Musique et émotion religieuse

Beat FÖLLMI

Université de Strasbourg, UR 4378 Théologie protestante, CREAA

DOI : https ://doi.org/10.17184/eac.9632

Résumé : Le pouvoir émotionnel de la musique joue un rôle particulièrement important dans le domaine religieux. Comme le définit l'historien des religions Rudolf Otto, la rencontre avec le numineux (le divin) se traduit par le *tremendum* (être saisi par une émotion), la *maiestas* (le pouvoir, la force, la puissance qui provoquent la peur, la stupeur, la crainte), et l'*énergétique* (le vivant, le vibrant, ce qui confère à la rencontre une énergie vivante). Au siècle du confessionalisme, la musique contribue à créer des 'communautés émotionnelles' au sein des frontières confessionnelles. Notre contribution analyse trois morceaux de musique sacrée de la fin du XVIe et du XVIIe siècle qui sont liés à des moments émotionnels forts : de Lodovico Viadana, de Giovanni Gabrieli et d'Antonio La Greca. Nous nous intéressons à la manière dont la musique représente et suscite l'émotion religieuse.

Mots-clés : musique et religion – musique sacrée – musique XVII^{e} siècle –musique et émotion – Rudolf Otto – Giovanni Gabrieli – Lodovico Viadana – Antonio La Greca

Music and religious emotion

Abstract: The emotional power of music plays a particularly important role in the religious sphere. Following the definition of Rudolf Otto, a German historian of religions, the encounter with the numinous (the divine) results in *tremendum* (being seized by an emotion), in *maiestas* (power, strength, power that provokes fear, stupor, awe), and in *energetic power* (the living, the vibrating, which give living energy to the encounter). In the age of confessionalism, music helps to create 'emotional communities' across confessional boundaries. Our contribution analyses three pieces of sacred music from the end of the 16th and from the 17th centuries that are linked to strong emotional moments: motets by Lodovico Viadana, Giovanni Gabrieli and Antonio La Greca. We are particularly interested in how music represents and arouses religious emotion.

Keywords: music and religion – church music – music 17th century –music and emotion – Rudolf Otto – Giovanni Gabrieli – Lodovico Viadana – Antonio La Greca

1 Introduction

La recherche sur les émotions a littéralement explosé depuis plus de deux décennies, accélérée encore par le déferlement médiatique qui a suivi le 11 septembre 2001. Cette recherche concerne les domaines les plus divers : philosophie, théologie, anthropologie, histoire, études culturelles, ethnologie, sociologie, puis médecine, psychologie et finalement neurosciences. On constate néanmoins que l'émotion, jusqu'à la seconde moitié du XIX^{e} siècle, était quasi exclusivement un objet d'étude des philosophes et des théologiens ; par la suite, ce phénomène est passé dans le domaine médical (psychologie et neurosciences). Les travaux de l'historien Lucien Febvre, dans les années 1940, marquent un tournant dans la recherche sur les émotions et leur histoire[1].

En 2012, l'historien allemand Jan Plamper publie une monographie de référence sur 'Émotion et sentiments[2]' qui paraît trois ans plus tard en traduction anglaise sous le titre *The History of Emotions* (Plamper 2015). L'intitulé anglais tient d'avantage compte du fait que Plamper n'analyse pas le terme de l'émotion sous angle de l'universalisme (tous les humains connaissent l'émotion depuis toujours et partout) mais sous l'aspect de la culture (l'émotion et son expérience dépendent de concepts culturels). Cette approche permet de comprendre à quel point les émotions, ainsi que leur fonction structurante, sont une construction culturelle (politique, sociétale, religieuse…).

Plamper base ses recherches principalement sur des textes écrits (ou enregistrés) ainsi que sur des images (et leur contexte culturel). Dans ma contribution, je m'intéresserai à un autre type de source : les sons sous formes de musique composée (musique dite « savante »). Le fait que la musique suscite de l'émotion semble être une évidence. Or, comme le mentionne Hervé Platé dans son article de cet ouvrage, le caractère universel de l'expérience émotionnelle musicale doit être remis en cause par les neurosciences – comme l'a déjà fait la tradition philosophique et théologique.

Dans ma contribution, je m'intéresserai à l'émotion religieuse suscitée par la musique. L'expérience religieuse profite, depuis toujours et au plus haut degré, de la musique. Un mythe très ancien, rapporté dans le livre de la Genèse au chapitre 4, témoigne du lien existant entre musique et religion. Dans la généalogie des descendants de Caïn, on nous présente les trois fils de Lémek : Yabal le berger, Youbal le musicien et Tubal-Caïn le forgeron[3]. Dans cette tripartition de la société archaïque (cultivateur-éleveur, prêtre-roi, guerrier), la musique est associée à la sphère religieuse. La Bible hébraïque (1 Samuel 16,23) nous parle aussi de David jouant de sa lyre *(kinnor)*[4]. Dans ce récit, religion, émotion et musique sont intrinsèquement liées entre elles : Dieu envoie l'esprit mauvais qui tourmente le roi Saül et David le guérit par sa musique.

[1] Notamment Febvre 1941.

[2] En allemand : *Geschichte und Gefühl : Grundlagen der Emotionsgeschichte*, Munich : Siedler, 2012.

[3] « Et Ada engendra Yabal, il fut le père de ceux qui habitent des tentes et ont des troupeaux. Le nom de son frère était Youbal, il fut le père de tous ceux qui utilisent le *kinnor* et le *'ugav*. Et Tsilla de son côté engendra Tubal-Caïn, il était le forgeron de tous les outils de bronze et de fer […]. » Gn 4,20-22 ; traduction Putter 2011 : 29.

