

LA MUSIQUE DES SPHÈRES CHEZ LES BYZANTINS

Une des idées les plus séduisantes et en même temps les plus fertiles de la philosophie grecque ancienne, est sans doute celle de la musique des sphères. Elle apparaît pour la première fois chez les Pythagoriciens et Platon, et elle arrive jusqu'à nos jours. Son influence ne se borne pas au domaine de la philosophie. Elle a survécu même dans les sciences: je cite par exemple le cas du physicien Arnold Sommerfeld qui parle en 1922 d'«une réelle musique de l'atome»¹. Dans la littérature on pourrait parler entre autres de Shakespeare² et de Goethe³. Enfin, dans la musique on trouve l'exemple bien caractéristique de Paul Hindemith, qui a composé en 1951 une symphonie appelée «l'Harmonie du monde», dont les trois parties sont nommées «musica instrumentalis, musica humana, musica mundana», et en 1956-57 un opéra qui reprend le même titre, ayant comme sujet la vie de Johannes Kepler. Ce sujet intéressant a alimenté, à juste titre, la recherche internationale⁴. Mais dans les livres et les articles qui lui ont été consacrés, au moins dans ceux que j'ai pu consulter, les citations d'auteurs byzantins sont tellement peu nombreuses, qu'on pourrait rester avec l'impression que la musique des sphères n'a nullement préoccupé les byzantins. Ceci m'a paru complètement invraisemblable, et j'ai décidé de faire une première recherche sur ce sujet, dont je présente aujourd'hui les résultats. Je m'empresse de préciser que cette recherche n'est pas exhaustive, mon intention étant simplement de donner un premier aperçu du sujet. Je me bornerai à la présentation des vues de trois Pères de l'Eglise et de trois auteurs de la littérature profane, tout en rappelant qu'ils ne sont pas les seuls à avoir parlé de la musique des sphères.

Le premier des Pères dont je voudrais parler, c'est Athanase d'Alexandrie. Dans son œuvre *Contra gentes* § 38, Athanase traite le problème de l'ordre qui

1. Arnold SOMMERFELD, *Atombau und Spektrallinien*, Braunschweig, 1922, cité par Hans SCHAVERNOCH, *Die Harmonie der Sphären*, Freiburg/München, 1981, p. 191.

2. *Le Marchand de Venise*, V, 1.

3. Prologue de *Faust*.

4. Sauf le livre de Schavernocho déjà cité, on pourrait voir encore les livres suivants: James HAAR, *Musica mundana: Variations on a Pythagorean Theme*, Harvard, 1960; Kathi MEYER - BAER, *Music of the Spheres and the Dance of Death*, Princeton 1970; Joselyn GODWIN, *Harmonies of Heaven and Earth*, 1987; Joselyn GODWIN, *The Harmony of the Spheres, a Sourcebook of the Pythagorean Tradition in Music*, Rochester (Vermont), 1993.



