

UN PHILOSOPHE DE LA MUSIQUE SPÉCULATIVE : JOSCELYN GODWIN

— *Robert Fludd, Hermetic Philosopher and Surveyor of Two Worlds*. Thames and Hudson, London, 1979. (Traduction française par Sylvain Matton, Le Seuil, 1980, 96 pp.).

— *Athanasius Kircher. A Renaissance Man and the Quest for Lost Knowledge*. Thames and Hudson, 1979. (Tr. française par Sylvain Matton, Le Seuil, 1980, 96 pp.)

— *Mystery Religions in the Ancient World*. Thames and Hudson, 1981, 176 pp.

— *Music, Mysticism and Magic, a Sourcebook*. Routledge and Kegan Paul, London, 1986, 349 pp.

— *Harmonies of Heaven and Earth, The Spiritual Dimension of Music from Antiquity to the Avant Garde*. Thames and Hudson, 1988, 208 pp.

Joscelyn Godwin est l'auteur d'une œuvre déjà importante sur la musique dite spéculative, c'est-à-dire considérée comme reflet de l'ordre cosmique. Il définit lui-même le théoricien de cet aspect de la musique comme quelqu'un qui « cherche à comprendre les lois et la nature du cosmos *sub specie musicae* » (1).

Né en Angleterre, à Kelmscott, près d'Oxford, Godwin s'est consacré à la musique dès le début de ses études. De sept à treize ans, il a été élève à l'École des Choristes de la cathédrale de Christ Church College. Puis il a poursuivi ses études à « Magdalene College », Cambridge, où il a obtenu son B.A. et son M.A. Enfin, c'est à l'université Cornell, aux Etats-Unis, qu'il a obtenu son Doctorat d'Etat (Ph. D) en musicologie consacré à la musique d'Henry Cowell (1969). Actuellement, il enseigne la musique, en tant que professeur titulaire, à l'université Colgate.

Nous le connaissons en France par les deux monographies qu'il a consacrées à Robert Fludd et Athanasius Kircher, ces deux esprits universels qui avaient hérité de la Renaissance l'ambition d'unir, dans une œuvre encyclopédique, toutes les connaissances de leur temps et pour qui la

musique représentait la clef de voûte d'un univers conçu selon des rapports harmoniques.

Ces deux livres appartiennent à la célèbre série « Art and Imagination » éditée par Thames and Hudson et, dans leur version française, par les éditions du Seuil. L'idée directrice en est de présenter, dans le format in-quarto, une riche iconographie touchant divers sujets ésotériques, avec une introduction et des commentaires aussi concentrés que possible. Les deux livres confiés à Godwin sont les seuls qui portent sur l'œuvre d'un auteur. Et leur lecture constitue une excellente introduction à ce qui sera une vaste tentative d'histoire de la musique spéculative.

De Fludd qui, au cours d'une carrière consacrée à la médecine paracelsienne, élabora une œuvre encyclopédique dont le titre même de l'ouvrage central, *l'Histoire du microcosme et du macrocosme*, exprime l'ambition, Godwin écrit : « Le don de Fludd pour résumer de longues explications sous forme de diagrammes nous permet de comprendre une grande partie de sa philosophie à partir de ses seules gravures. » Et il ajoute que ses propres annotations visent à rendre ces diagrammes compréhensibles « au lecteur peu familier avec le latin ou les doctrines rosicruciennes » (p. 13). Pour lui, les manifestes rosicruciens, auxquels Fludd apporta sa contribution, appartiennent à la « *Philosophia perennis* » et Fludd est lui-même « un maillon de la chaîne de l'ésotérisme chrétien qui comprend des figures aussi diverses qu'Origène, Hildegard, Eckhard, Ficin, Boehme, Emerson et Steiner » (p. 19). Ces « vrais théosophes », « souvent en désaccord avec les églises officielles », seront étudiés dans l'œuvre ultérieure de Godwin car tous ont traité de la musique, expression la plus évidente de l'harmonie universelle, grâce à laquelle « la quantité devient qualité, et l'arithmétique est vécue comme une émotion » (p. 18). Et Godwin, comme il le fait pour Fludd dans ce premier livre, montre comment ces auteurs (et d'autres) ont entrepris de faire coïncider les intervalles entre les planètes (ou leur sphère porteuse) dont la rotation engendre l'harmonie, avec ceux de la musique instrumentale. De Fludd il écrit donc : « Les accords et les intervalles qu'il entend entre les niveaux de l'univers peuvent n'être pas scientifiquement démontrables, ni même exacts ; ils témoignent cependant de sa foi en un monde ordonné, où rien n'est lié par hasard... » (p. 18). Dans la dernière partie de *Harmonies of Heaven and Earth*, c'est cette recherche d'un ordre que Godwin discerne derrière les diverses manières qu'ont eu divers auteurs, de Platon à Gurdjieff, de faire coïncider ces rapports entre harmonie cosmique et musique instrumentale, en prenant en considération, selon les cas, « les sept notes de la gamme diatonique, les douze notes de la gamme chromatique et la série illimitée des harmoniques » ainsi que les différentes conceptions de l'ordonnement du cosmos (*H.H.E.*, p. 7).