[4] *Cf.* Putter 2011 : 121.

Published in : PINEDA, Ester ; FÖLLMI, Beat (dir.), *Musique et transmission à la lumière des sciences cognitives*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005748, doi : 10.17184/eac.9782813005748

2 La force émotionnelle de la musique dans la réflexion théologique et philosophique

Le père de l'Église Augustin (354-430) raconte, dans son récit autobiographique *Les Confessions (396-398)*, comment il a été profondément touché par la musique :

> Les voluptés de l'oreille, d'une façon plus tenace, m'avaient enveloppé et subjugué ; mais tu m'as délié et délivré. À présent, les chants dont tes paroles sont l'âme, exécutés par une voix agréable et exercée, m'inspirent, je l'avoue, quelque satisfaction ; ce n'est pas, il est vrai, au point d'être cloué sur place : je me lève quand je veux. Toutefois ces chants, pour être admis en moi avec les pensées qui les font vivre, cherchent dans mon cœur une place assez honorable, et j'ai peine à leur offrir juste celle qui leur revient. Parfois en effet je leur accorde, me semble-t-il, plus d'honneur qu'il ne convient : les paroles saintes elles-mêmes, je le sens, émeuvent nos esprits et les enflamment de piété avec plus d'ardeur religieuse, lorsqu'elles sont ainsi chantées, que si elles n'étaient pas ainsi chantées ; et tous les sentiments de notre âme, selon leur diversité, trouvent dans la voix et le chant les modes qui leur conviennent et je ne sais quelle affinité secrète qui les excite[5].

Lors de son baptême qu'il reçoit à Milan de la main de l'évêque Ambroise, c'est la musique qui lui procure la plus grande émotion :

> Que j'ai pleuré dans tes hymnes et tes cantiques, aux suaves accents des voix de ton Église qui me pénétraient de vives émotions ! Ces voix coulaient dans mes oreilles, et la vérité se distillait dans mon cœur ; et de là sortaient en bouillonnant des sentiments de piété, et des larmes roulaient et cela me faisait du bien de pleurer[6].

La pensée augustinienne a beaucoup influencé les réformateurs du XVI^e^ siècle. Jean Calvin, qui reprend presque littéralement certains passages cités ci-dessus, valorise le chant religieux pour sa qualité émotionnelle (non sans nous mettre en garde contre la puissance de la musique) :

> Et certes si le chant est accommodé à telle grauité qu'il convient d'auoir devant Dieu & ses Anges, c'est un ornement pour donner plus de grace & dignité aux louanges de Dieu : & c'est un bon moyen pour inciter les cœurs, & les enflammer à plus grande ardeur de prier : mais il se faut tousiours donner garde que les aureilles ne soyent plus attendives à l'harmonie du chant, que les esprits au sens spirituel des parolles. […] Quand donc on usera de telle moderation, il n'y a nulle doute que ce ne soit une façon tressaincte & utile : comme aucontraire, les chants & melodies qui sont

[5] Conf 10,33.49 (PL 32,799-800), traduction française d'Eugène Tréhorel et André Bouissou, Paris, 2006.
[6] Conf 9,6,14 (PL 32,769-770).

Published in : PINEDA, Ester ; FÖLLMI, Beat (dir.), *Musique et transmission à la lumière des sciences cognitives*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005748, doi : 10.17184/eac.9782813005748

> composées au plaisir des aureilles seulement, comme sont tous les fringots & fredons de la Papisterie, & tout ce qu'ils appellent musique rompue & chose faite & chants à quatre parties, ne conviennent nullement à la maiesté de l'Eglise, & ne se peut faire qu'ils ne desplaisent grandement à Dieu[7].

À l'époque baroque, plusieurs philosophes s'intéressaient aux émotions. René Descartes formalise la notion de 'passion' (qui n'est pas tout à fait identique à celle de l'émotion) dans son dernier traité publié, *Les Passions de l'âme* (1649). Pour ce philosophe, la passion est subie 'passivement' par le corps de l'individu et cette expérience aura une influence sur l'âme (le siège de la pensée). Descartes figure aussi parmi les premiers penseurs qui s'intéressent aux aspects physiologiques de l'émotion – contrairement à Spinoza qui les rejette et donne à l'affect *(affectus)* une dimension plus métaphysique[8]. Dans les deux cas, les émotions sont dépourvues de jugements morals.

Le théologien protestant allemand Friedrich Schleiermacher (1768-1834) écrit, dans ses *Discours sur la religion* (1799), que la vraie place de la religion était dans les 'sentiments' (qu'il relie aussitôt à la musique) : « Toute action proprement dite doit être morale et peut l'être, mais les sentiments religieux doivent accompagner toutes les actions des hommes comme une sainte musique ; l'homme doit tout faire avec religion, rien par religion[9]. » Selon Schleiermacher, la parole est incapable d'exprimer les sentiments religieux du cœur, et à ce point c'est la musique qui prend le relais :

> Dans des hymnes et des chœurs sacrés, auxquels les paroles des poètes ne sont rattachées que par une participation fluide et vaporeuse, s'exhale ce à quoi se refuse la précision du discours, et ainsi se soutiennent mutuellement et alternent les accents de la pensée et ceux du sentiment, jusqu'à tout soit saturé et plein de ce qui est saint et infini[10].

