

La musique antique et le disparu : l'apport de l'archéologie funéraire dans la restitution de la musique antique

Lorsque William Christie prend le parti, avec sa compagnie des *Arts Florissants*, de ne plus jouer la musique baroque qu'avec des instruments de facture baroque, dans des doigtés et des techniques de jeu baroques, il se prête d'une certaine manière à une restitution archéologique des conditions de jeu de l'époque de la composition. Le débat des musicologues sur la manière d'interpréter les œuvres dont les partitions sont pourtant bien conservées, de même que certains instruments, est loin d'être réglé. On imagine alors aisément combien il peut être difficile de mener ce type de travail sur la musique antique, dont on n'a guère que des traces. La musique antique appartient proprement à l'archéologie du disparu, et ce d'autant plus que la prestation elle-même se donne dans l'éphémère. Pour reprendre une formule célèbre chez les musiciens, toute interprétation est déjà une réinterprétation, une nouvelle interprétation, ou en d'autres termes, on ne joue jamais deux fois de la même manière. C'est peine perdue donc de vouloir retrouver une interprétation antique. En revanche, il est possible de réduire une part de ce disparu par l'étude des quelques vestiges d'instruments et de partitions conservés, en les confrontant aux sources testimoniales, textuelles comme iconographiques. De ce point de vue, la fouille de tombes de musiciens a permis de faire des progrès considérables. C'est en effet en contexte funéraire qu'on a trouvé le plus grand nombre de vestiges d'instruments à cordes et les instruments à vent les plus complets. En effet, il s'agit d'un contexte clos, dans la mesure où il est assez peu perturbé : il ne s'agit pas là d'un dépôt d'instruments qui a pu être recouvert par la suite, ou de rebus jetés çà et là. Les menus bouleversements, généralement causés par des petits rongeurs, n'empêchent pas de retrouver des instruments complets ou presque. Je me propose donc de voir la part du disparu dans les vestiges d'instruments de musique trouvés dans les tombes, pour mieux ensuite saisir ce qui nous en reste et autorise une restitution des œuvres musicales antiques.

La part du disparu dans les vestiges d'instruments de musique ou la restitution de la facture

L'industrie des instruments de musique dans la Grèce ancienne, comme la lutherie moderne, peut recourir à une grande variété de matières premières, dont certaines sont périssables, notamment celles d'origine végétale (bois, roseau), ou se dégradent avec le temps (métaux). Cette disparition fait que nous ne connaissons certains instruments que par leur description textuelle ou leur représentation iconographique, comme la cithare, faite de bois et de boyaux avec quelques éléments métalliques. Certains contextes particuliers, très secs comme le désert égyptien ou très humides comme les marais européens, nous ont conservé un échantillon très restreint, et donc inestimable, d'instruments dont il ne reste habituellement aucun vestige : c'est respectivement le cas d'*auloi* en bois de sycomore conservés au Louvre¹ et de *yrinx* trouvées à Eschentz en Suisse² et dans la ville gallo-romaine d'Alésia³.

Dans le cas où les matériaux ne disparaissent pas, comme l'os et l'ivoire, il n'est pas rare de ne mettre au jour que des fragments, y compris dans les tombes, et, la plupart du temps, les publications au mieux ne font que mentionner leur existence. Pour les *auloi*, on citera le cas de deux fragments conservés au musée de Delphes⁴, jusqu'ici non étudiés. De même, les fragments trouvés en 1904 dans la nécropole hellénistique d'El-Shatbi en Alexandrie ne sont guère connus : on n'en trouve qu'une rapide mention accompagnée d'un dessin dans les résultats de la fouille⁵. Si aujourd'hui on est en mesure de voir qu'ils ne peuvent être assemblés, à l'époque on ne savait qu'en faire, comme le montre le dessin lui-même. On a parfois été plus averti : lorsque P. Orsi fouille la nécropole de Locres et que, dans la tombe 1050, il trouve une carapace de tortue et des fragments d'*aulos*, il publie en 1917 un dessin des fragments emboîtés, ce qui correspond sans doute à l'état dans lequel il les a trouvés⁶. Il aura toutefois fallu attendre 2010 pour qu'une photographie en soit enfin publiée⁷. Mais longtemps cette découverte italienne est restée inexploitée, alors même que dans les années 1920, les contextes funéraires avaient déjà livré des *auloi* en Grèce, en Égypte et en Italie.

Ce type de contexte multiplie les chances de trouver un instrument entier, mais il ne saurait protéger contre toutes les attaques. Pour les *auloi*, il est vain d'espérer retrouver les anches qui étaient faites en roseau. De plus, s'ils sont à l'époque archaïque de facture simple, on sait qu'à la fin du Ve siècle av. J.-C. au plus tard ils connaissent des améliorations considérables qui font intervenir les métaux. Ainsi, les luthiers renforcent par une bague métallique le système de tenon-mortaise qui sert à emboîter les éléments d'*aulos* les uns dans les autres. C'est la preuve que les Anciens ne concevaient pas les instruments comme nous le faisons aujourd'hui : nous utilisons le système de tenon-mortaise dans la perspective du gain de place, en remontant et démontant l'instrument *ad libitum*. Dans l'Antiquité, c'est à usage unique : une fois la bague installée, elle enserre définitivement les éléments en os. L'autre perfectionnement métallique consiste à adapter au corps de l'instrument des tiges et clapets qui permettent d'obturer un trou trop loin pour le doigt, au même titre qu'aujourd'hui le système des clefs sur une flûte. Ainsi, dans la tombe II explorée à Karyotes, sur l'île de Leucade, un peu au sud de la cité principale, on a retrouvé non pas les fragments de tuyau en os, mais précisément ces mécanismes et ces bagues en bronze d'*auloi*⁸.