règne dans l'univers, et ceci l'amène à conclure l'existence d'un Dieu unique. Il dit «ή μὲν γὰρ ἀταξία ἀναρχίας ἐστὶ γνῶρισμα· ἡ δὲ τάξις τὸν ἡγεμονεύοντα δείκνυσι» (le désordre désigne l'anarchie; l'ordre montre le prince), et plus loin: «οὕτως ἐν τῇ τοῦ παντός τάξει καὶ ἁρμονίᾳ τὸν τοῦ παντός ἡγεμόνα νοεῖν ἀνάγκη Θεόν, καὶ τοῦτον ἓνα καὶ οὐ πολλούς» (ainsi dans l'ordre et l'harmonie de l'univers il faut discerner le souverain de l'univers, Dieu, et qu'il est un et non plusieurs). Afin de rendre cette opinion plus claire, il recourt à l'exemple de la lyre. Quand on entend une lyre, on admire l'harmonie qui vient de la combinaison de tous les sons, et on pense que, même si on ne le voit pas, il y a un musicien qui joue. De même, quand on prend conscience de l'harmonie qui vient de l'ordre de l'univers («παναρμονίου οὔσης τῆς τάξεως ἐν τῷ κόσμῳ παντί»), il faut conclure l'existence d'un Dieu unique, qui est le Créateur de cette harmonie⁵. Héraclite aurait été à l'origine de cette image de la lyre et de l'harmonie, qui résulte de l'union des contraires⁶. On a effectivement soutenu que sur ce point Athanase ne fait rien d'autre que de traduire en termes chrétiens la comparaison héraclitienne⁷. Mais la lyre heptacorde était pour les anciens le symbole de l'harmonie des sphères. Du fait que le nombre sacré 7 représente à la fois les cordes de la lyre et les planètes, on est amené facilement à les associer, et ainsi les sept planètes sont devenus les sept cordes d'or de l'heptacorde du ciel. Quand le nombre des cordes de la lyre augmentait, il en allait de même pour le nombre des corps célestes. C'est ainsi que nous trouvons dans des témoignages postérieurs tantôt 8, tantôt 9, et même davantage de cordes célestes⁸. À mon avis, quand Athanase parle de la lyre, il pense plutôt à la lyre en tant qu'image de l'harmonie des sphères, qu'à la lyre d'Héraclite. Mon opinion est confirmée par un autre passage du même texte, où Athanase reprend la même image. Ici, quand il parle de la lyre, il ne se réfère pas seulement aux sons aigus et graves, comme le voudrait Héraclite, mais aussi aux sons intermédiaires et autres («τὰ βαρέα τοῖς ὀξεῖσι καὶ τὰ μέσα τοῖς ἄλλοις τῇ τέχνῃ συναγαγόν»), ce qui montre qu'il pense aux cordes de la lyre⁹. Quoi qu'il en soit, ce qui nous intéresse dans ce passage, c'est que pour soutenir l'existence d'un Dieu, en rejetant parallèlement le polythéisme grec, il utilise une image d'origine grecque.

Passons à Basile de Césarée. Dans sa *troisième homélie sur l'Hexaéméron*, dont l'objet est le firmament, parmi d'autres opinions philosophiques concernant le ciel et les étoiles, il examine aussi celle de la musique des sphères.

5. ATHANASE, *Contra gentes* 38, P. G. XXV, pp. 76-77.

6. DIELS-KRANZ, *Die Fragmente der Vorsokratiker* (=VS), B 51.

7. Jacques HANDSCHIN, Ein mittelalterlicher Beitrag zur Lehre von der Sphärenharmonie, *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, 1927, p. 195, n. 1.

8. Bonaventura MEYER, *Ἀρμονία; Bedeutungsgeschichte des Wortes von Homer bis Aristoteles*, Zürich, 1932, p. 48.

9. *Op. cit.*, P. G. XXV, pp. 84-85.



Il procède d'abord à une brève présentation de la théorie: il parle des sept cercles qui constituent les trajectoires des sept planètes, et qui par leurs mouvements rendraient un son d'une douceur et d'une harmonie qui dépasserait le charme de toutes les mélodies: «εὔηχόν τινα καὶ ἑναρμόνιον ἀποδιδόναι φθόγγον, ὥστε πᾶσαν τὴν ἐν μελωδίαις ἡδονὴν ὑπερβάλλειν»¹⁰. Ensuite il rejette cette théorie, en faisant appel à l'argument des sens: si les étoiles produisaient effectivement de la musique, pourquoi nous ne l'entendrions pas? Les partisans de cette opinion répondraient que nous n'entendons pas cette musique parce que nous y sommes habitués dès notre naissance, comme le forgeron qui travaille toujours dans le même bruit. Cet argument lui paraît tellement fragile, qu'il ne juge même pas nécessaire de le réfuter; un homme qui sait ménager son temps et fait confiance à l'intelligence de ses auditeurs, n'a aucune raison de s'en occuper.

Les sources de Basile dans ce passage sont Platon et Aristote. Pour la présentation de la théorie il s'appuie sur Platon; la preuve en est que pour la description des orbites des astres superposés, il utilise l'image des vases (κάδων), qui s'emboîtent les uns dans les autres, image qui se trouve dans la *République* de Platon¹¹. Pour la réfutation de la théorie il recourt à Aristote. Les mêmes arguments de l'accoutumance et du forgeron se trouvent aussi chez Aristote, qui, lui aussi n'accepte pas cette théorie, mais essaie du moins de donner une explication de son rejet¹². Si Basile ne cite pas ses sources, il ne le fait évidemment pas avec l'intention de les cacher, mais parce que le public de ces homélies n'était pas constitué exclusivement d'hommes instruits; ainsi, la référence aux deux philosophes n'aurait aucun sens. Il dit seulement que presque tous sont d'accord sur cette théorie. Cette expression assez vague a conduit Stanislas Giet à supposer que par ce «σχεδὸν παρὰ πάντων», Basile pourrait désigner les milieux cultivés de Césarée¹³. Je crois que cette hypothèse ne tient pas. Ceci parce que le texte dont nous parlons se trouve dans un chapitre où il est question des opinions des philosophes grecs: «τοὺς τῶν ἐλλήνων σοφούς»¹⁴, et aussitôt après le rejet de la théorie, il conclut: «pour nous, abandonnant ces disputes profanes aux gens du dehors, nous revenons à la doctrine de l'Eglise»¹⁵. Etant donné que dans les milieux cultivés de Césarée, dont parle Giet, il y avait certainement de chrétiens, le «σχεδὸν πάντων» de