En dernier ressort, Schleiermacher ne fait que reprendre ce qu'Augustin avait déjà formulé au sujet du *jubilus*, ce mélisme suivant l'Alléluia qui n'a pas de paroles[11]. La qualité émotionnelle de la musique dépasse finalement l'intelligibilité du discours. La position du réformé Schleiermacher est autant plus étonnante que dans la tradition

[7] Jean Calvin, *Institution de la religion chrétienne*, Genève : Jean Crespin, 1560, livre III, chapitre XX,32, publié in *Corpus Reformatorum*, vol. XXXI, sous la direction de Wilhelm Baum, Eduard Cunitz et Eduard Reuss, Braunschweig : C. A. Schwetschke, 1865, t. I, col. 420.

[8] *Cf.* la partie III de son *Éthique*, intitulé : *De Origine et Natura Affectuum*, publiée à titre posthume, Amsterdam, 1677.

[9] « Alles eigentliche Handeln soll moralisch sein und kann es auch, aber die religiösen Gefühle sollen wie eine heilige Musik alles Tun des Menschen begleiten ; er soll alles mit Religion tun, nichts aus Religion. » Schleiermacher (1799), discours 2, traduction française p. 162-163.

[10] « In heiligen Hymnen und Chören, denen die Worte der Dichter nur lose und luftig anhängen, wird ausgehaucht was die bestimmte Rede nicht mehr fassen kann, und so unterstützen sich und wechseln die Töne des Gedankens und der Empfindung bis Alles gesättigt ist und voll des Heiligen und Unendlichen. » Schleiermacher (1799), discours 4, traduction française p. 239.

[11] « Jubilum sonus quidam est significans cor parturire quod dicere non potest. Et quem decet ista jubilatio, nisi ineffabilem Deum ? Ineffabilis enim est, quem fari non potes : et si eum fari non potes, et tacere non debes, quid restat nisi ut jubiles ; ut gaudeat cor sine verbis, et immensa latitudo gaudiorum metas non habeat syllabarum ? » Augustinus, *Enarrationes in psalmos* II 32,1,8 (PL 36,283).

Published in : PINEDA, Ester ; FÖLLMI, Beat (dir.), *Musique et transmission à la lumière des sciences cognitives*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005748, doi : 10.17184/eac.9782813005748

réformée les paroles chantées priment toujours sur l'expérience esthétique. Or à l'aube du XIX[e] siècle, la musique est considérée étant la véritable expression religieuse de l'humain. Ce n'est plus la parole (divine) qui est portée par le son, ce sont désormais les sons qui suscitent et portent le sentiment religieux par une sorte de communion sympathique.

Plus d'un siècle plus tard, l'historien des religions Rudolf Otto, dans son œuvre de référence *Le Sacré* (1917), définit l'expérience religieuse par la rencontre avec le numineux (de *numen* : divin). Contrairement au protestantisme culturel du XIX[e] siècle dont il est issu et qui se caractérise par une approche au religieux domestiquée, esthétisée et rationalisée, la rencontre avec le numineux, dont parle Otto, est chargée de fortes émotions : le *tremendum* (être saisi par une émotion), la *maiestas* (le pouvoir, la force, la puissance qui provoquent la peur, la stupeur, la crainte), l'*énergétique* (le vivant, le vibrant, ce qui confère à la rencontre une énergie vivante). Otto nous rappelle que cette dimension énergétique est *a priori* au-delà de ce qu'on peut exprimer et saisir par la parole : elle est ineffable (Otto 1917 : 26-27).

3 Musique et « communautés émotionnelles » à l'époque du confessionnalisme

Alors que la réflexion théologique et philosophique, d'Augustin à Rudolf Otto, se focalise sur l'émotion religieuse de l'individu à travers la musique, les historiens et anthropologues du XXI[e] siècle s'intéressent davantage à l'émotion collective et à sa perception et à sa valorisation par un groupe. L'historienne américaine Barbara H. Rosenwein (2006) propose le concept des « communautés émotionnelles » : il s'agit du partage d'émotions, de leur usage et de leur interprétation au sein d'une communauté historique ou actuelle. Les émotions expérimentées ressenties par un groupe sont à la fois codifiées et réglementées.

Ce concept des communautés émotionnelles me paraît prometteur pour l'émotion religieuse[12]. Il est particulièrement important par rapport à la ségrégation confessionnelle suite à la Réforme protestante et le concile de Trente, à partir de la fin du XVI[e] siècle. Plus encore que les différences dogmatiques et ecclésiologiques qui séparaient alors les confessions, c'est l'émergence de communautés émotionnelles qui permettaient de construire, de souder et de départager les confessions et de les garder plus ou moins étanches jusqu'à la fin du XVIII[e] siècle. On pourrait donc émettre l'hypothèse que les confessions (catholique et protestante) se sont construites, dans les faits, par des moyens « esthétiques » (dans le sens du grec *aisthesis* : faisant appel à la perception sensuelle) – et que la musique, par sa force émotionnelle, y a joué un rôle majeur. Le jésuite Adam Contzen a validé indirectement cette hypothèse quand il disait, en 1621, que les chants de Luther et de Beza auraient fait périr plus d'âmes que leurs écrits[13].

[12] L'historienne américaine Susan C. Karant-Nunn (2010 et 2015) a mené des études du même type mais portant sur le corpus des prédications.

[13] « Sic hymni Lutherici, sic Bezani animas plures, quam scripta & declamationes occiderunt. » Contzen 1621 : 100 (livre II, chapitre XIX, 2).

Published in : PINEDA, Ester ; FÖLLMI, Beat (dir.), *Musique et transmission à la lumière des sciences cognitives*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005748, doi : 10.17184/eac.9782813005748

Je me propose d'analyser trois morceaux de musique de tradition catholique écrits à l'époque du confessionalisme (fin XVI^e^ et XVII^e^ siècles) en me focalisant sur le rôle de la musique pour susciter l'émotion dans le but de constituer et de délimiter une communauté émotionnelle au sein des frontières confessionnelles.