De fait, il est rare de trouver les dispositifs en même temps que le tuyau. Un fragment d'*aulos* retrouvé dans une tombe d'Athènes a conservé une maigre partie de ses mécanismes, le bronze s'étant corrodé avec le temps⁹. Mais il existe une remarquable exception : tuyaux et mécanismes tout ensemble ont été mis au jour dans une tombe un peu plus tardive, datée du début de notre ère, et bien plus lointaine géographiquement : nous sommes en effet dans l'empire de Méroë, dans l'actuel Soudan, qui a été directement en contact avec l'Égypte hellénistique et romaine. Lors de

la fouille de la pyramide IV, on a exhumé dans l'escalier qui mène à la tombe un grand nombre de fragments d'*auloi* et plusieurs mécanismes en bronze¹⁰. Il y avait au moins neuf *auloi*, mais il est impossible d'en assembler les fragments, compte-tenu de leur état. Certains toutefois s'y sont risqués dans les années 1940, mais en se fondant sur des présupposés qui ont été démentis par les fouilles plus récentes¹¹.

Ce qui est vrai de la disparition du bronze des mécanismes d'*auloi* l'est aussi du fer qu'on utilise pour un élément bien particulier de la lyre antique. Il s'agit de la partie qui sert à attacher le bas des cordes ; partant de là, on peut les tirer pour les enrouler autour de la traverse et régler leur tension avec les chevilles. On lui donne en grec le nom de cordotone, soit tire-cordes ; la modernité le nomme plus rarement cordier. Cette pièce est fixée sur la carapace de la tortue, au niveau des écailles du cou, qui forment une avancée plus étroite. La carapace est percée de trous pour la fixation du tire-cordes ; dans la plupart des cas, des trous sont forés également à la périphérie : on les interprète généralement comme permettant, avec clous et rivets métalliques, de fixer la peau qui sert de membrane à la caisse de résonance. Ce point toutefois est discuté par Annie Bélis, qui s'est rendue compte, dans son travail de reconstitution de la lyre antique, que la peau, après rétractation, n'a pas besoin d'être ainsi attachée à la carapace¹² ; il faudrait alors y voir une sécurité prise par les luthiers. Mais on peut avancer deux autres raisons : premièrement, ils peuvent être des traces de réparation ; deuxièmement, il faut parfois reconnaître qu'un trou n'est rien d'autre qu'un trou : on a pu vouloir rechercher un meilleur effet acoustique, comme les ouïes que ménage le luthier sur un violon et dont le célèbre photographe Man Ray a surimprimé la forme en 1924 sur le corps de Kiki de Montparnasse dans sa version du *Violon d'Ingres*.

Parfois il n'y a plus la moindre trace du cordotone, comme c'est le cas dans la « tombe du poète » de Daphni, dans la banlieue d'Athènes¹³. Mais il est arrivé de le retrouver à côté de la carapace dans certaines tombes. On dispose ainsi d'exemplaires de tire-cordes provenant de tombes de joueurs de lyre d'Acharnes¹⁴, d'Arta, l'antique Ambrakia¹⁵, ou encore de Locres¹⁶, mais ils sont cassés ou certaines parties sont manquantes, ce qui rend la reconstitution impossible. Sur une lyre de Méta-ponte¹⁷, on peut replacer le tire-cordes sans la moindre difficulté, car il est complet. Plus rare est l'exemple de Lecce¹⁸, où le tire-cordes était encore fixé à la lyre.

Ce sont là parmi les plus beaux exemplaires et les mieux conservés. La plupart du temps, il faut se contenter d'infimes fragments de carapace, très nombreux dans les nécropoles de Grande-Grèce. Dans la tombe n° 7 de la nécropole crotoniate de Rongizo, fouillée en 1990-1991, on a retrouvé un élément en fer sur la face externe du fémur gauche du défunt. Il a fallu des analyses en laboratoire pour identifier dans le matériel ostéologique des restes d'écailles de tortue, ce qui plaide pour un cordotone¹⁹. La carapace est souvent en piteux état, pour des raisons diverses. On a vu qu'à Metaponte avait été trouvée une carapace entière avec le cordotone : deux autres tombes ont révélé des restes de lyre (cordotone et carapace). L'une d'elles a été trouvée dans la nécropole de Torre di Mare en 2002-2003 et la seconde en 2006 le long de S. S. Ionica, au carrefour avec la route S. P. Destra Basento²⁰ : elles sont toutes les deux dans un état très fragmentaire. Ici, la raison en est peut-être les perturbations qu'ont connues ces sépultures qui ont fait l'objet d'une deuxième inhumation. La lyre, qui appartenait au précédent occupant, a été poussée sur le côté en même temps que les ossements et le reste du mobilier : il n'est pas à exclure qu'elle ait été abîmée à cette occasion, ce qu'on ne saurait toutefois affirmer²¹.

On a perdu irrémédiablement la matière végétale qui faisait partie de la lyre : ainsi ont disparu les montants et la traverse, la plupart du temps en bois, ainsi que les cordes, en boyau de bœuf. Il faut faire une seule exception, celle de deux montants de lyre d'une tombe des environs d'Athènes, en sycamore, bois dur qui peut se conserver. Ils sont arrivés dans la collection de Lord Elgin et sont aujourd'hui exposés au British Museum avec une carapace qui, elle, est moderne²². Mais sa

provenance est plus qu'incertaine, une tombe entre le Pirée et Eleusis : cette fois, le contexte lui-même est perdu.