10. *Homélies sur l'Hexaéméron* III, 57c.

11. PLATON, *République*, X, 616 d.

12. ARISTOTE, *Du Ciel*, II, 9. Cette critique aristotélicienne était très importante pour la théorie de la musique grecque ancienne; cf. Rudolf SCHÄFKE, *Geschichte der Musikästhetik in Umrissen*, Tutzing, 1964, pp. 138-141.

13. *Homélies sur l'Hexaéméron*, éd. Stanislas GIET, Paris 1950, p. 200, n. 4.

14. *Op. cit.* 57A.

15. *Op. cit.* 57D.

Basile ne peut pas les concerner. Le but évident de Basile après le rejet de cette théorie, est de montrer que les opinions des philosophes grecs sont très loin de la vérité de l'Apocalypse. Ainsi, Basile arrive au même résultat qu'Athanase, c'est-à-dire la supériorité de la vérité chrétienne vis-à-vis de celle des grecs, non pas en acceptant, mais en rejetant une théorie grecque.

Dans son oeuvre *in inscriptiones psalmorum*, Grégoire de Nysse se réfère à la théorie selon laquelle l'homme est une sorte de microcosme, qui fonctionne d'une façon analogue à celle du macrocosme. Dans le macrocosme règne une harmonie universelle, que seul l'esprit de l'homme peut concevoir. Cette harmonie est le résultat d'une combinaison des contraires. Une telle paire de contraires est le mouvement et la stabilité qu'on peut observer aux astres. La combinaison des ces contraires produit une mélodie exquise, dont parle David, quand il dit que les étoiles, le soleil et la lune chantent Dieu. Cet accord de toutes les choses est la première et originelle et vraie musique («ή πρώτη και ἀρχέτυπος και ἀληθής μουσική»), que joue avec virtuosité («τεχνικῶς ἀνακρούεται») le Créateur de l'Univers¹⁶. Le passage commence par la théorie de l'homme-microcosme, qui est introduite par «ἤκουσά τινος τῶν σοφῶν» (j'ai entendu dire par un des sages). Cette expression chez Grégoire désigne toujours les philosophes païens¹⁷. Grégoire ne précise pas quel philosophe il a en vue, mais cette théorie du parallélisme entre le microcosme humain et le macrocosme de l'univers, est un lieu commun dans la philosophie grecque, et elle est attestée pour la première fois chez Démocrite¹⁸. Après cette image il passe à l'harmonie de l'univers, en précisant néanmoins que cette harmonie peut être perçue seulement par l'esprit, l'intellect (νοῦς), et non par les sens corporels. Cela signifie que, même si dans l'univers se produit quelque mélodie sensible - et si nous suivons Aristote, les Pythagoriciens devraient croire à la production de sons réels par le mouvement des astres¹⁹ - l'homme peut l'ignorer et se contenter de la mélodie spirituelle.

Si jusqu'ici Grégoire se trouve dans la tradition grecque, il passe soudain dans le domaine de l'Ancien Testament, en disant que le grand David a entendu cette mélodie²⁰. Je pense qu'ici, même si Grégoire ne le fait pas, nous pouvons sans problème établir un parallèle entre David et Pythagore. En effet, tous les

16. GREGORII NYSSENI, *Opera*, éd. W. JAEGER, vol. V, *In inscriptiones psalmorum* I, III, Leiden, 1962, pp. 30-32.

17. Cf. Henri-Irénée MARROU, «Une théologie de la musique chez Grégoire de Nysse?», *Epektasis, Mélanges patristiques offerts au cardinal Jean Daniélou*, Paris, Beauchesne, 1972, p. 504, n. 23.