Dans son livre sur Fludd, Godwin consacre un chapitre à l'étude des diagrammes relatifs aux problèmes musicaux intitulé : « Pyramides et

monocordes ». En vingt gravures, Fludd avait exposé le système de correspondances le plus complet qui soit, intégrant aussi bien les parties du corps humain que les hiérarchies angéliques. Deux passages des commentaires de Godwin montreront comment ce dernier clarifie la pensée de Fludd : Une gravure représentant les « pyramides de la forme et de la matière », insérées dans le cercle de l'univers, indique la proportion de forme et de matière des différents niveaux du cosmos, depuis la terre, pure matière, jusqu'à Dieu, pure forme. Godwin écrit : « Ces proportions introduisent directement à la musique des sphères. Si l'on considère, par exemple, la pyramide matérielle, entre sa pointe dans le ciel et sa base dans la terre, on trouve la proportion $1/4$. Des cordes de longueur 1 et 4 produisent chacune un son, qui est séparé de l'autre par un intervalle de deux octaves. Les autres proportions suivent analogiquement : $1/2$ et $2/4$ (octaves) ; $2/3$ (quinte) ; $3/4$ (quarte). » Godwin donne donc, en même temps qu'il commente, la traduction des mots latins indiquant les proportions sur les figures (proportio dupla etc.). Une autre gravure, le « monocorde divin », dont les données sont fondées sur la gravure que nous venons de considérer, ordonne les trois mondes le long d'un monocorde. Godwin écrit : « A chacune de ces parties est attribué une note de la gamme, en partant du sol grave pour la terre (la lettre grecque gamma) et en montant de deux octaves jusqu'au sol le plus aigu pour la partie la plus haute de l'empyrée. Si l'on applique ici les proportions du diagramme précédent, on constate qu'elles fonctionnent parfaitement : par exemple, la *proportion dupla* ($2/1$) de la Terre au Soleil correspond maintenant à l'intervalle d'octave. »

Ce mode d'explication, ici fondé sur des illustrations, peut être aussi mené, inversement, à partir de textes, et c'est alors sous forme d'un croquis circulaire que Godwin explicitera les correspondances entre l'aspect des planètes et leurs intervalles, correspondant à des notes, selon Kepler (*H.H.E.*, p. 150) ; ou sous forme d'un tableau qu'il établira les concordances entre ces notes, les hiérarchies angéliques, les noms de Dieu, les Séphiroth et les divisions du cosmos selon Francesco Giorgi de Venise (*id.* p. 170).

Cet aspect pédagogique est l'une des grandes qualités de l'œuvre de Godwin. Sans lui, cette dernière partie de *Harmonies of Heaven and Earth* intitulée « The Music of the Spheres » serait d'une difficulté presque insurmontable pour le lecteur non averti. Godwin lui-même déclare : « La troisième partie contient des éléments difficiles à trouver autre part, mais elle est parfois assez technique et certains lecteurs n'auront pas le désir de la lire et du reste le besoin » (p. 7).