Il n'est guère qu'un cas où rien du tout n'a disparu, celui d'une tombe de l'île de Rhénée, qui depuis la purification athénienne de 426 av. J.-C. accueille la nécropole à Délos. Avec le défunt avait été déposé un sistre²³, qui est aujourd'hui entièrement conservé et dont on pourrait encore jouer. Tout à fait typique, il devait appartenir à un initié des mystères isiaques.

La disparition de certains éléments appartenant aux instruments de musique affecte bien sûr leur intégrité, mais aussi leur position dans la tombe, dont l'étude doit être menée avec soin. En effet, la disparition des chairs, impliquant nécessairement leur transformation préalable en liquides, peut conduire à la dispersion des éléments. C'est une grande perte donc que de ne pas avoir documenté lors de la fouille cette position par relevé. Ainsi, pour la majeure partie des instruments mis au jour au XIXe siècle, ces détails ne sont généralement pas connus. Les fouilles plus récentes, en cela plus rigoureuses, ont été bien plus instructives, quoique le contexte ne soit pas toujours décrit avec la précision souhaitée. Et quand bien même l'instrument serait dans la position dans laquelle il a été déposé, est-il légitime de rechercher une valeur symbolique particulière ? Il faut tout d'abord voir si la position de l'instrument correspond à un geste musical particulier, dans la mesure où l'on peut avoir inhumé le musicien avec son instrument « en main », comme s'il était prêt à en jouer. Ainsi, la lyre partiellement conservée de la tombe de Métoponte²⁴ ne se trouve pas à une position anodine : la carapace est au niveau du genou, ce qui fait que la traverse devait se trouver au niveau de la main, ce qui est typiquement la manière de tenir la lyre quand on est « au repos », dont on trouve un bel exemple sur le célèbre cratère dit « de Pronomos »²⁵. Il s'agit de la position originelle, car l'étude anthropologique²⁶ montre que le cadavre avait au préalable été enterré dans un linceul : les jus de décomposition ont été absorbés et donc maintenus par le tissu, et leur disparition n'a pas eu de grande incidence sur la position de la lyre. On en déduit alors que la lyre a été délibérément placée à cet endroit alors même que le corps était dissimulé au moment de l'inhumation.

Restons en Occident pour considérer le cas d'un musicien enterré à Paestum, l'antique Poseidonia, inhumé dans la nécropole de Santa Venera²⁷. La tombe en question, portant le numéro 341, a été fouillée en octobre 1983. Sur la photographie qui en a été publiée, on reconnaît assez aisément la présence, à gauche du bassin, d'une carapace de tortue, conservée *in situ*. L'étude du squelette a montré qu'il s'agissait d'un homme plus âgé que les précédents individus, d'une soixantaine d'années, dont on peut se demander, d'après la photographie, s'il n'a pas subi de trépanation. Vue la configuration des ossements, il s'agissait probablement d'une ciste maçonnée, une fosse élaborée avec des pierres. Dans cette sépulture individuelle primaire, il y a eu clairement décomposition en espace vide, due à l'inhumation du défunt dans un linceul, comme le montrent l'effet de paroi et la position des ossements. Il s'agit donc du même cas de figure que Métoponte.

A Pydna²⁸, dans l'antique Macédoine, on a retrouvé la tombe d'un musicien, dont l'*aulos* a été déposé de telle sorte que les deux tuyaux soient dans le prolongement de la bouche du mort, le long de son bras gauche, côté vers lequel est tournée la tête. Ainsi fait-on en sorte que le mort soit, au moins symboliquement, toujours en mesure de jouer de son instrument. L'étude anthropologique de la tombe montre par ailleurs qu'une fois encore le corps était enveloppé dans un linceul, et donc que l'instrument a été déposé sur le tissu. C'est attacher l'instrument à son propriétaire au-delà de la mort.

Dans cette tombe, ce qui est inestimable, c'est que la présence des deux tuyaux permet des comparaisons assurées sur la place des trous et leur écartement respectif. Il est alors possible de déterminer le tuyau droit du gauche, et d'étudier les variations dans l'échelle : on peut voir si le deuxième tuyau servait seulement à faire une sorte de bourdon qui ne nécessite que peu de notes différentes de la mélodie, ou s'il s'agit de complémentarité, le deuxième tuyau permettant de faire des notes

supplémentaires sur la même tessiture que le premier, en introduisant des degrés supplémentaires. Outre Pydna, la découverte des « Elgin Pipes » est significative de ce point de vue²⁹, dans la mesure où l'on a les deux tuyaux de l'instrument. En revanche, le lieu d'origine est bien plus incertain : ils proviendraient de la même tombe que la « lyre Elgin » citée plus haut, mais l'information est à mettre au conditionnel : les données des antiquaires peuvent être trompeuses pour mieux attirer l'acheteur potentiel.

