le plus souvent on devait y chanter à une seule voix. Mais on ne peut pas ne pas remarquer la fréquence avec laquelle deux ou plusieurs personnages décident de chanter ensemble. Il arrive même que deux personnages attendent l'arrivée d'un troisième pour commencer à chanter.

Il ne faut pas oublier de mentionner les instruments qui accompagnaient la chanson dans les spectacles théâtraux de cette époque. Peut-être par commodité pour les déplacements et leur utilisation dans le jeu de scène, les instruments les plus employés étaient la guitare et la *vihuela*, avec quelques instruments à vent (*chirimías*, *trompetas*) et une ou deux percussions. Juan del Encina a non seulement immortalisé l'art musical dans sa production scénique mais aussi dans ses continuelles allusions. Cet extrait du poème de *El Triunfo del amor* est un véritable témoignage historique quand à l'organologie musicale du début du XVI<sup>e</sup> siècle :

Fue la música muy alta / y los músicos sin cuento: / de ningún buen  
instrumento / hubo en estas fiestas falta. / Sacabuche, chirimías, / órganos y  
monocordios, / módulos y melodías, / baldosas y sinfonías / dulcemelos,  
clavicordios, / clavicémbalos, salterios, / harpa, manaula sonoro; / vihuelas,  
laudes de oro / do cantaban mil misterios; / atambores y atabales, / con  
trompetas y añafiles; / clarines de mil metales, / dulzainas, flautas reales, /

tamborinos muy gentiles. / El tañer con el cantar / era muy bien acordado, / y no menos concertado / el concierto del danzar<sup>25</sup>.

Le trésor instrumental hispanique ne va cesser d'augmenter, par la fusion notamment d'origines différentes, mais tous les instruments musicaux existants n'étaient pas évidemment utilisés dans le théâtre.

Nous ne donnons là que quelques exemples des fonctions dramatiques principales que jouent les textes chantés mais ces rôles vont évoluer et dès le début du XVII<sup>e</sup> siècle, les chants attachés aux personnages tendent à disparaître et ceux qui exposaient d'emblée les motifs de l'action non plus d'intérêt puisque le spectateur se trouve alors directement conduit au cœur de l'action. Les parties chantées deviendront de plus en plus des ornements de divertissement répartis tout au long de l'action.

### 3 Théâtre populaire et naissance du théâtre professionnel

La naissance du théâtre populaire ne peut se détacher de la naissance du théâtre professionnel<sup>26</sup>. Il faut voir les origines du théâtre populaire d'une part dans l'influence italienne et la *comedia dell'arte*<sup>27</sup> mais aussi dans la tradition espagnole du drame religieux qui peu à peu se laïcise et forme les premiers acteurs-auteurs professionnels. Contrairement à la première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle, le théâtre ne demeure plus un spectacle de cour mais va générer un nouveau public. Car la comédie devient un véritable divertissement dans lequel le public peut s'identifier et qui le sort de ses préoccupations quotidiennes, lui apporte un monde brillant et actif, et non intellectuel et littéraire ; dans les œuvres plus ambitieuses, la comédie peut également instruire le peuple en lui enseignant les valeurs politiques, religieuses et sociales. Les premiers théâtres publics, appelés *corrales de comedias*<sup>28</sup> commencent à fonctionner dès le dernier quart du XVI<sup>e</sup> siècle. Par conséquent, le public se diversifie selon ces deux types d'espaces scéniques que sont la cour et le théâtre commercial du *corral*, lieu où

<sup>25</sup> Juan del Encina, *El Triunfo del Amor*, dans Emilio Cotarelo y Mori, *Cancionero de las obras...*, *op. cit.* L'ouvrage de Juan Bermudo, *Declaración de instrumentos musicales*, Osuna, 1555, apporte évidemment un complément d'informations inégalé sur la question.

<sup>26</sup> La description et l'analyse des spectacles théâtraux du XVII<sup>e</sup> siècle, ainsi que la vie théâtrale qui entoure ses débuts, sont largement détaillés dans certains ouvrages de référence tels que : Alfredo Hermenegildo (éd.), *Teatro español del siglo XVI. Del palacio al corral*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1998, et José-María Díez Borque, *Los espectáculos del teatro y de la fiesta en el Siglo de Oro*, Madrid, Laberinto, 2002.