C'est cette même préoccupation pédagogique qui a suggéré à Godwin de résumer, en des termes différents, la conception du cosmos musical de Robert Fludd, mais cette fois en l'intégrant plus profondément dans le

courant de la Tradition et en le montrant disciple direct de Giorgi (H.H.E., p. 171-176).

La deuxième œuvre publiée de Godwin est sa monographie sur Athanasius Kircher. Il y consacre un chapitre à la *Musurgia Universalis* (2) de ce dernier, important traité musical écrit à un moment crucial « entre deux époques de l'histoire musicale ». Kircher reconnaît à la fois la « perfection technique » du « vieux style polyphonique de la Renaissance... encore très vivant dans la liturgie », et la « puissance émotionnelle » du nouveau style baroque dont il expose la « doctrine... des affections, selon laquelle le but de la musique est d'illustrer ou d'imiter les différents états affectifs ou émotionnels ». Mais Kircher est aussi le « dernier boécien d'entre les théoriciens musicaux ». « Il attache une grande importance au fondement numérique des intervalles, des échelles et des tons, démontrant par là que la musique est essentiellement une branche des mathématiques et donc une image de la création » et exposant « l'organisation harmonique du corps humain et des éléments (en disciple de Fludd) et du système solaire lui-même (en disciple de Kepler) » (p. 66). Deux gravures, choisies par Godwin, illustrent cet univers musical de Kircher, mais d'une manière beaucoup plus allégorique que celle de Fludd. Godwin en décrypte les détails. D'abord le frontispice : « La Trinité symbolisée par un triangle rayonne sur les neufs chœurs des anges qui chantent un canon à 36 voix (de Romano Micheli) et sur la terre » (p. 68-9). Et Godwin discerne « la Musique qui tient la lyre d'Apollon et la flûte de Marsyas », Pythagore qui « désigne d'une main son fameux théorème et de l'autre les forgerons dont les marteaux, en sonnante sur l'enclume, lui firent découvrir pour la première fois le rapport ton-poids », etc. Une seconde gravure, dont Godwin traduit l'intitulé latin : « L'Harmonie du Monde naissant », assimile les six jours de la création « aux six registres d'un orgue, sous le clavier duquel est écrit : *ainsi joue l'éternelle sagesse de Dieu dans les sphères des mondes* » (p. 70-1). Et il discerne, dans les scènes dépeintes dans six cercles, des références à *Genèse* 13-17.

*
**

Nous avons insisté sur la précision avec laquelle Godwin interprète les détails de ces figures car ces détails seront tous repris et développé dans l'œuvre ultérieure s'ils ne l'avaient déjà été dans de nombreux articles. En effet, ils constituent ce monde d'analogies, d'images et d'allégories qui, depuis les Grecs, ont été utilisées pour rendre compte de l'unité essentielle d'un cosmos fondé sur des rapports mathématiques dont la musique est à la fois une manifestation et un symbole. Dans *Mystery Religions in the Ancient World*, le thème de la musique, sans être traité pour lui-même, transparaît dans le symbolisme des instruments musicaux (présents sur treize gravures) et de la danse (présente sur cinq). Mais c'est surtout dans *Harmonies of*

Heaven and Earth que les différents aspects du thème sont décrits et mis en relation.