18. VS B 34; cf. Gregory of Nyssa's *Treatise on the Inscriptions of the psalmes*, éd. Ronald HEINE, Oxford 1995, p. 88, note 12.

19. ARISTOTE, *Du ciel*, II, 9.

20. Un passage pareille de la musique des sphères à David nous trouvons parmi les pères latins chez Ambroise; cf. Théodore GÉROLD, *Les Pères de l'Eglise et la musique*, Paris 1931, p. 76.



deux ont entendu cette mélodie céleste, à une seule différence: si nous acceptons le récit d'Iamblique, Pythagore aurait entendu cette musique par les oreilles de l'esprit *et* du corps²¹. Dans le cas de David, Grégoire est clair: quand il dit «ὡς μοι δοκεῖ καὶ ὁ μέγας ἀκηκοέναι Δαβίδ» (c'est ainsi, à ce qu'il me semble, que le grand David a entendu)²², il se réfère au mode de perception déjà exposé, c'est-à-dire seulement par l'ouïe spirituelle, sans l'intervention du corps. La phrase «ὁ μέγας Δαβίδ ἐν ἀκροάσει γενόμενος» (le grand David ayant entendu) qu'on trouve plus loin²³, devrait avoir le même sens. Il y a, d'ailleurs, un autre parallèle entre David et Pythagore dans le même texte. Comme pour Pythagore il est attesté qu'il pouvait par sa musique guérir des hommes malades, ainsi David aurait réussi par son chant à ramener Saül dans son état naturel après une crise de folie²⁴. En ce qui concerne, enfin, la façon dont cette musique est produite, Grégoire évite les interprétations naïves que l'imagination concrète des hommes de l'Antiquité n'avait pas toujours su éviter, lesquelles renvoient à un son réel. Grégoire a utilisé la corrélation harmonieuse des parties de l'univers envers le tout («τὴν τῶν μερῶν πρὸς τὸ ὅλον εὐαρμοστίαν») et la coexistence des contraires²⁵, laquelle en ce cas, s'exprime par la paire mouvement - stabilité. Les planètes sont caractérisées par le mouvement - puisqu'elles se trouvent toujours dans une orbite - mais en même temps par la stabilité, car cete orbite reste toujours stable et inaltérable. Par cette explication, Grégoire, pour reprendre l'expression d'H. I. Marrou, «de cette musique cosmique se fait une conception toute philosophique»²⁶.

Avec les trois Pères de l'Eglise on se trouve dans un contexte théologique; ils utilisent l'hypothèse de la musique des sphères comme un argument en plus pour prouver la vérité chrétienne. Chez les trois auteurs suivants, les choses vont autrement. Ce n'est plus la théologie qui les préoccupe et les problèmes qu'ils ont à résoudre sont d'un ordre différent. Passons donc maintenant à la littérature dite profane et quelques siècles plus tard dans le temps. Michel Psellos parle de la musique des sphères dans deux lettres²⁷ s'adressant, d'après de recherches

21. IAMBLIQUE, *Pythagore* XV.

22. *In inscriptiones psalmorum*, p. 31.

23. *Op. cit.*, p. 32.

24. *Op. cit.*, p. 33.

25. Encore un lieu commun grec; on le trouve par exemple chez ALCMÉON, A3, PHILOLAUS B1 et bien sûr chez HÉRACLITE B8.

26. H.-I. MARROU, *op. cit.* p. 505. Dans son livre *Music in Early Christian Literature*, Cambridge 1987, James Mc Kinnon écrit à propos de Grégoire de Nysse: «as for musical reference, he has less to contribute than most other major patristic figures» (p. 73). Je crois qu'il aurait pensé autrement s'il connaissait cet article court mais très important d'H.-I. Marrou que nous avons utilisé.

27. M. CH. E. RUELLE, *Rapports sur une mission littéraire et philologique*, *Archives des missions scientifiques et littéraires*, 13e série, t. 10, Paris, 1875, pp. 612-619.