Avec l'apparition de l'opéra vers la fin du XVI^e^ siècle, les émotions passent au premier plan. La monodie accompagnée (qui occupe une place majeure au sein de l'opéra) devient un champ d'expérimentation pour la représentation et la production d'émotions. Les Églises, catholique et protestantes, ont rapidement saisi cette nouvelle musique comme un instrument pour souder des communautés. Après le concile de Trente (1545-1563) s'est créée à Rome la congrégation de l'Oratoire, fondée par Filippo Neri. Cette congrégation vise à répandre et à ancrer le catholicisme tridentin dans la population, notamment par des concerts spirituels en langue vernaculaire. L'oratorio qui en naîtra doit son nom à la congrégation de Neri (les oratoriens). Mais également au sein des actions liturgiques, le nouveau style trouvera bientôt sa place.

4 Giovanni Gabrieli : *Omnes gentes* à 16 voix (1597)

Giovanni Gabrieli (v. 1554-1612) était actif à la basilique Saint-Marc de Venise. Il est un des premiers compositeurs, à la fin du XVI^e^ siècle, qui transforme la musique sacrée de la Renaissance en un nouveau style qui met en exergue l'émotion religieuse. La dernière œuvre de l'anthologie *Sacrae symphoniae* de 1597 est la mise en musique du Psaume 47,1-6[14] : *Omnes gentes* (Ch. 52). Il s'agit d'un motet à 16 voix, regroupées en 4 chœurs avec, chacun, des instruments. L'œuvre a été jouée en la basilique Saint-Marc où les chœurs trouvaient place sur des tribunes, à gauche, à droite et au fond. Le motet *Omnes gentes* a sa place liturgique à l'Ascension et à d'autres grandes occasions – peut-être a-t-il été aussi exécuté lors de l'intronisation du doge Marino Grimani le 27 avril 1595[15]. De toute façon, l'œuvre devait produire un effet puissant sur l'auditoire : souder une communauté politico-religieuse, une démonstration de la force de l'Église romaine et de la Sérénissime. Elle produit donc de l'émotion à travers la crainte (produite par l'expérience de la *maiestas*, majesté, puissance) que Rudolf Otto avait définie comme un des éléments émotionnels de la rencontre avec le numineux.

Pour ce faire, Gabrieli compose une énorme enveloppe sonore. La tessiture des quatre chœurs réunis s'étend du sol^{4} au si^{-1} (cette dernière note uniquement pour les basses instrumentales), soit trois octaves et une sixte. Puisque chaque note d'un accord ne contient généralement que trois notes différentes, les notes doivent être multipliées afin d'obtenir seize sons différents. Ainsi les voix peuvent se déplacer à l'intérieur d'un même accord sans qu'il y ait la moindre progression harmonique. Aux voix humaines s'ajoutent des instruments variés (cornets à bouquin, saqueboutes, cordes, orgue…) qui doublent les voix. Il en résulte une fluctuation scintillante et irisante, un accord en mouvement comparable à ce que décrit Arnold Schönberg (1911 : 503) comme *Klangfarbenmelodie*, une mélodie qui résulte du mouvement timbrique et non des intervalles successifs. La spatialité joue également un rôle décisif : les sons parviennent

[14] Selon la numérotation hébraïque (la Vulgate le compte comme Ps 46).
[15] Ce que suggère Paul McCreesh (2012) dans le livret qui accompagne l'enregistrement du motet.

Published in : PINEDA, Ester ; FÖLLMI, Beat (dir.), *Musique et transmission à la lumière des sciences cognitives*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005748, doi : 10.17184/eac.9782813005748

de tous les côtés, de sorte que l'auditeur ne parvient plus à en identifier l'origine, le corps se noie dans une enveloppe sonore.

5 L'adoration du Saint-Sacrement et la musique

En ce qui concerne les communautés émotionnelles, le culte voué à l'adoration du Saint-Sacrement est particulier intéressant. Adorer l'hostie consacrée en dehors de la messe devient hautement identitaire pour l'Église catholique après le concile de Trente : que ce soit par les processions de la Fête-Dieu ou par l'exposition du Saint-Sacrement lors des Quarante-Heures (adoration eucharistique)[16]. À ce moment, l'émotionnalité est à son comble : le Christ s'est matérialisé dans un objet visible et tangible, une hostie dans un somptueux réceptacle. Le croyant, en présence d'un tel objet, est saisi d'une immense émotion. Comme le décrit Rudolf Otto : il y a le tremblotement et le frissonnement, la puissance et l'énergie vivante qui se dégage.

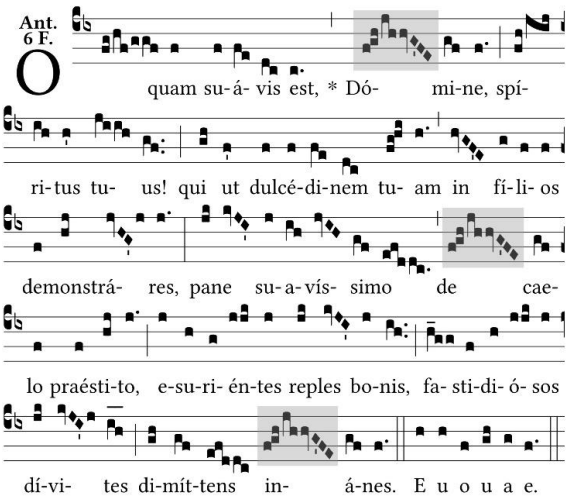


Fig. 1 : Antienne grégorienne, accompagnant le Magnificat qui clôt les premières Vêpres de la Fête-Dieu. *Liber antiphonarius*, Solesmes, 1960, p. 529, *Graduale Triplex*, 1979, p. 517.