<sup>27</sup> La première représentation officielle d'un comédien professionnel serait celle de l'italien Ganasa en 1574.

<sup>28</sup> Le terme de *comedias* couvre les trois genres du théâtre profane que sont la tragédie, le drame, et la comédie proprement dite.

tous les publics se mêlent en totale liberté d'expression. Dans son ouvrage *El teatro del siglo XVI*, Alfredo Hermenegildo écrit à très juste titre :

Al espectador cautivo [que asiste a las representaciones de la corte], no se le permite la desviación, la divergencia ideológica. [...] Es parte del mecanismo que mueve la representación. Otro tipo de público surge con el teatro profesional. [...] Es un destinatario de la comunicación teatral que no está definido a priori más que por su condición de imprevisible<sup>29</sup>.

Avant les années 1570, il n'y avait pas de bâtiments spécifiquement dédiés au théâtre en Espagne. Les premières représentations de comédie se jouaient dans les patios des maisons ou des auberges. Une scène de fortune y était dressée à une extrémité du patio, contre le mur de la maison du fond et les trois côtés restants servaient de galeries pour le public le plus nanti, balcons et fenêtres des maisons attenantes formant des loges sur plusieurs étages, les autres spectateurs se tenant debout dans la cour à ciel ouvert. Une bâche en toile est généralement tendue au-dessus du patio pour fournir un peu d'ombre aux spectateurs mais le corral n'étant pas couvert par un toit en dur, la représentation était annulée en cas de pluie. En 1579, le Corral de la Cruz fut le premier théâtre permanent bâti sur ce modèle à Madrid pour les *cofradías*, institutions d'assistance publique liées à l'Église qui organisaient les représentations théâtrales et en tiraient des fonds pour les hôpitaux et les hospices dont elles s'occupaient. À la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, les *corrales de comedias* sont alors en plein essor, ce qui provoque la demande de nouvelles œuvres.

Lope de Rueda apparaît comme le créateur du théâtre populaire et rares sont ses œuvres qui ne terminent pas avec des chansons de *villancicos* voire des danses. Le génie créatif de Lope de Rueda s'est vraiment manifesté en combinant de manière extraordinaire l'élément populaire et les différents genres : mélange du comique et du tragique ; mélange des personnages nobles et des *plebeyos* (le berger, la femme, le mari, le *bobo*) ; mélange de scènes brèves avec des *cancioncillas* et des danses qui interrompent le cours de l'action, ajoutent du spectaculaire et de l'activité à la représentation. Il suit dans une certaine mesure le modèle de Juan del Encina, en introduisant des éléments picaresques et en maintenant le dialecte *sayagués* de ses bergers dans les textes parlés ou chantés. L'art scénique passe alors de la farse primitive à *l'entremés*, genre bref humoristique en un seul acte caractérisé par des

---

<sup>29</sup> Alfredo Hermenegildo, « Introducción », dans *Teatro español...*, *op. cit.*, p. 2.

personnages populaires et qui prend ses racines dans l'ambiance carnavalesque<sup>30</sup>. Le comique y est obtenu par le jeu des personnages et leur caricature, la recherche de l'humour à travers le langage et le traitement parodique des autres aspects théâtraux que sont la musique, le chant et la danse. Mais toutes les œuvres que nous avons vues jusqu'à présent étaient destinées aux fêtes de palais ou aux représentations somptueuses dans les cathédrales. Or, il ne fait aucun doute que Lope de Rueda manquait de moyens pour ses mises en scènes et que ses pièces étaient représentées sur de simples *tablados*<sup>31</sup> provisoires par les premières troupes de comédiens itinérants<sup>32</sup> : les villancicos étaient souvent chantés *a capella* ou accompagnés d'instruments rustiques. Le comique professionnel Agustín de Rojas (1572-1635), dans son *Viaje Entretenido* de 1603, rapporte la vie pittoresque de ces comédien-chanteurs itinérants, nommés « músicos », cite les quelques instruments populaires utilisés (*chirimías, campanas, tamborino*), sans oublier le *canto* à trois ou quatre voix, et fait allusion à la pauvreté de la musique : « tañian una guitarra, / y ésta nunca salía afuera, / sino adentro, y en los bancos / muy mal templada y sin cuerdas »<sup>33</sup>.