Parfois il faut se livrer à un jeu de puzzle, mais l'exercice vaut la peine d'être mené à bien, comme pour les *auloi* d'Argitea³⁰ et d'Akanthos³¹. Il est parfois aussi manqué : certains remontages ont été faits avant de connaître les instruments entiers, ce qui a conduit à bien des erreurs. C'est le cas par exemple d'un *aulos* trouvé dans une tombe de Tarente dont une photographie a été publiée en 1983³² : une section terminale se retrouve au milieu de l'instrument. Les *auloi* de Méroé ont également fait l'objet d'une tentative de reconstitution fondée non pas tant sur des erreurs ponctuelles d'interprétation que parce qu'elles s'appuient sur une théorie qui s'est avérée fautive. En effet, N. Bodley a proposé une reconstitution des *auloi* de Méroé³³ à partir de l'ouvrage de K. Schlesinger *The Greek Aulos*, qui conçoit l'*aulos* grec sur le même modèle que les instruments à vent des peuples dits « primitifs ». Il est toujours dangereux de faire de telles comparaisons : K. Schlesinger en était arrivée à la conclusion que comme les instruments primitifs, les *auloi* se caractérisaient par une perce équidistante des trous³⁴, ce que les trouvailles archéologiques ultérieures ont formellement démenti. Or N. Bodley écrit : « *It is unfortunate that the current war prevented a thorough discussion of Miss Schlesinger's remarkable book, The Greek Aulos. It is possible to say that some day our knowledge of Greek music may be divided into two periods : that before the appearance of Miss Schlesinger's book and after (1939)* »³⁵. En réalité, ce fut un coup d'épée dans l'eau.

Il est clair que l'archéologie funéraire en matière d'organologie ne nous donne pas toutes les informations : la perte inévitable des anches en roseau dans le cas de l'*aulos* rend impossible toute reconstitution assurée, dans la mesure où la taille des anches est presque aussi importante que la construction de tout le tuyau. Quelques millimètres de différence suffisent à changer la hauteur de son de l'instrument. De fait, l'anche, selon le témoignage de Théophraste³⁶, nécessitait un processus technique de fabrication très complexe, qu'il est difficile de retrouver aujourd'hui.

Parfois même, les tombes livrent des types d'instrument jusque-là inédits qu'il n'est pas aisé de comprendre immédiatement. Ainsi, dans la catégorie générale des *auloi*, la majorité est constituée de deux tuyaux à anche double ; mais il existe une catégorie moins répandue, l'*aulos* traversier ou plagiacle : il n'y a cette fois qu'un tuyau et l'instrument se tient à l'horizontale. Il peut s'agir d'une flûte, dans les cas où il y a embouchure directe, ou toujours d'un instrument à anche double. On a ainsi retrouvé une embouchure de plagiacle dans une tombe d'Halicarnasse³⁷, qu'on a pu comparer avec d'autres têtes de plagiacle retrouvées à Délos³⁸ et à Corinthe³⁹. C'est ainsi que l'on peut être sûr de la forme de l'embouchure comme du système d'emboîtement des éléments de tuyaux les uns dans les autres. Reconstituer cet instrument était de ce point de vue plus aisé que pour un *aulos* dont les anches sont en roseau. Un instrument à embouchure directe présente moins de difficultés, même s'il reste un problème majeur qui est celui de la perce, aussi bien la perce interne du tuyau que celle des trous. Il faut alors se référer aux traités de musicologie antique qui évoquent incidemment les échelles musicales des *auloi*, ce qui permet d'en déduire la position des trous les uns par rapport aux autres. Ainsi a-t-il été possible à A. Bélis de reconstituer un exemplaire en ébène à bagues d'argent.

Pour les instruments à cordes trouvés dans les tombes, le travail de reconstitution a été fait par divers chercheurs pour la lyre⁴⁰ et le luth. Le travail de reconstitution est parfois bien plus simple et il n'y a qu'à faire un *fac simile*, même si bien sûr il faut recourir au travail d'un luthier. Ce fut le cas pour un luth trouvé dans une tombe à Antinoë en Égypte. L'instrument se trouve aujourd'hui au musée de Grenoble⁴¹. Le luth, nom qu'on donne à cet instrument faute de mieux, est connu de

l'iconographie antique, notamment la base de Mantinée⁴². La découverte de cette tombe fut capital: on disposait pour la première fois d'un instrument à cordes quasiment complet, dont il ne manque en fait que les cordes. Tout le reste est conservé, en bois de sycomore, grâce au climat très aride de l'Égypte. En revanche, l'instrument a été délibérément brisé à la base du manche afin qu'il ne puisse plus être utilisé par quelqu'un d'autre que la prêtresse des cultes d'Osiris avec laquelle il a été trouvé. Les chevilles sont elles aussi conservées, en forme de papillon, par opposition à d'autres chevilles d'instruments à cordes, comme on en a trouvé dans la villa d'Hadrien à Tivoli. Sont aussi conservés les frettes et le sillet, ce qui est remarquable, et donc le *fac simile* était envisageable.

Il faut insister sur le fait que l'instrument a été fracturé volontairement. Par comparaison, on peut mettre en évidence, dans les tombes de musicien, une pratique rituelle particulière, consistant à faire en sorte que l'instrument ne puisse plus être joué. Si le luth est cassé, on a retiré à l'*aulos* de Pydna ses mécanismes de bronze. En retirant ce type d'appareillage, l'*aulos* est désormais inutilisable, ce qui est un dernier hommage rendu au mort : nul autre ne pourrait utiliser son instrument, s'il lui venait l'idée morbide de récupérer l'instrument à la faveur de la nuit.