La musique chantée lors de ces cérémonies (processions ou exposition du Saint-Sacrement) est l'antienne *O quam suavis est*. Le nombre de mises en musique de ce texte est particulièrement élevé à partir de la fin du XVI^e^ siècle et durant la première moitié du XVII^e^, à commencer par celles de Palestrina et de Giovanni Gabrieli, ce qui montre l'importance de ce type de musique pour la 'communauté émotionnelle'.

[16] *Cf.* Thurston 1913.

Published in : PINEDA, Ester ; FÖLLMI, Beat (dir.), *Musique et transmission à la lumière des sciences cognitives*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005748, doi : 10.17184/eac.9782813005748

Le texte de l'antienne[17] évoque surtout les aspects émotionnels du 'pain céleste' (j'ai mis en gras les termes qui expriment l'émotion) :

> *O quam suavis est, Domine, spiritus tuus, qui ut dulcedinem tuam in filios demonstrares pane suavissimo de caelo praestito, esurientes reples bonis fastidiosos divites inanes.*
>
> Ô comme il est suave, Seigneur, ton esprit ; afin de montrer ta douceur pour tes enfants, toi, par le très doux pain venu du ciel, tu combles de biens les affamés, alors que les riches dédaigneux n'auront rien.

L'antienne grégorienne date probablement de la fin du XIII^{e} siècle. Elle contient déjà un mélisme, très étendu et inhabituel pour le répertoire (avec un intervalle cadre d'une sixte), qui se répète par trois fois, et l'ambitus de la mélodie dépasse l'octave – des éléments qui montrent d'ores et déjà l'émotion que recèle cet acte liturgique et dévotionnel.

6 La monodie *O quam suavis est* de Lodovico Viadana (1614)

Lodovico Viadana (v. 1560–1627) est parmi les premiers musiciens qui introduisent la monodie accompagnée à la musique sacrée. Le franciscain Viadana travaille comme maître de chapelle dans plusieurs églises, entre autres à Mantoue où il entre en contact avec Monteverdi. En 1602, Viadana publie une première anthologie de cent concerts ecclésiastiques en ce nouveau style[18], suivie d'autres. Le texte *O quam suavis est* s'y trouve avec deux mises en musique ; j'analyserai brièvement la seconde version de 1614 pour une voix seule et basse continue[19].

On constate rapidement que Viadana n'interprète pas simplement le texte par des figures musicales, comme le faisaient encore les compositeurs renaissants. Il s'intéresse plutôt à l'émotion. Ainsi, le mélisme étendu sur la syllabe *tuus* ('*ton* esprit') marque l'irruption de l'émotion face à la présence du divin. L'aspect textuel (le mot *tuus* est de loin le mot le plus important) disparaît complètement derrière l'expérience émotionnelle de l'auditeur, ce que Michel Poizat (1986) désigne par le terme 'objet-voix' :

[17] Comme c'est souvent le cas pour les textes liturgiques, cette antienne se base vaguement sur des versets bibliques. Il s'agit en l'occurrence de deux versets du livre de Sagesse (ou Sagesse de Salomon). Sap 12,1 : *O quam bonus et suavis est, Domine, spiritus tuus in omnibus.* Sap 16,20b-21 : *Et paratum panem de caelo praestitisti illis sine labore. Omne delectamentum in se habentem, et omnia spaoris suavitatem. Substantia enim tua dulcedinem tuam, quam in filios habes ostendebat, et deserviens uniuscuiusque voluntati.*

[18] *Cento concerti ecclesiastici*, op. 12, Venise, Giacomo Vincenti ; plusieurs rééditions, parfois avec des corrections, suivront.

[19] *Centum sacri concentus ab una voce sola*, Venise : Giacomo Vincenti, 1614 ; la composition nous est parvenue dans l'édition de Francfort-sur-le-Main, Nikolaus Stein et Wolfgang Richter, 1615.

Published in : PINEDA, Ester ; FÖLLMI, Beat (dir.), *Musique et transmission à la lumière des sciences cognitives*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005748, doi : 10.17184/eac.9782813005748
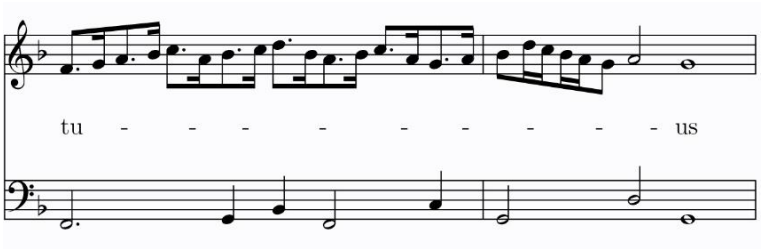


Fig. 2 : Lodovico Viadana, *O quam suavis est*, 1614, mes. 10-11.

Pour exprimer la 'suavité' *(dulcedinem tuam)*, le compositeur se sert de madrigalismes : une gamme chromatique ascendante sur l'intervalle d'une quinte, accompagnée par un enchaînement d'accords surprenants. On note que Viadana ne *reproduit* pas la 'douceur' (puisque la progression harmonique est plutôt dure), mais il *suscite des émotions* auprès de l'auditeur par des progressions surprenantes et inattendues :

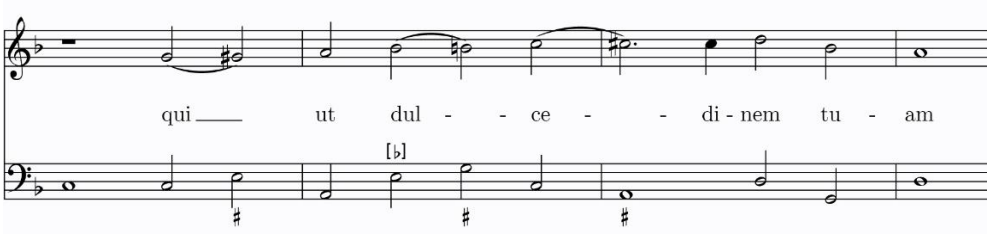


Fig. 3 : Lodovico Viadana, *O quam suavis est*, 1614, mes. 12-15.