récentes à Jean Doucas²⁸. Dans la première lettre il fait une brève allusion au sujet de la musique des sphères, en disant simplement que nous ne pouvons pas entendre cette mélodie à cause de notre nature mortelle. Dans l'autre lettre il essaie de surmonter cette impossibilité en ayant recours à un parallèle très intéressant entre les mouvements des astres et ceux des chœurs de la tragédie. Les mouvements des chœurs de gauche à droite correspond au mouvement des astres du firmament; le retour des chœurs de droite à gauche imite le circuit inverse des planètes; quand ils chantent le *στάσιμον*, ils représentent la mélodie stable de la terre qui reste immobile; enfin la succession des sons graves et aigus correspond au cycle des saisons. Psellos n'écrit pas ici le mot «tragédie», mais le fait qu'il utilise les termes techniques *στάσιμον* et *ἀντίστροφον*, nous permet de déduire qu'il parle des mouvements des chœurs de la tragédie. Ce parallèle apparaît à plusieurs textes de commentateurs ou grammairiens grecs et latins. Hans Färber l'a trouvé chez six auteurs différents²⁹, auxquels il faut ajouter aussi Macrobius, le commentateur du *Somnium Scipionis* de Cicéron³⁰. Le premier qui aurait parlé de cette comparaison serait l'astronome et théoricien de la musique Claude Ptolémée. Quand Psellos veut parler des orbites des corps célestes, il utilise la paire des contraires *ταυτόν* - *θάτερον*. Cette opposition vient d'une distinction faite par Platon dans son *Timée*³¹, d'après laquelle l'âme du monde se divise en deux cercles: le cercle du *ταυτόν* est le cercle des étoiles fixes, tandis que le cercle du *θάτερον* est celui des sept planètes. Ignorant cette allusion, Ruelle ne comprend pas le sens du mot «*ταυτοῦ*» des manuscrits, et il corrige en «*τούτων*», en désignant ainsi les astres³². Mais cette correction n'explique pas la présence du mot «*θάτερον*» qui suit, et c'est ainsi que Ruelle a des difficultés à le traduire³³.

Vers 1300 Georges Pachymère³⁴ a composé pour les besoins de

28. Cf. Christian HANNICK, *Byzantinische Musik*, dans Herbert HUNGER, *Die Hochsprachliche profane Literatur der Byzantiner*, vol. II, München 1978, p. 187. Ruelle croyait que les lettres s'adressaient à Michel Doucas et Hermann Abert parlait de Constantin Monomachus. Abert a publié une de ces lettres d'après un manuscrit de la Bibliothèque de Munich, sans connaître l'édition de Ruelle, qui était faite d'après deux manuscrits d'Escorial. Cf. Hermann ABERT, Ein ungedruckter Brief des Michael Psellus über die Musik, *Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft*, 1900-1901, pp. 333-341.

29. Hans FÄRBER, *Die Lyrik in der Kunsttheorie der Antike*, München 1936, pp. 20-22. Je voudrais ici remercier Mme Evanthia Vassalou, professeur de philologie classique à l'Université de Thessalonique, qui m'a indiqué ce livre de Färber.

30. MACROBIUS, *Commentaire du Somnium Scipionis* II, 3.

31. PLATON, *Timée*, 34 b-36 b-e.

32. M. CH. E. RUELLE, *op. cit.*, p. 618.

33. La traduction se trouve dans Ch. Emile RUELLE, *Traduction de quelques textes grecs inédits recueillis à Madrid et à Escorial*, Paris 1875, p.23.

34. Pour Pachymère cf. Lukas RICHTER, Antike überlieferungen in der byzantinischen Musiktheorie, *Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft*, 1961, pp. 98-101, et HANNICK, *op. cit.* pp. 188-191.