La première des trois parties qui le constituent, « La Montée du Parnasse » (« Ascending Parnassus ») s'ouvre sur l'évocation des trois héros mythologiques qui incarnent les pouvoirs de la musique : d'une part, Amphion, bâtisseur de villes par le simple pouvoir de sa lyre ; d'autre part, Arion et Orphée, qui surent charmer et se rendre favorables des animaux aussi bien que des dieux, des dauphins et Pluton, dieu de la mort. Et le premier chapitre « The Marvellous Effects of Music », se présente comme un véritable catalogue de légendes, de croyances et de faits scientifiques illustrant les effets de la musique sur les créatures terrestres, des minéraux à l'homme. D'Amphion, Godwin écrit : « Amphion... a appris, comme les physiiciens modernes l'ont fait, que l'existence même d'un monde matériel autonome est une illusion. Ce monde n'est qu'un état apparent de l'énergie universelle, ou peut-être même n'est-il que pure conscience, et les lois qui le font apparaître sont les lois musicales et harmoniques » (p. 13). Dépassant donc le point de vue strictement universitaire de ses précédents livres, Godwin se situe résolument parmi les spiritualistes. Aussi citera-t-il aussi bien l'opinion d'un musulman médiéval, Masoudi, sur l'érection des pyramides : « Des feuilles de papyrus sur lesquelles étaient tracés certains caractères furent placées sous les pierres... et, étant frappées, ces pierres se déplacèrent d'elle-même d'environ 150 cubits » ; que celle d'Edgar Cayce (1877-1945) « en état de transe » : « La pyramide fut érigée par lévitation, grâce à des chants et des psalmodies... » ou celle, semblable, de Madame Blavatsky (p. 12). En ce qui concerne l'influence de la musique sur l'homme, Godwin montre comment elle est rendue logique par une conception tri-partite de ce dernier : c'est en effet sur l'esprit (« spiritus ») qu'elle s'exerce ainsi que l'expose Marsile Ficin dans son *De Vita* : « L'une des meilleures façons d'influer sur le *spiritus*, selon Ficin, est d'utiliser la musique ; et ceci parce que le milieu porteur du son est l'air et que l'air est ce qu'il y a de plus semblable au *spiritus* par sa substance même » (p. 25). Et Godwin nous expose les différentes variantes à cette explication, de Boèce à Schopenhauer, et nous offre de nombreux exemples de cet effet, depuis le cas, cité par un Pythagorien, d'un Sicilien rendu violent par une musique « phrygienne » et calmé par une musique « spondaïque » jusqu'au cas du roi Philippe V d'Espagne dont la mélancolie était quotidiennement soulagée par les cinq mêmes arias, de tonalité plaintive, chantés par Farinelli (p. 30) ; exemples qui permettent à l'auteur de distinguer entre un effet allopathique dans le premier cas (traitement par les contraires) et un effet homéopathique dans le second (*similia similibus curantur*, p. 33). Enumérer les exemples donnés, qu'ils soient tirés de la Bible, de la liturgie, de l'histoire ou des mœurs locales (tel le cas de la « tarentelle ») serait récrire le livre. Disons simplement que le chapitre s'achève sur un survol des thérapies musicales modernes, telles qu'elles sont employées dans les

hôpitaux aussi bien que dans le cadre des différents mouvements théosophiques ; et sur diverses opinions au sujet des effets de la musique que Confucius et Mao Tse-Tung, Platon et Richard Wagner, la dernière présentée étant celle de Cyril Scott (1879-1970) qui « écrivit une histoire de l'Homme à la lumière de la musique » (p. 44-45).

Le deuxième chapitre, intitulé « A l'Ecoute des Harmonies secrètes » et certainement le plus étonnant du livre, est consacré à « ceux qui ont entendu des musiques qui n'étaient pas de ce monde » (p. 46). C'est par l'intermédiaire des « élémentaires » que certains humains peuvent percevoir de telles musiques. Or, à côté d'innombrables contes folkloriques, cette croyance est sérieusement étudiée par certains occultistes tels que Rudolf Steiner. Ce dernier, se fondant sur une théorie de l'éther établie par Paracelse, pense que toute musique est, en fait, perçue grâce à l'action de ces élémentaires : « En musique, l'Ego du compositeur provoque l'enchantement musical de certains élémentaux... Lors de l'exécution, cet enchantement est communiqué aux sylphes et aux ondines (esprits de l'air et de l'eau) qui sont liés à l'air et l'éther environnants. Ces esprits communiquent les sons à l'auditeur et, dès que ceux-ci sont perçus par l'oreille interne, les esprits sont délivrés de leur enchantement. Cette théorie psycho-acoustique est semblable à celle des débuts de la science moderne... qui postulait que l'éther subtil sert de liaison, sauf qu'ici la substance intermédiaire est personnifiée » (p. 48). Une telle vue ne pouvait qu'entraîner la condamnation de toute musique enregistrée.