Le contraste avec la phrase finale est caractéristique : le traitement de « les riches dédaigneux n'auront rien » *(fastidiosos divites inanes)* est sans la moindre dissonance dans un style très conventionnel – ne suscitant évidemment aucune émotion :
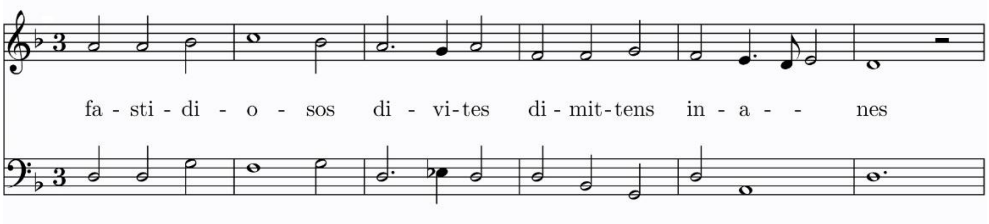


Fig. 4 : Lodovico Viadana, *O quam suavis est*, 1614, mes. 26-31.

Published in : PINEDA, Ester ; FÖLLMI, Beat (dir.), *Musique et transmission à la lumière des sciences cognitives*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005748, doi : 10.17184/eac.9782813005748

7 Le motet *O quam suavis est* d'Antonio La Greca (1657)

Une autre mise en musique, parmi les nombreuses compositions sur ce texte, est un motet du compositeur palermitain Antonio La Greca (1631-1668), dit 'Il Fardiola'. Sa biographie est inconnue, il est juste attesté, en 1653, comme membre de l'Union des musiciens de Palerme[20]. En 1657, La Greca publie à Palerme une anthologie de motets pour 2-5 voix avec basse continue[21] dans laquelle on trouve un motet à 3 voix sur le texte de l'antienne *O quam suavis est*, sans doute destiné à accompagner l'adoration eucharistique.

Le motet se déroule en trois parties. La première (mes. 1-20) exprime la suavité de l'esprit divin, par une musique expressive, presque languissante, avec beaucoup de dissonances. La deuxième partie (mes. 21-56), à trois temps, fait resplendir la douceur divine ; le rythme, lent et pointé, se veut rassurant comme une berceuse. La troisième et dernière partie (mes. 57-94), de nouveau à deux temps, décrit le « très doux pain venu du ciel » par des progressions harmoniques audacieuses, suivies d'une sorte de coda exubérante qui expriment la joie des affamés face à ce pain miraculeux. L'émotion que ressentent les affamés *(esurientes)* quand ils reçoivent le pain du ciel s'exprime sans doute par un sourire interminable, comme le suggèrent les double-croches où aucune dissonance ne perturbe la joie.
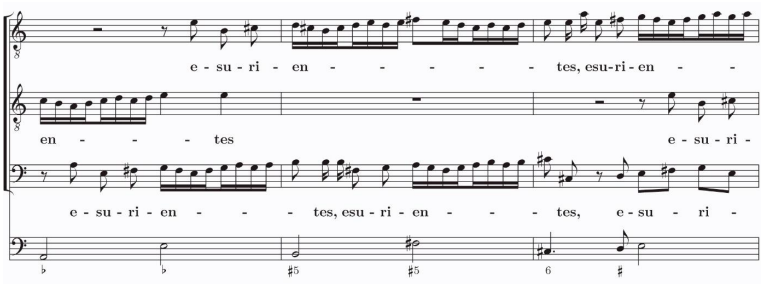


Fig. 5 : Antonio La Greca, *O quam suavis est*, 1657, mes. 82-84.

Or l'intérêt de cette musique ne réside pas dans la représentation musicale de ce que dit le texte. La musique a surtout vocation de susciter les émotions. L'auditeur, à l'époque, est le fidèle qui contemple le Saint-Sacrement exposé dans un ostensoir (monstrance) richement orné. C'est un moment d'intense émotion, un *tremendum* comme l'a décrit Rudolf Otto.

Le motif musical qui accompagne les mots *O quam suavis* (ô comme il est doux) est caractérisé par une alternance entre une poussée en avant et un ralentissement. La première voix commence par une longue note sur un temps faible, comme si elle était retenue, et puis elle se jette, par des croches, rapidement en avant, suivie d'une broderie en double-croches qui accélère davantage le mouvement, mais juste retardée

[20] *Cf.* Carapezza/Collisani 2001.

[21] *Armonia sacra di vari motetti à 2. 3. 4. e 5. voci*, Palermo : Giuseppe Bisagni, 1657. L'ouvrage est dédié au prince de Cassaro, Luigi Gaetano (v. 1625-1691). Un exemplaire de cet imprimé se trouve aux archives de la cathédrale de Mdina à Maltes : M-MDca : Mus. Pr. 113. Il ne figure pas dans le RISM, *cf.* Bruni (1999).