Après l'élan donné par Lope de Rueda, il faudra attendre un Cervantès pour que la musique-théâtrale prenne l'essor que couronnera le XVII<sup>e</sup> siècle. Le sens musical de Cervantès est perceptible tout au long de sa production, sens pour lequel nous rappelons la phrase du don Quijote, « Señora, donde hay música no puede haber cosa mala », ou encore les descriptions de *La Gitanilla*, dont Preciosa était « rica de villancicos, de coplas, seguidillas y zarabandas y de otros versos, especialmente de romances, que los cantaba con especial donaire ». Avec les *Entremeses* de Cervantès, la musique surgit sous son triple aspect : vocal, instrumental et dansant. Malheureusement, comme dans la plupart des cas du théâtre populaire de cette époque, les seules indications qui subsistent se réduisent aux annotations du texte littéraire. L'entrées *El rufián viudo* par exemple semble être un pot-pourri de danses et de musiques telles que la gallarde, le *canario*, le *villano* et le *romance*, accompagnées par deux guitares.

---

<sup>30</sup> Pour plus de détails, nous recommandons l'ouvrage de Eugenio Asensio, *Itinerario del entremés (desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente)*, Madrid, Gredos, 1971. Par ses racines carnavalesques, l'*entremés* représente le désordre et l'inversion des valeurs, exalte les instincts et glorifie la table, le goût pour les trahisons conjugales et l'*escarnio* cruel du camarade. Il possède une danse et une chanson finale dans laquelle se produit, selon Eugenio Asensio, la réconciliation des adversaires : « El entremés sabe que todos los seres son cómicos, es decir, fundamentalmente avasallados por sus flaquezas, que el predicador es pecador y que la guerrilla de la vida no acaba en victoria completa de los mejores » (p. 252).

<sup>31</sup> La rue constitue un important cadre spatial pour le théâtre de la deuxième moitié du XVI<sup>e</sup> siècle puis du XVII<sup>e</sup> siècle : les *tablados* dans les rues ou sur des places permettent de donner des représentations gratuites à l'occasion d'une quelconque célébration et les *autos sacramentales* sont souvent joués dans des *carros*. Les deux possibilités sont parfois combinées, de sorte que les personnages du *carro* finissent sur les *tablados*.

<sup>32</sup> Manuel Diago, « Lope de Rueda y los orígenes del teatro profesional », *Criticón*, 50, 1990, p. 41-65.

<sup>33</sup> Agustín de Rojas Villandrando, *El viaje entretenido*, Madrid, Espasa-Calpe, 1977.

L'apparition de types musico-théâtraux en Espagne n'est pas un fait fortuit et le théâtre musical sera érigé au XVII<sup>e</sup> siècle comme l'expression la plus véritable de ce qui est Baroque. Le théâtre devient un divertissement très populaire, apprécié par un vaste public de toute origine sociale. Tout le monde va au théâtre et des représentations se tiennent de plus en plus souvent ; elles auront même lieu tous les jours, d'où une production énorme pour répondre à l'attente de ce public varié, insatiable et exigeant. Le résultat de cette pratique est une scène dynamique et agile, qui n'est jamais dépeuplée<sup>34</sup>. Aller au théâtre devient une festivité avec ses caractéristiques propres : les représentations données dans les *corrales* sont désormais de véritables spectacles enrichis de nouveaux effets scéniques, de décors somptueux, avec le recours au geste et à la mise en scène, de parties chantées et dansées. Ce spectacle complet comportait toujours une ouverture par un musicien de la troupe qui jouait quelques airs populaires à la *vihuela*, parfois accompagnée de chansons ; d'une *loa* (louange) pour présenter la troupe, le sujet de la pièce et recueillir l'attention des spectateurs ; enfin la *comedia* elle-même comportant plusieurs *jornadas* (actes), agrémentés d'intermèdes musicaux chantés ou dansés entre les actes, tels que *l'entremés* (souvent entre la 1<sup>ère</sup> et la 2<sup>e</sup> *jornada*) et le *baile*<sup>35</sup>, ainsi que les pièces de *fin de fiesta* avec notamment la *mojiganga*<sup>36</sup> et la *jácara*<sup>37</sup>. Nous retrouvons de nombreux exemples de *comedias* ou *autos sacramentales* tout au long du XVII<sup>e</sup> siècle qui incluront dans leur répertoire musical des chansons populaires préexistantes et déjà utilisées au XVI<sup>e</sup> siècle<sup>38</sup>. Les dramaturges du Siècle d'Or accorderont à la musique dans leurs représentations une fonction complexe au sein même du drame et le XVII<sup>e</sup> siècle voit alors surgir un objet esthétique unique : la *zarzuela*. Comme le résume Antonio Martín Moreno,