Parfois, ce sont les tuyaux qui ont disparu, comme dans la tombe de Karyotes à Leukade. K. Kostoglou, qui a publié cette trouvaille dans l'*Archaiologikon Deltion* en 1970, a émis l'hypothèse que les tuyaux étaient en bois et avaient ainsi disparu⁴³. C'est possible, mais l'on peut, au regard des autres découvertes, estimer que l'on a déposé en fait seulement les mécanismes, sans les tuyaux, pour qu'ils ne puissent être utilisés ensemble. Les éléments en bronze étant ce qu'il y a de plus coûteux, on a voulu offrir au mort ce qu'il avait de plus cher dans son instrument. Allons plus loin : ces éléments avaient toute chance d'être parfaitement adaptés à notre aulète, faits sur commande et, si l'on veut, sur mesure : nul autre n'eût pu en jouer ; mais on a peut-être voulu aussi éviter qu'on copiât le mécanisme de cette très belle pièce.

Une fois les instruments restitués, le travail n'est pas achevé : il faut en effet savoir comment les utiliser, et en particulier déterminer leur tessiture. On sait ainsi que pour les *auloi*, il y avait des pièces qu'on pouvait rajouter dans l'assemblage du tuyau, ce qui allonge la colonne d'air et donc rend l'instrument plus grave⁴⁴. Les instruments à cordes pour leur part exigent un accord préalable de toutes les cordes, de telle sorte que chaque note du morceau puisse être jouée. L'iconographie grecque nous montre bien cette étape préalable au jeu, ainsi une coupe à fond blanc provenant de l'agora d'Athènes⁴⁵. Aussi la tentation de rapprocher les instruments grecs d'instruments de civilisations dites primitives n'a pas de sens : le système grec étant extrêmement complexe, les instruments devaient y être parfaitement adaptés. Voir dans les lyres africaines un équivalent des lyres grecques, au même titre que penser l'*aulos* sur le modèle des flûtes, n'aurait pas de sens, car c'est partager l'idée erronée que les lyres grecques étaient pentatoniques, c'est-à-dire que chaque corde joue une quinte plus haut que la précédente. L'ethnomusicologie montre ici ses limites, faute de s'en référer aux sources écrites qui décrivent le système musical grec. Or elles sont indispensables pour restituer la musique antique.

Archéologie et épigraphie funéraires : des instruments à l'exécution musicale

Si dans la tombe, l'aulète ou le lyricine doivent pouvoir conserver leur instrument, et même symboliquement au-delà de la mort, c'est qu'eux seuls sauraient jouer sur eux leur musique. Et c'est bien là ce qui semble complètement perdu : la musique elle-même, le son qui se donne par excellence dans l'éphémère. Les musiciens dont les tombes ont été explorées étaient sans doute de bons interprètes, mais il ne faut pas oublier que très souvent dans l'Antiquité, le musicien interprète

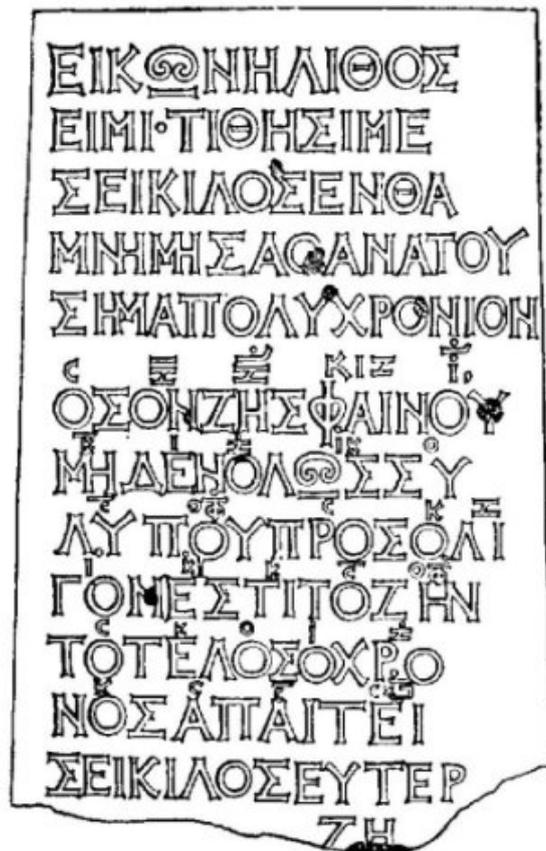


Fig. 1. fac-simile de l'inscription de Seikilos, d'après Th. REINACH,
La musique grecque antique (1926), p. 171

sa propre musique, il en est le compositeur. Il faut ici distinguer deux formes du disparu, qui se distinguent de la disparition de la facture : d'une part, l'exécution musicale, la manipulation des instruments permettant de produire le son, et les œuvres composées pour ces instruments d'autre part. Aucune partition n'a ainsi été retrouvée dans les tombes des musiciens que nous avons présentées.

En revanche, si la tombe fouillée peut avoir perdu sa stèle, bon nombre de stèles ont également perdu leur tombe. Les stèles funéraires de musiciens existent bel et bien : on voit généralement l'artiste avec son instrument à la main. A seul titre d'exemple, on en citera deux particulièrement remarquables, l'une par sa qualité d'exécution et l'autre par son originalité : la stèle de Loukios Kornelios Korinthios⁴⁶ et celle du nain Myropnous⁴⁷, tous deux aulètes de l'époque impériale.