Soulignant qu'en un tel chapitre faits et fiction ne peuvent que se mêler sans qu'on puisse toujours les distinguer, Godwin passe en revue divers phénomènes tels que la synesthésie, « dans laquelle la musique est perçue sous forme d'impressions sensorielles autres qu'auditives, par exemple sous forme d'impressions visuelles » (p. 50). Il cite l'exemple d'Olivier Messiaen, mais aussi d'Aldous Huxley qui avait recours à des drogues pour atteindre une telle expérience. Et Godwin rapproche la drogue « qui ne peut mener qu'en enfer » des légendes relatant des pactes entre musiciens et démon. La seule voie pour atteindre un état où une musique d'un autre monde peut être réellement perçue est la voie mystique à laquelle on peut avoir accès « par le rêve éveillé et l'imagination active ; par le rêve, l'extase ou les visions ; et après la mort, quand nous pouvons tous espérer y avoir accès. Dans des cas exceptionnels, parmi lesquels celui de Pythagore... si doué qu'il pouvait entrer dans un tel état à volonté, sans même que sa conscience normale en soit modifiée » (p. 59). De telles expériences sont relatées dans diverses régions et traditions : les voyages celtiques (dont celui de saint Brendan) ou les voyages à travers les sphères de la tradition néo-platonicienne. Après les avoir passés en revue, Godwin en donne une interprétation jungienne : « Le voyage est une initiation... qui prend place dans le monde imaginal... La musique que l'on y entend... n'est rien d'autre

que la connaissance acquise lors de ces initiations par ceux qui ont atteint le stade voulu de croissance psychique... » (p. 58).

Godwin s'interroge alors sur les raisons qui ont fait que l'héliocentrisme a réduit la musique des sphères au silence pour deux siècles. Ce fut parce qu'il fut « mal compris, que son sens littéral supplanta son sens symbolique et que, comme tout secret initiatique révélé au profane, son effet fut négatif : dans ce cas, il provoqua la dévaluation de l'Esprit et de l'Ame et la destruction de l'homme en tant que microcosme » (p. 60).

Godwin s'attarde alors sur une tradition universelle qui voudrait que le soleil engendre des sons qui seraient audibles sur terre, ce qui signifierait que cette musique d'un autre monde pourrait n'être pas seulement réservée à ceux capables d'atteindre cet « état surnaturel », comme en témoigne Strabon aussi bien que le Talmud. Et il pose d'autre part l'hypothèse que ce pourrait être tout simplement la musique elle-même qui pourrait nous faire partir pour ce voyage : telle a été du reste l'expérience d'Athanasius Kircher (p. 60-61).

Enfin, il passe en revue les points de vue des différentes religions sur ce pouvoir qu'a la musique de mener notre « âme vers des royaumes plus réels que la Terre » : ainsi, le Christianisme, après l'avoir condamnée chez les païens, ne pouvait favoriser une musique à finalité initiatique. Mais, dans la monophonie grégorienne, les ordres monastiques trouvèrent une musique capable d'harmoniser la personnalité individuelle et celle de la communauté. Lorsque, après Vatican II, les moines cessèrent ces psalmodies composées sur des paroles latines, « des maladies et des troubles psychologiques se déclarèrent » et une dispense dut être accordée. Toutefois, « l'application délibérée de la *musica instrumentalis* à des fins plus hautes », telles que la recherche des états d'extase, a toujours manqué à l'ésotérisme chrétien (p. 64). Godwin considère ensuite le cas de la Kabbale juive, du Soufisme et des différents Yogas pour lesquels « l'univers entier chante devant Dieu » (p. 65), ainsi que les expériences individuelles, en dehors de l'orthodoxie, de mystiques chrétiens tels qu'Hildegarde de Bingen, Rolle of Hampole, Henri Suso ou Maître Eckhart, soulignant que toujours les « anges » ont eu un rôle dans les visions extatiques, soit en réagissant aux chants humains qui avaient pu provoquer ces états, soit en étant eux-mêmes les musiciens exprimant l'harmonie du monde (p. 73).

Godwin conclut cette partie de son étude, après avoir cité des auteurs aussi différents que Denys l'Aéropagite, Chateaubriand, René Guénon, Teilhard de Chardin, Tolkien ou C.S. Lewis, en résumant ainsi les vues exprimées, au cours des temps, sur cette harmonie du monde, et en opposant les reconstructions intellectuelles aux expériences mystiques : « Alors que les théoriciens des sphères, anciens et modernes, ont rencontré des difficultés pour démontrer que le cosmos était organisé selon des lois musicales ou harmoniques, ceux qui décrivent le monde supérieur le font

avec une confiance dans l'existence de cette harmonie qui n'a pas besoin de preuve. » (76).