<sup>34</sup> La séance avait lieu l'après-midi et durait deux à trois heures. Il n'y avait pas d'entracte à proprement parler : les pauses étaient minimales, le spectacle continu et la scène ne devait jamais rester vide.

<sup>35</sup> Selon Emilio Cotarelo y Mori, « el baile es un intermedio literario en el que además entran como elementos principales la música, el canto y, sobre todo, el baile propiamente dicho [...], que le dio nombre » (*Colección de entremeses...*, *op. cit.*, p. 164).

<sup>36</sup> Farce en vers avec des personnages extravagants, la *mojiganga* trouve son origine dans les processions profanes du carnaval et faisait partie du divertissement collectif démesuré par l'utilisation de masques étranges et voyants. Sur scène, la *mojiganga* était caractérisée par une musique plutôt bruyante, très contrastée avec les interventions musicales de la *comedia* centrale. Voir José Deleito y Pinuela, *También se divierte el pueblo*, Madrid, Espasa-Calpe, 1954.

<sup>37</sup> Pour José María Díez Borque (*Los espectáculos del teatro...*, *op. cit.*, p. 142), la *jácara*, pièce courte souvent dansée qui raconte en argot la vie des voyous, n'est pas un genre purement théâtral, puisque son existence hors de la scène a été démontrée comme poésie chantée populaire. Toutefois, pour s'adapter aux goûts d'un public aussi hétérogène que celui des *corrales de comedias*, la *jácara* se définit peu à peu par sa configuration musicale, son rythme de danse et son timbre mélodique.

<sup>38</sup> Sur ces pièces brèves, nous soulignons, outre les ouvrages cités précédemment : Emilio Cotarelo y Mori, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1904 ; José-María Díez Borque, *Sociología de la comedia española del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1976 ; María-Luisa Lobato, *Bibliografía descriptiva del teatro breve español (siglos XV-XX)*, Madrid-Frankfurt-Pamplona, Universidad-Vervuert-Iberoamericana, 1999 ; et l'analyse extrêmement complète de Louise Stein, *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods*, Oxford, Clarendon Press, 1993.

« lo que mejor define al Barroco es esa unidad de las artes que tratan de abarcar todo lo visible y en la cual tiene un importantísimo papel la música »<sup>39</sup>.

\* \* \*

Nous vérifions avec ces quelques exemples, et loin d'être les seuls, que l'utilisation de la musique dans le théâtre se rattache à la plus ancienne tradition dramaturgique espagnole. Il est vrai que dans la majorité des cas il s'agit de *villancicos*, et nous n'avons en outre que trop peu d'informations sur la réalisation et les caractéristiques musicales de ces derniers. Mais il s'agit bien d'une tradition profondément enracinée dans la culture espagnole.

En guise de conclusion, nous ne sommes donc pas surpris de constater que tout au long du XVI<sup>e</sup> siècle, le jeu entre ce qui est classique et populaire, sacré et profane, abstrait et concret, ce qui surgit de l'allégorie ou de l'histoire, s'intensifie, se diversifie, s'oppose en une riche création littéraire et artistique. Les études récentes ont montré que la connaissance de la civilisation de la Renaissance avait beaucoup progressé par l'étude comparée du théâtre, des fêtes publiques et des arts. Tous trois montrent un fond d'emprunts réciproques riches en signification sociologique. Les rapports de la chanson populaire avec le jeu théâtral au XVI<sup>e</sup> siècle sont bien révélateurs de toute une symbolique populaire, où le sous-entendu et le double sens occupent un place essentielle, et d'un monde où toute une série de personnages stéréotypés se fait le reflet d'un jeu entre héros et victimes.