Mais il est un cas absolument unique dans notre discipline : une stèle funéraire de marbre blanc avec une partition complète gravée dans la pierre (fig. 1)⁴⁸. Elle n'est pas décorée et porte seulement un texte en trois parties. Il s'ouvre par une présentation métrique de la stèle et de son propriétaire, puis vient la partition et enfin une formule qui place notre homme dans une sorte de vie éternelle. Notre homme est un certain Seikilos, qui a vécu au IIe siècle de notre ère. Son nom en fait probablement un Grec originaire de Sicile. Le texte qu'il a laissé, accompagné de notes de musique, laisse imaginer qu'il s'agit d'un compositeur, musicien itinérant qui a dû trouver la mort à Tralles, où l'on a retrouvé sa stèle en 1882. La tonalité de la musique rejoint celle du texte, très élégiaque

mais tout en douceur : le compositeur savait sa musique conservée pour les siècles à venir. En voici la traduction :

« Je suis l'image de pierre ; Seikilos me dresse ici, en signe de mémoire immortelle pour de nombreuses années.

Tant que tu vis, brille ; Ne t'afflige en rien du tout. La vie dure peu ; le temps réclame son tribut.

Seikilos Euter[...] Il est vivant. »

Dès que la stèle fut découverte, on remarqua que le texte gravé ne se présentait pas d'une manière habituelle. Si les lignes de texte sont très belles dans leur exécution, elles surprennent par les petits signes qui ont été gravés au-dessus de chacune d'elles, en moyenne une par voyelle, où l'on reconnaît des signes empruntés à l'alphabet grec. Par comparaison avec les traités de musique conservés, il devint évident qu'il s'agissait de musique notée, et même très exactement en notation vocale. En effet, les Grecs recouraient à un système de notation vocale, qui s'appuie essentiellement sur les lettres de l'alphabet, et un système de notation instrumentale, où seules quelques lettres de l'alphabet sont conservées, mais subissent des rotations qui donnent naissance à d'autres signes.

La découverte dix ans plus tard, en 1892 et dans deux contextes complètement différents, de deux autres partitions marque un moment clef dans l'histoire de la recherche sur la musique antique. Il s'agit d'un papyrus trouvé dans les collections de l'Archiduc Rainier à Vienne, extrait de l'*Oreste* d'Euripide⁴⁹, et de deux hymnes à Apollon gravés sur l'ante Sud du Trésor des Athéniens à Delphes⁵⁰.

Pour bien comprendre ces textes, il était nécessaire de les confronter avec la quinzaine de traités musicaux antiques qu'on connaissait depuis le XVIIe siècle avec les travaux de Vincenzo Galilei et surtout Marc Meibom, qui avait édité tous les traités conservés à cette époque dans des manuscrits. Mais avec le développement de la science papyrologique, ont été trouvés d'autres fragments d'auteurs connus ou des anonymes.

C'est en particulier le traité d'Alypius, et notamment ses « tables », qui ont permis de comprendre le système utilisé et de le transcrire dans notre propre système. Aucun texte ne fait le parallèle entre le système antique et le système moderne, comme on peut l'imaginer. Mais les traités sont suffisamment précis pour que l'on ait pu comprendre les fondements de la théorie musicale antique. Quant au passage vers une transcription moderne, il a nécessité, il est vrai, une convention : la note pivot du système grec, pivot car elle est la seule commune aux notations vocale et instrumentale, est notée sigma. Comme la note pivot de notre système est le *la*, les modernes ont adopté que le sigma serait transcrit par un *la*. Cette convention est dite « de Bellermand », du nom de son inventeur, éditeur de trois traités musicaux anonymes majeurs pour l'histoire de la musique grecque antique. Peu importe de toute façon la hauteur absolue des notes : les Grecs concevaient la musique comme un enchaînement d'intervalles. Or tant que ceux-ci sont respectés, la mélodie reste reconnaissable : c'est le principe même de la transposition, qui rend possible la synergie des instruments au sein de l'orchestre, c'est-à-dire leur capacité à jouer ensemble alors même qu'ils sont accordés différemment⁵¹.

Pour ce qui est de la restitution du rythme, on sait par Denys d'Halicarnasse, dans son *De compositione verborum*⁵², que la mélodie tend à suivre la métrique du texte, sauf quand elle s'en démarque clairement, ce qui a pour conséquence qu'on ne note que les écarts à la normale. Pour ce faire, il existe une notation rythmique, par des traits qui allongent plus ou moins la syllabe. Si l'on veut allonger une syllabe brève tout en changeant de note au milieu, on dédoublera la voyelle concernée. Les pauses sont elles aussi clairement notées⁵³.

Reste enfin la question du *tempo*, seul point sur lequel il n'est pas de réponse scientifique : les Grecs ont théorisé la vitesse d'exécution, mais les partitions ne donnent pas d'indication sur ce point : toute liberté était, semble-t-il, laissée à l'interprète. On ne peut donc que s'en remettre à son sens de l'esthétique, son *feeling* pour ainsi dire. Toutefois, cet *ad libitum* n'était sans doute pas purement arbitraire et devait répondre à des conventions tacites, qui nous échappent pour la plupart. En tous les cas, la solution n'est certainement pas à chercher, cette fois encore, dans l'ethnomusicologie. La seule existence de traités musicaux interdit une telle démarche. Il reste néanmoins que la restitution ne saurait s'abstraire d'une part de subjectivité, ou plus exactement qu'elle ne saurait résoudre la totalité d'un cas réel et donc éviter de la reconstitution, qui repose généralement sur des partis-pris esthétiques dont il faut prendre la mesure pour l'étudier et bien la comprendre. De fait, les partitions antiques, contrairement aux modernes⁵⁴, ne donnent jamais le *tempo*, ni l'orchestration (même s'il est des cas où on peut la déduire d'autres sources, comme c'est le cas pour les *Hymnes de Delphes*) ni les pauses nécessaires à la respiration : c'est dans ces variables que se joue la différence entre les différentes interprétations d'une même partition antique.