Le chapitre intitulé « Alchimie musicale » part de la constatation que la majorité des hommes, liés à la terre, ne peut avoir une idée de cette musique des sphères que grâce aux compositeurs et aux exécutants de la *musica instrumentalis* qui, poussés par une vocation irrésistible, et doués « à la fois de compétence et de mémoire », sont capables de recréer, par une véritable anamnèse, « l'expérience du monde astral... que nous visitons tous chaque nuit » (p. 81), vue corroborée par des citations de Rudolf Steiner et de Marcel Proust.

La musique, comme la Messe, demande la répétition. Néanmoins, chaque exécution « crée quelque chose sur un plan subtil... que l'on devrait pouvoir ressentir dans le silence qui suit ». « Les clairvoyants nous assurent qu'ils en ont conscience, mais que le bruit des applaudissements peut le briser. » Néanmoins, « aucune vibration musicale n'est jamais tout à fait perdue... et elle continuera à vibrer à travers le cosmos pour l'éternité » (p. 84).

Certains compositeurs savent que leur inspiration a sa source sur un autre plan que le terrestre. Ainsi, Stockhausen affirme que « Sirius est la source de tous les grandes compositions... en accord avec la tradition hermétique, ce qui revient à dire que la grande musique ne dérive pas simplement de la musique des planètes (qui est réfléchi en nous au niveau psychique ou astral) mais de la huitième sphère et au-delà, dans les royaumes de la pure intelligence » (p. 85).

Godwin distingue alors trois niveaux de « l'inspiration musicale et artistique » : le niveau « avatique » où l'œuvre, destinée à être prise par la suite pour modèle, est conçue dans un état visionnaire ; le niveau de re-création « d'après un modèle donné », par un exercice de la mémoire qui re-saisit l'archétype ; et enfin le niveau inférieur où l'anamnèse ne joue plus aucun rôle et où l'œuvre n'est inspirée que de l'Ego du compositeur, de l'imitation du monde ambiant et du subconscient (p. 87).

La musique peut être perçue à différents niveaux du corps de l'auditeur : le ventre, le cœur et la tête. L'écoute idéale, à ce stade, est celle qui provoque une réaction globale et elle correspond au troisième niveau de la composition. Une écoute correspondant au second niveau exige l'activité de « trois des centres subtils, connus de toutes les traditions ésotériques... et appelés *chakras* dans le système hindou » et qui se trouvent au niveau du cœur, de la gorge et du troisième œil (p. 92-3). « Cette immersion totale du soi dans la musique suscite en nous la condition primordiale de l'univers, qui est musicale et temporelle, et non visuelle ou spatiale » (p. 94). « Suivre cette voie de l'alchimie musicale... c'est tendre à l'harmonie parfaite de la personne dont le plomb de l'ego est transmué en l'or pur du soi » (95). Quant à une troisième forme d'écoute qui correspondrait au niveau « avatique » de la composition, il ne saurait exister car, au-dessus

de la deuxième forme, « l'écoute cesse en tant que telle et l'activité qui prend sa place est de la nature de la méditation mystique ou philosophique » (p. 92).

*
**

Le quatrième chapitre considère « le développement de la musique en Europe au cours des neuf cents dernières années » dans l'optique de la « musicologie ésotérique ». Evoquant les grands âges astrologiques et les étapes du travail alchimique, Godwin pense que notre « civilisation est à l'un de ces moments cruciaux où l'Œuvre va entrer dans une nouvelle phase » ou bien au contraire se dissiper dans une explosion. La civilisation occidentale ayant pris un chemin différent des autres, les traditionnalistes en déplorent le matérialisme tandis que les évolutionnistes y voient l'émergence d'une « conscience globale ». En ce qui concerne l'histoire de la musique, les deux vues peuvent trouver des arguments en leur faveur : au début du Moyen Age, la musique était indissociable des fonctions du culte et elle reposait sur la tradition orale. L'avantage, du point de vue de l'inspiration, en était que le compositeur, le poète et le chanteur étaient le même homme. Des « survivances de cette unité » se prolongèrent jusque vers 1600. Mais, dès la fin du XVII^e siècle, lorsque le compositeur devint un virtuose, « cet héritage orphique fut perdu ». Maintenant, le compositeur est souvent chef d'orchestre, lorsqu'il ne donne pas simplement ses partitions à jouer aux autres.