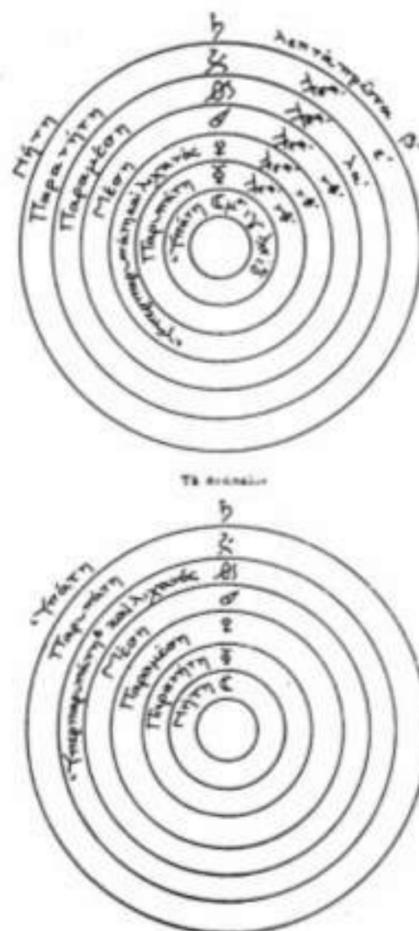
l'enseignement supérieur à Constantinople un *Quadrivium* (Σύνταγμα τῶν τεσσάρων μαθημάτων)³⁵. Dans le second livre consacré à la musique (Περὶ ἁρμονίας ἤτουν μουσικῆς), il soutient que l'appellation des notes musicales provient des étoiles. Cette opinion est évidemment fautive, étant donné que les noms des notes n'ont aucun rapport avec l'astronomie; ils sont donnés pour des raisons purement pratiques et relatives à la façon qu'on joue l'instrument³⁶. Mais Pachymère dans ce cas, ne fait rien d'autre que de suivre la tradition établie depuis longtemps. En effet, très tôt, le nombre 7 des planètes qui coïncidait avec le nombre des cordes de la lyre, a conduit les pythagoriciens à lier chaque planète à une corde, et par conséquent à une note bien définie. C'est ainsi que quelques tables concernant les correspondances entre notes et planètes sont apparues. Les critères du classement étant chaque fois différents, il n'existait pas seulement une table, mais plusieurs. Pachymère connaît bien cette difficulté, mais il refuse de prendre position. Il cite deux classements, en disant simplement «ἕτεροι δὲ τὸ ἀνάπαλιν λέγουσιν» (d'autres soutiennent l'inverse)³⁷. Ainsi, d'après le premier classement, à Saturne correspond l'ὑπάτη (le son le plus grave), à la Lune la νεάτη ἢ νήτη (le son le plus aigu), et aux autres planètes les notes intermédiaires. Dans le deuxième classement, l'ordre est inversée: c'est à la Lune que correspond l'ὑπάτη à Saturne la νήτη et les notes intermédiaires tiennent une place analogue³⁸. Cette information vient d'un théoricien de la

35. Georges PACHYMIÈRE, *Quadrivium*, éd. Paul TANNÉRY, Città del Vaticano, 1950.

36. Cf. Andrew BARKER, *Greek Musical Writings II*, Cambridge, 1989, p. 250, n. 15.

37. G. PACHYMÈRE, *op. cit.*, p. 100.

38.



Ces deux figures, fournies par un manuscrit, sont disposées à l'inverse de l'indication du texte, c'est à dire que la seconde (τὸ ἀνάπαλιν) est justement celle à laquelle le texte fait allusion en premier lieu; cf. PACHYMÈRE, *op. cit.*, p. 101, n. 3.

musique et mathématicien néopythagoricien du 2^{me} siècle, Nicomache de Gérasa, que Pachymère ne nomme pas. Dans son oeuvre *Ἀρμονικόν ἐγχειρίδιον*, Nicomache présente, lui aussi, les deux classements, mais en prenant nettement parti pour le premier. Pour le deuxième il précise seulement qu'il était le plus ancien³⁹.

Dans la même perspective que Pachymère - dont d'ailleurs il connaît et cite souvent l'oeuvre - se place le plus important théoricien de la musique byzantine, Manuel Bryennios. Son oeuvre *Ἀρμονικά*⁴⁰ a été très répandu de son temps et traduite à la fin du 15^{me} siècle en latin; c'est ainsi qu'elle a été connue également des savants de l'Occident⁴¹.

En introduisant le sujet de l'harmonie des sphères, Bryennios fait allusion à Hermès, qui a inventé l'ancienne lyre à sept cordes en imitant les sept planètes. Il signale néanmoins que le son produit par les planètes est un son intelligible, que peut être entendu seulement par une âme purifiée. Ainsi Bryennios se trouve dans la même tradition que Psellos, qui disait simplement que les mortels ne peuvent pas entendre cette musique (tous les deux utilisent le même mot ἐπίκηρος).

Hermès est donc celui qui a nommé les notes par rapport aux planètes. Cette information n'existe pas dans la source de Bryennios, que celui-ci, contrairement à Pachymère, nomme; il s'agit encore de Nicomache, dont Bryennios cite textuellement un passage. Dans ce passage, Nicomache dit seulement «τὰ ὀνόματα τῶν φθόγγων ἀπὸ τῶν... ἀστέρων... ὠνομάσθαι» (les notes ont été nommées par rapport aux astres)⁴². Ce que fait ici Bryennios est de combiner l'information de Nicomache avec le fait que Hermès a inventé la lyre, pour lui attribuer la paternité de l'appellation des cordes et des notes.