Pour illustrer ce point, l'on peut comparer différentes reconstitutions, commerciales ou non, qui ont été faites de la chanson de Seikilos, selon que l'accent a été mis sur le travail scientifique ou sur la libre adaptation, avec une variété potentiellement infinie d'interprétations qui doivent à l'un ou à l'autre. La version la plus ancienne enregistrée est celle de l'*Atrium Musicae de Madrid*, un ensemble espagnol dirigé par Gregorio Paniagua. Enregistrée en juin 1978⁵⁵, cette version assez sobre commence par une descente de toutes les notes utilisées dans la partition, ce qui n'est pas indiqué sur la stèle ; dans la reconstitution de la mélodie conservée, des silences assez longs sont rajoutés à la fin de chaque vers, qui ne sont pas notés. L'effet recherché est bien sûr de rendre la composition versifiée plus évidente et de donner au morceau un caractère méditatif, tout en gardant une vitesse assez soutenue, proche du rythme naturel de la langue. Inversement, les silences sont plus courts mais la prosodie plus lente dans la reconstitution de l'ensemble Kérylos dirigé par Annie Bélis, enregistrée en 1996⁵⁶. C'est une musique donc plus régulière, peut-être par-là plus apaisante, dans l'idée que, parce que c'est une chanson funéraire, elle doit être calme. La version de Petros Tambouris, enregistrée en 2002⁵⁷, garde le *tempo* de la version espagnole mais fait des silences plus rapides ; sa principale innovation consiste à changer l'orchestration : alors que Gregorio Paniagua et Annie Bélis recourent à une lyre restituée d'après l'antique, Petros Tambouris introduit des percussions, en particulier au tout début du morceau et dispose pour instrument à cordes d'un instrument moderne. Le San Antonio Vocal Arts Ensemble (SAVAE)⁵⁸ suit cette même voie, en ajoutant percussions et instruments à vent (à embouchure directe et à anche) ; mais il va plus loin en rajoutant des voix, donc de la polyphonie que les Grecs refusaient dans leur esthétique. La reconstitution par ailleurs propose une variation sur le *tempo*, puisque l'on a le thème exposé une première fois dans une vitesse proche des restitutions évoquées précédemment, et dans un second temps il est pris bien plus rapidement, ce qu'on ne saurait exclure, puisque l'on ne sait si une chanson funéraire devait être apaisante ou au contraire entraînante aux oreilles des Grecs.

Le thème de Seikilos a connu une telle ferveur qu'il a donné lieu non seulement à des reconstitutions, mais aussi à des créations s'en inspirant très librement. Je donnerai ici deux exemples significatifs. Le premier est celui du groupe allemand *Corvus corax*⁵⁹, dont un album (2002) est éponyme de notre chanson, qui récupère le thème en puisant simultanément à la musique arabe et celtique, tant du point de vue de l'orchestration (instruments à anche et cornemuse) que de la rythmisation, qui doit aussi beaucoup au hard rock (la notation antique n'est plus respectée à la lettre), et à la musique électronique (voix synthétisées) : *Corvus Corax* se présente comme un groupe de rock néo-médiéval. Le second exemple est celui du groupe *Spooky Actions*, qui reprend le thème⁶⁰ et en fait une adaptation très éloignée, qui tient du jazz et de la soul : le texte est traduit en anglais

(«*Shine, shine, as long as you live*»), l'orchestration utilise la batterie, la contrebasse, la basse et la flûte traversière, et les rythmes sont complètement transformés pour une visée esthétique correspondant à certain goût contemporain. Il est étonnant de voir comment ce court thème a pu être ainsi repris des siècles plus tard, mais un trait est finalement commun à toutes ces réécritures, auxquelles il faudrait ajouter toutes celles, plus ou moins réussies, qu'on peut trouver notamment sur la toile : le thème de Seikilos a généralement séduit des petits effectifs musicaux, et l'on attendrait presque aujourd'hui qu'un compositeur propose des variations pour orchestres d'harmonie ou symphoniques, quand on sait qu'il a suffi d'une modeste idée musicale à Edward Elgar, par exemple, pour écrire ses superbes *Variations Enigma*. Preuve en est faite en tous les cas qu'une fois transcrite dans notre système, une partition antique peut séduire et inspirer une tout autre culture musicale.

En somme, la restitution de la musique antique suppose l'étude et la confrontation des différentes sources. Les sources autopsiques que sont les vestiges d'instruments trouvés dans les tombes doivent être mises en parallèle avec les autres vestiges, trouvés dans d'autres contextes pour l'étude de leur facture, ainsi les instruments trouvés dans les sanctuaires ou dans des secteurs économiques. Mais tous ces fragments doivent aussi être mis en relation avec les sources testimoniales, que ce soient les textes (histoire de la musique, traités de théorie musicale et bien sûr partitions) ou l'iconographie (céramique, sculpture). Cette confrontation permet de diminuer la part du disparu et de restituer très partiellement ce qu'on aurait pu penser être complètement perdu.