Published in : PINEDA, Ester ; FÖLLMI, Beat (dir.), *Musique et transmission à la lumière des sciences cognitives*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005748, doi : 10.17184/eac.9782813005748

par une noire avec trille. Ce geste, entre poussée et recul, correspond parfaitement à l'énergie vitale freinée par la crainte – le trille étant même un faible écho du *tremendum*.
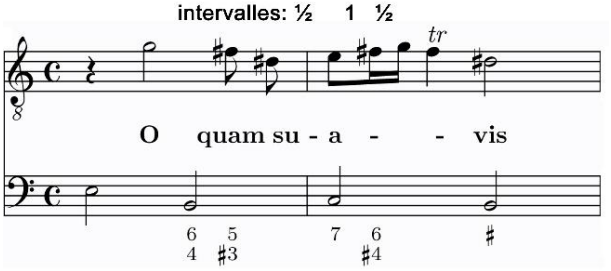


Fig. 6 : Antonio La Greca, *O quam suavis est*, 1657, mes. 1-2.

Sur le plan mélodique, l'ambitus de 4 notes forme une quarte diminuée (*sol–ré♯*) dont résulte une échelle inhabituelle (½–1–½). Puisque cette échelle ne se trouve nule part dans la gamme, ni majeure ni mineure (sans dépasser l'octave), elle rappelle une gamme 'exotique' et crée ainsi un sentiment d'étrangeté. La basse continue recadre cette étrangeté du motif mélodique en le plaçant dans la logique de *mi* mineur. Mais l'enchaînement des accords crée également un nouveau moment d'étrangeté : la progression de la deuxième à la troisième blanche (et le retour sur la quatrième) est particulièrement surprenant : un accord de *si* majeur (dominante de la tonalité de *mi*) passe sans transition à un accord de septième de *do* majeur. Or cette surprenante progression n'est finalement rien d'autre que le résultat de la broderie à la basse : *do* s'ajoute à l'accord attendu de *mi* mineur. Il se produit donc, sur le temps fort, une surprise bien agréable – 'suave', une 'suavité' qui est agréable et en même temps étrange ; tout comme l'expérience de cet objet sacré qui est censé de renfermer le corps du Christ. L'extrait analysé présente un mélange maximal d'éléments connus, donc attendus, et de surprises – et de ce mélange résulte un plaisir maximal[22].

Dans la première partie du motet, un autre mot reçoive également un traitement émotif : l'invocation de Dieu, *Domine* (mes. 9 et 15), ce qui n'étonne pas puisque pour le croyant, le *Dominus* (Seigneur) est matériellement présent dans le Saint-Sacrement – il se trouve littéralement 'en face de Dieu'. Les doubles-croches expriment ce frisson :
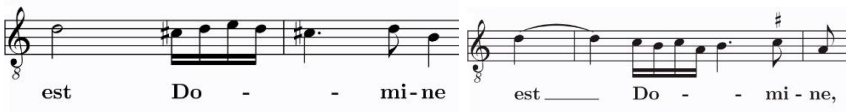


Fig. 7 : Antonio La Greca, *O quam suavis est*, 1657, mes. 9-10 et mes. 14-16.

[22] *Cf.* l'article de Guilhem Marion dans le présent ouvrage.

Published in : PINEDA, Ester ; FÖLLMI, Beat (dir.), *Musique et transmission à la lumière des sciences cognitives*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005748, doi : 10.17184/eac.9782813005748

Or un élément majeur pour la production de l'émotion n'apparaît pas explicitement dans la partition écrite : les aspects timbriques qui résultent du 'grain de la voix[23]' et des frottements des voix entre elles. Les trois voix chantées sont : un soprano (tessiture *sol*^{2}–*si*^{3}), un alto (tessiture *mi*^{2}–*sol*^{3}) et une basse (tessiture la^1–ré^3). Soprano et alto étaient interprétées par des garçons ou des castrats. Le jeu incessant des dissonances qui se créent par anticipations et retards produisent un immense plaisir.

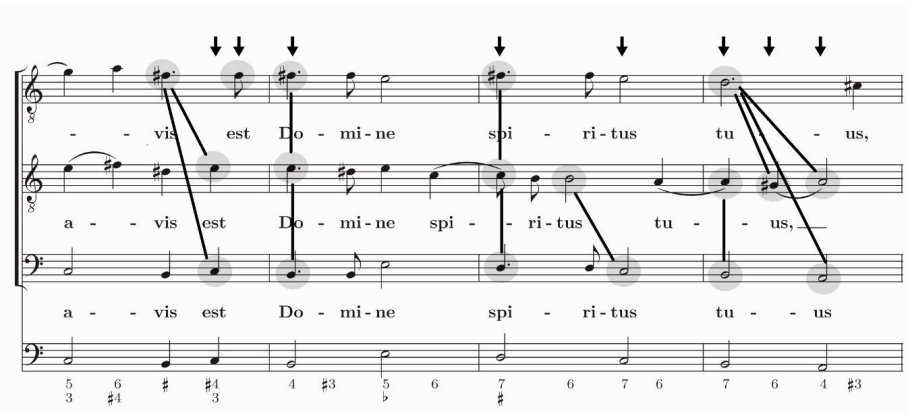


Fig. 8 : Antonio La Greca, *O quam suavis est*, 1657, mes. 17-20.

Dans l'exemple, les flèches marquent l'entrée de la dissonance, les cercles grisés les notes dissonantes et les lignes noires relient les notes dissonantes entre elles. Il en résulte que les accords sur les temps forts sont quasi systématiquement dissonants, alors que les résolutions se produisent furtivement sur les temps faibles. Parfois la dissonance se résout sur une nouvelle dissonance. L'émotion émerge au moment où la dissonance se produit, en attendant le rétablissement de la consonance, mais celui-ci ne se produit systématiquement qu'avec un moment de retard (soit par un décalage temporel, soit par l'apparition d'une autre dissonance).