Au XII^e siècle, la basilique de Saint-Denis fut édifiée et le *Magnus Liber Organi* fut composé. Godwin fait remarquer que, si « l'Europe avait été l'Inde ou l'ancienne Egypte, la musique et l'architecture auraient alors cessé de se développer pour au moins cinq cents ans afin de digérer toutes les implications de ces nouveaux styles » (p. 100).

C'est en fonction de ces quelques remarques que Godwin résume ensuite l'histoire de cette musique occidentale. Et voici comment il en dépeint la situation actuelle : « Alors que, dans le passé, les frontières stylistiques étaient nettement définies, aussi bien pour les compositeurs que pour ceux qui ressentaient un besoin religieux — par exemple l'orchestre symphonique ou la forme sonate pour les uns et le Catholicisme romain pour les autres — maintenant, chacun doit commencer par choisir son propre style ou sa propre voie parmi les nombreuses options disponibles (véritable supermarché musical ou spirituel). Dans le cas du compositeur, il devra choisir entre la musique électronique, sérielle, aléatoire, référentielle et une douzaine d'autres. Mais une fois ce choix fait, la question demeure du bon ou du mauvais usage de la forme » (p. 116). Et ce choix doit être dicté par une nécessité intérieure à laquelle répondra l'inspiration. Passant alors en revue Schoenberg, Webern, Boulez, Stockhausen et Cage, Godwin écrit : « Les compositeurs... d'aujourd'hui sont le système nerveux d'une civilisation en

transition. Ils souffrent de ses tensions et les exposent pour l'éducation du monde. » Cette musique moderne dont le seul « terrain commun » est le ton, « qui avait été comparativement négligé pendant des siècles d'exploration harmonique, mélodique et rythmique », peut être cause de détresse car beaucoup ne voient là « qu'un son succédant à un autre » (p. 120). Mais tout n'est pas négatif pour autant. « Chaque moment est un aperçu du monde sonore... Et en contemplant ces moments hors du temps... on peut entrer dans un autre état de conscience ». Et Stockhausen a même tenté d'étendre ce moment aux dimensions d'un morceau entier grâce à « la durée, la répétition, la quasi-immobilité et une échelle des temps allongée », entraînant « une redécouverte des qualités harmoniques naturelles du ton » (p. 121). Et à propos de la musique électronique ou conçue par ordinateur, Godwin reconnaît que « la série harmonie elle-même, entendue dans l'isolement, a un étrange pouvoir sur l'âme humaine ». Et ce qu'a fait Stockhausen a été de démontrer « ce que les chanteurs de Mongolie et du Tibet ont toujours su : que la voix humaine ne produit pas simplement des notes, mais tout un spectre d'harmoniques que l'on peut isoler et articuler en jouant sur les voyelles ». Et David Hykes, « utilisant l'accoustique de l'église médiévale du Thoronet pour magnifier ce bouquet d'harmoniques qui flottent sur tout ce que nous chantons ou disons... a repris la tradition de ces moines de Cluny qui construisaient leurs églises selon des proportions musicales, afin d'enrichir leur plain-chant et d'entrer en contact avec les dimensions cachées du ton » (p. 121-2).

Et parallèlement à la prééminence que prenait le ton, l'auditeur devenait « l'indispensable participant » dont « l'activité est peut-être la finalité même de la musique, plutôt que l'expression des émotions du compositeur ou la virtuosité de l'exécutant ». Et cette mise de l'accent sur l'auditeur n'est pas sans rapport avec cette « diffusion de connaissances qui, autrefois réservée, permet à qui le désire de poursuivre sa quête spirituelle en dehors des dogmes et de l'autorité de l'Eglise ». Et Godwin conclut que c'est là peut-être la « qualité particulière de notre époque » (p. 122).