Nous avons vu à propos de Pachymère, que celui-ci avait présenté les deux systèmes opposés, sans prendre parti pour l'un ou l'autre. Bryennios ne garde pas cette neutralité. Après cette première présentation qui se trouve dans l'introduction de son oeuvre contenant des informations historiques relatives à l'origine de la musique et de sa terminologie, il revient au même sujet dans le 5^{me} chapitre du deuxième livre, intitulé «περὶ τῆς διαφορῆς προσηγορίας τῶν ἑπτὰ χορδῶν τῆς ἀρχαιοτρόπου λύρας» (de l'appellation différente des sept cordes de la lyre ancienne). Dans ce chapitre, Bryennios déclare d'abord ouvertement qu'il considère l'appellation proposée par Nicomache comme juste, et ensuite il essaie de démontrer que l'autre appellation, qui historiquement était la première, est fautive. Pour y arriver il recourt à des considérations astronomiques concernant l'observation du mouvement des

39. C. JAN, *Musici Scriptorum Graeci*, Lipsiae 1895, pp. 241-242 et 271-272.

40. G. H. JONKER, *The Harmonics of Manuel Bryennios*, Groningen, 1970.

41. V. HANNICK, *op. cit.*, p. 192.

42. C. JAN, *op. cit.*, p. 241 et G. H. JONKER, *op. cit.*, p. 60.

astres et de leurs vitesses. Ceci montre qu'il était familiarisé avec l'utilisation des instruments optiques (διοπτρικών ὀργάνων)⁴³ de son temps. Nous ne suivrons pas de près toute cette analyse astronomique assez spécialisée; nous nous en tenons à son résultat pratique. Quand Bryennios entre dans cette discussion, il a ses raisons: il veut montrer que celui qui ne connaît pas que les observations des anciens étaient fausses, aura des difficultés à comprendre l'ordre «τῶν εἰδῶν τῆς μελωδίας, ἧτοι τῶν κοινῶς ὑπὸ τῶν μελοποιῶν καλουμένων ἤχων» (des genres de la mélodie, c'est-à-dire des ἤχοι des musiciens)⁴⁴. Mais les ἤχοι τῶν μελοποιῶν sont les huit ἤχοι de la musique ecclésiastique byzantine⁴⁵. Nous avons ainsi une corrélation immédiate des ἤχοι de la musique byzantine avec les modes de la musique grecque ancienne et la musique des sphères⁴⁶.

Si maintenant, après cette première recherche, on a le droit de risquer quelques conclusions, je crois qu'elles seraient les suivantes: (a) Nos auteurs connaissent bien leurs sources anciens. (b) De même que dans l'Antiquité, la majorité des byzantins semble accepter l'hypothèse de la musique des sphères. Si Aristote dans l'Antiquité reste plutôt sceptique envers cette hypothèse, Basile tient à son tour une attitude analogue⁴⁷. (c) S'ils acceptent l'hypothèse de la musique des sphères, les byzantins ne prennent pas au sérieux la production de sons réels, audibles, mais pensent plutôt à une harmonie intelligible ou spirituelle. En tout cas, le sujet reste toujours ouvert à d'autres recherches.

Paul ΚΑΪΜΑΚΙΣ
(Thessaloniki)

43. G. H. JONKER, *op. cit.*, p. 166.

44. *Op. cit.*, p. 170.

45. Cf. L. RICHTER, *op. cit.*, p. 100.

46. Il faut signaler que l'œuvre de Bryennios a été l'une des sources de l'humaniste italien Franchino Gaffurio, pour l'établissement de son plan de correspondance entre les notes et les planètes, auxquelles étaient ajoutées entretemps les Muses; cf. Claude PALISCA, *Harmonies and Disharmonies of the Spheres, Humanism in Italian Renaissance Musical Thought*, New Haven-London, 1985, p. 173.

47. Hermann ABERT remarque sur ce point: «Cette...musique de l'Univers était pour les savants de l'Église un moyen bienvenu, afin d'enseigner aux âmes fidèles la sagesse de l'ordre de l'Univers divine» (cf: Hermann ABERT, *Die Musikanschauung des Mittelalters und ihre Grundlagen*, Halle 1905, réédition Tutzing, 1964, pp. 82-83). Comme nous l'avons déjà constaté, cette remarque n'est pas valable pour S. Basile.