L'émotion que la musique représente (sur plan symbolique et rhétorique) est la suavité, la douceur. Or l'émotion que crée la musique auprès de l'auditeur est autre : c'est la jouissance qui résulte de la dissonance, du frottement des voix, d'une sensation entre plaisir et douleur quand on attend la résolution et le retour de la consonance.

La musique catholique tridentine est tout d'abord une musique émotionnelle. Les compositions ne représentent pas uniquement les émotions ressenties (par une rhétorique musicale codifiée), mais elles suscitent surtout les émotions auprès de l'auditeur et créent ainsi une identité confessionnelle à travers les émotions. On y retrouvera les trois éléments que Rudolf Otto avait identifiés : majesté, tremblement et énergie.

[23] Roland Barthes 1982.

Published in : PINEDA, Ester ; FÖLLMI, Beat (dir.), *Musique et transmission à la lumière des sciences cognitives*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005748, doi : 10.17184/eac.9782813005748

Bibliographie

Augustin, *Œuvres de saint Augustin*, deuxième série, vol. 13 et 14 : *Les confessions*, coll. « Bibliothèque augustinienne », traduction française d'Eugène Tréhorel et André Bouissou, Paris, Desclée de Brouwer, 1962.

Barthes, Roland (1982), « Le grain de la voix », in : *L'Obvie et l'obtus : Essais critiques III*, Paris, Éditions du Seuil, p. 236-245.

Bruni, Franco (1999), « 17th-century music prints at Mdina Cathedral, Malta », *Early Music* 27/3, p. 467-479.

Calvin, Jean (1560), *Institution de la religion chrétienne*, Genève, Jean Crespin ; publié in : *Corpus Reformatorum*, vol. XXXI, sous la direction de Wilhelm Baum, Eduard Cunitz et Eduard Reuss, Braunschweig : C. A. Schwetschke, 1865, t. I.

Carapezza, Paolo Emilio ; Collisani, Giuseppe (2001), not. « La Greca, Antonio », in : *Grove Music Online* <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40760> (consulté le 22/06/2025).

Contzen, Adam (1621), *Politicorum libri decem, in quibus de perfectae reipub. forma, virtutibus, et vitiis, Institutione civium, Legibus, Magistratu ecclesiastico, civili, potentia Reipublicae [...] tractatur*, Mayence, Johann Kinckius.

Descartes, René (1649), *Les Passions de l'âme*, Paris, Henry Le Gras.

Febvre, Lucien (1941), « La Sensibilité et l'Histoire : Comment reconstituer la vie affective d'autrefois ? », *Annales d'histoire sociale*, t. 3, n° 1-2, p. 5-20.

Karant-Nunn, Susan C. (2010), *The Reformation of Feeling : Shaping the Religious Emotions in Early Modern Germany*, New York, Oxford University Press.

Karant-Nunn, Susan C. (2015), *Generations of Feeling : A History of Emotions, 600-1700*, Cambridge, Cambridge University Press.

McCressh, Paul (2012), *Andrea & Giovanni Gabrieli. A New Venetian Coronation, 1595*, livret de CD, Winged Lion, Signum Records.

Otto, Rudolf (1917), *Das Heilige : Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen*, Breslau, Trewendt & Granier (réédition : Munich, Beck, 2014) ; traduction française d'André Jundt : *Le Sacré*, Paris, Payot, 2015, coll. « Petite Bibliothèque Payot ».

Plamper, Jan (2015), *The History of Emotion. An Introduction*, traduction anglaise de Keith Tribe, Oxford, Oxford University Press (édition originale : *Geschichte und Gefühl : Grundlagen der Emotionsgeschichte*, Munich, Siedler, 2012).

Poizat, Michel (1986), *L'Opéra ou le cri de l'ange. Essai sur la jouissance de l'amateur d'opéra*, Paris, Métailié, coll. « Sciences humaines ».

Putter, Éric (2011), *Bergers, guerriers et musiciens. La musique dans la trifonctionnalité et la trifonctionnalité dans la Bible*, Sampzon, Éditions Delatour France, coll. « Pensée musicale ».

Rosenwein, Barbara H. (2006), *Emotional Communities in the Early Middle Ages*, Ithaca N.Y., Cornell University Press.

Schleiermacher, Friedrich (1799), *Über die Religion. Reden an die Gebildeten unter ihren Verächtern*, Berlin, Johann Friedrich Unger ; traduction française de I. J. Rouge : *Discours sur la religion à ceux de ses contempteurs qui sont des esprits cultivés*, Paris : Aubier, Éditions Montaigne, 1944, coll. « Bibliothèque philosophique ».

Schönberg, Arnold (1911), *Harmonielehre*, Vienne, Universal Edition (3e édition révisée et augmentée 1922) ; traduction française de Gérard Gubisch : *Traité d'harmonie*, Paris, J.-C. Lattès, 1985.

Spinoza, Baruch de (1677), *Ethica Ordine Geometrico Demonstrata*, Amsterdam, Jan Rieuwertsz.

Spitzer, Michael (2020), *A History of Emotion in Western Music. A Thousand Years from Chant to Pop*, Oxford, Oxford University Press.

Thurston, Herbert (1913), « Forty Hours' Devotion », in : Charles Herbermann (dir.), *Catholic Encyclopedia*, New York, Robert Appleton Company.

Published in : PINEDA, Ester ; FÖLLMI, Beat (dir.), *Musique et transmission à la lumière des sciences cognitives*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005748, doi : 10.17184/eac.9782813005748