*
**

Avec le dernier chapitre, nous revenons en quelque sorte au problème posé dans les deux premiers livres de Godwin sur Robert Fludd et Athanasius Kircher : celui de la correspondance entre l'ordre du monde et le système musical, et des rapports mathématiques qui les lient. Sa lecture n'est pas indispensable pour connaître la pensée de Godwin qui nous avertit de son extrême technicité. Mais ce chapitre constitue un remarquable manuel de référence sur le sujet. Godwin distingue d'abord trois types de rapport entre la gamme et les planètes, l'un se fondant sur les distances entre les planètes et sur les intervalles entre les tons (p. 125) ; le second sur la vitesse de déplacement des planètes et sur la hauteur des sons (p. 130) ;

et le troisième sur « certains tons fixes demeurant invariables ». (Godwin en donne neuf exemples, visualisés sur autant de portées) (p. 138-9). Une quatrième façon de poser le problème est celle de Scott Erigène qui consiste à passer du premier type de rapport au second selon les besoins, c'est-à-dire de passer de la considération des vitesses à celle des distances (p. 141).

Godwin recense aussi différents types de correspondance établis entre les planètes, les notes et les jours de la semaine ; ou d'autres qui font entrer dans un système le cosmos en son entier, c'est-à-dire « la Grande Echelle des Etres » où sont intégrées les Muses et les hiérarchies angéliques (p. 167).

Il s'attarde sur le cas de Képler qui « écouta la musique des sphères non plus du point de vue de la Terre, comme tous ses prédécesseurs, mais du point de vue du Soleil » (p. 145) et qui intégra le cercle zodiacal dans son système de correspondance, en quoi il fut suivi d'une longue postérité.

Enfin, Godwin passe en revue certaines constructions plus récentes telles que la « loi des octaves » de Gurdjieff (p. 180) ; la « série harmonique » dans laquelle Andréas Werckmeister et Louis-Claude de Saint-Martin voient le symbole de la création et la révélation progressive de Dieu (p. 184) ; et la « série subharmonique », reflet dans le miroir de la précédente : les deux séries représentant « les forces universelles de contraction et d'expansion qui, pour de nombreux théosophes, sont les fondements même de l'être, nécessaires l'une comme l'autre pour que la création Emerge du Chaos ».

Le livre s'achève sur la « table pythagoricienne » ou « lambdoma » établie par Albert von Thimus sur une suggestion « trouvée dans un traité de Jamblique ». « Partant de l'unité (1/1), les harmoniques constituent le côté droit d'un Lambda et les subharmoniques le gauche », les chiffres correspondant à des tons et des fractions de ton. « En remplissant l'espace enclos d'un réseau de tons intermédiaires et en faisant tourner l'angle pour qu'il atteigne 90° », on obtient une « table de correspondance carrée » représentant « l'ancienne science perdue des harmoniques » et constituant une tentative « d'explication symbolique et d'illumination concernant les réalités cosmiques et métaphysiques » (p. 190). Et Godwin cite l'opinion de Hans Kayser sur cette table : « En dehors d'elle et en delà d'elle se trouve ce point 0/0 qui n'est à la base d'aucun son mais qui est le silence même vers lequel tendent tous les sons. »

Après avoir évoqué « le Ciel rempli de silence » de Synésius, Godwin conclut : « notre ascension ne peut aller au-delà ». Ainsi se termine, sur une apologie du silence, ce livre consacré à la musique sous sa forme la plus haute.

*
**

Il convient de signaler la remarquable anthologie de textes relatifs à la musique spéculative établie et annotée par Joscelyn Godwin sous le titre *Music, Mysticism and Magic : a Sourcebook*. De Platon à Stockhausen, soixante et un auteurs nous sont présentés dans leur continuité et leur spécificité. C'est l'auxiliaire idéal à la lecture non seulement des livres de l'auteur, mais de tout livre dont le sujet est la musique.

Bernard TANNIER

NOTES

- (1) « The Revival of Speculative Music », *Musical Quarterly*, 67, 1982, p. 373-4.
- (2) Rome, 1650.