Doctorante

Université Paris Sorbonne-Paris IV

## Bibliographie

- ASENSIO Eugenio, *Itinerario del entremés. Desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente. Con cinco entremeses inéditos de D. Francisco de Quevedo*, Madrid, Gredos, 1971.
- CANELLADA María-Josefa, *Farsas y églogas de Lucas Fernández*, Madrid, Castalia, 1976.
- CAZAL Françoise, *Dramaturgia y reescritura en el teatro de Diego Sánchez de Badajoz*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, Anejos de *Criticón*, n<sup>o</sup> 14, 2001.
- COTARELO Y MORI Emilio, *Bosquejo histórico del entremés, la loa, el baile, la jácara y la mojiganga, hasta mediados del siglo XVIII*, Madrid, Nueva Biblioteca de Autores Españoles, vol. XVII et XVIII, 1911.

<sup>39</sup> Antonio Martín Moreno, « La música teatral del siglo XVII español », dans *La música en el Barroco*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1977, p. 125-146.

- *Cancionero de las obras de Juan del Encina (Salamanca, 1496)*, Madrid, Real Academia Española, 1928.
- DELEITO Y PIÑUELA José, *También se divierte el pueblo*, Madrid, Espasa-Calpe, 1954.
- DIAGO Manuel, *Lope de Rueda y los orígenes del teatro profesional*, *Criticón*, 50, 1990, p. 41-65.
- DÍEZ BORQUE José María, *Sociología de la comedia española del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1976.
- , *Los espectáculos del teatro y de la fiesta en el Siglo de Oro*, Madrid, Laberinto, 2002.
- FRENK ALATORRE Margit, *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (s. XV-XVII)*, Madrid, Castalia, 1990.
- GARCÍA-BERMEJO GINER Miguel, *Catálogo del teatro español del siglo XVI. Índice de piezas conservadas, perdidas y representadas*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1996.
- HERMENEGILDO Alfredo, *El teatro del siglo XVI*, Madrid, Júcar, 1994.
- , *Teatro español del siglo XVI. Del palacio al corral*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1998.
- JACQUOT Jean (éd.), *Les fêtes de la Renaissance*, Paris, CNRS, 1960.
- LÁZARO CARRETER Fernando (éd.), *Teatro Medieval*, Madrid, Castalia, 1970.
- LOBATO María-Luisa, *Bibliografía descriptiva del teatro breve español (siglos XV-XVI)*, Madrid-Frankfurt-Pamplona, Universidad-Vervuert-Iberoamericana, 1999.
- MARTÍN MORENO Antonio, « La música teatral del siglo XVII español », dans *La música en el Barroco*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1977, p. 125-146.
- MORAIS Manuel, *La obra musical de Juan del Encina*, Salamanca, Diputación Provincial, 1997.
- OROZCO DÍAZ Emilio, *El teatro y la teatralidad del Barroco*, Barcelona, Planeta, 1969.
- PÉREZ PRIEGO Miguel Ángel, *Códice de autos viejos. Selección*, Madrid, Castalia, 1988.
- REYES PEÑA Mercedes de los, *El « Códice de autos viejos » : un estudio de historia literaria*, 3 vol., Sevilla, Alfar, 1988.
- RODRÍGUEZ CUADROS Evangelina, *La técnica del actor español en el barroco. Hipótesis y documentos*, Madrid, Castalia, 1998.
- ROJAS VILLANDRANDO Agustín de, *El viaje entretenido [1603]*, Madrid, Espasa-Calpe, 1977.
- ROUANET Léo, *Colección de autos, farsas y coloquios del siglo XVI [Barcelone, 1901]*, 4 vol., New Cork, Georg Olms Verlag, 1979.
- SANZ AYAN Carmen, « El oficio de representar en España y la influencia de la *commedia dell'arte* (1567-1587) » *Cuadernos de Historia Moderna*, 16, 1995, p. 475-500.
- STEIN Louise, *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods*, Oxford, Clarendon Press, 1993.
- SUBIRA José, *Historia de la música teatral en España*, Barcelona, Labor, 1945.
- , *La participación musical en el antiguo teatro español*, Barcelona, Diputación provincial, 1930.
- WARDROPPER Bruce, *Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro (evolución del auto sacramental : 1500-1648)*, Madrid, Revista de Occidente, 1953.