La grande majorité des musicologues fait commencer l'histoire de la musique au mieux avec le chant grégorien, et il n'y a guère que J. Chailley pour être passé d'une thèse aux influences maçonniques dans la *Flûte enchantée* à la rédaction d'un manuel sur la musique grecque antique, poursuivant ainsi le travail de son illustre prédécesseur Théodore Reinach. Les travaux plus récents montrent combien il est important d'étudier la musique antique d'un point de vue archéologique. Ils ne résolvent pas bien sûr la question de l'interprétation, mais il est pertinent d'en faire la restitution, pour peu qu'on soit conscient des limites de son travail et qu'on réponde honnêtement à la finalité que l'on se donne, scientifique et/ou esthétique. Et dans ce dernier cas, *de gustibus et coloribus, non disputandum*.

Sylvain Perrot

NOTES

1. A. BELIS, « *Auloi grecs du Louvre* », *BCH* 108 (1984), p. 111-122.
2. H. BREM, « A Roman Panpipe from Eschentz », *Studien zur Musikarchäologie VI, Orientarchäologie XXII* (2008), p. 3-12.
3. Th. REINACH, « Une flûte de Pan en bois découverte à Alise-Sainte-Reine (Alésia) », *CRAI* 51 (1907), p. 100-104.
4. M. MAASS (éd.), *Delphi : Orakel am Nabel der Welt* (1996), p. 178, n° 90.
5. E. BRECCIA, *La necropoli di Sciatbi* (1912) pp. 176-177.
6. P. ORSI, « Locri Epizephyri », *Not. Sc.* (1917), p. 104.
7. L. LEPORE, « Gli strumenti musicali locresi tra iconografia e *realia* », dans L. LEPORE et P. TURI (éds.), *Caulonia tra Crotone e Locri. Atti del Convegno Internazionale, Firenze 30 maggio – 1 giugno 2007* (2010), p. 443-444 et p. 457.
8. K. KOSTOGLU, « Anaskaphikai ergasiai », *ΑΔ* 25 (1970), p. 329-332, p. 279 ; *Mousón dóra* (2003), p. 174, n° 65.
9. Musée National d'Athènes A 3768, exposé dans la galerie des bronzes. Inédit.
10. T. SOUTHGATE, « Ancient Flutes from Egypt », *JHS* 35 (1915), p. 12-21.
11. N. BODLEY, « The Auloi of Meroe : A Study of the Greek-Egyptian Auloi Found at Meroe, Egypt », *AJA* 50 (1946), p. 217-240. Voir plus loin.
12. Annie Bélis a bien voulu me faire part de cette remarque lors d'une conversation ; qu'elle en soit ici remerciée.
13. G. STEINHAEUER, *To archaiologiko mouseio Peiraiós* (2001), p. 264.
14. St. PSAROUDAKËS, « A Lyre from the Cemetery of the Acharnian Gate », *Studien zur Musikarchäologie V, Orient-Archäologie* 20 (2006), p. 59-79.

15. *Mousón dôra* (2003), p. 163, n° 53; St. PSAROUDAKËS, « A Lyre from the Cemetery of the Acharnian Gate », *Studien zur Musikarchäologie V, Orient-Archäologie* 20 (2006), p. 61.
16. D. ELIA, *Locri Epizefiri VI : Nelle case di Ade. La necropoli in contrada Lucifero. Nuovi documenti* (2010), p. 288-289, 295-299 et 305-305, pl. I ; D. ELIA, « Tombe con strumenti musicali nella necropoli di Lucifero : aspetti del rituale e dell'idologia funeraria a Locri Epizefiri », dans L. LEPORE et P. TURI (éds.), *Caulonia tra Croton e Locri. Atti del Convegno Internazionale, Firenze 30 maggio – 1 giugno 2007* (2010), p. 405-421 ; L. LEPORE, « Gli strumenti musicali locresi tra iconografia e realia », dans L. LEPORE et P. TURI (éds.), *Caulonia tra Croton e Locri. Atti del Convegno Internazionale, Firenze 30 maggio-1 giugno 2007* (2010), p. 423-457.
17. M. PROHÁSZKA, *Reflections from the dead : the metal finds from the Pantanello necropolis at Metaponto, Studies in Mediterranean archaeology* 110 (1995), p. 145-157, pl. 41 ; ead., « Metal objects and coins », dans J. C. CARTER (éd.), *The Chora of Metaponto* (1998), p. 820 et 823.
18. D. CASTALDO, « Sound Boxes of Ancient Greek Lyres from Roca (Lecce, Italy) », *Studien zur Musikarchäologie VI, Orient-Archäologie* 22 (2008), p. 423-427.
19. « Ricerche nella chora meridionale di Croton : prospezioni e scavi (1990-1991) », dans R. BELLI PASQUA et R. SPADEA (éds.), *Croton e il suo territorio tra VI e V secolo a.C.* (2005), p. 171-172, 178-179, 189-191, pl. LXXII, LXXXII et LXXXIV.
20. A. DE SIENA, « L'attività archeologica in Basilicata nel 2006 », *ACSMG XLVI* (2006), p. 440, pl. XI.
21. M. L. NAVA, « L'attività archeologica in Basilicata nel 2003 », *ACSMG XLIII* (2003), p. 960-961, pl. LXVI.
22. A. BELIS, « A propos de la construction de la lyre », *BCH* 109 (1985), pp. 212-215 ; E. PÖHLMANN, « Zwei Elgin-Leier im British Museum ? Beiträge zur antiken und neueren Musikgeschichte », *Quellen und Studien zur Musikgeschichte von der Antike bis in die Gegenwart* 17 (1988), p. 95-107 ; T. J. MATHIESEN, *Apollo's Lyre*, 1999, p. 238.
23. W. DEONNA, *Le mobilier délien, EAD* 18 (1938), p. 324, pl. 92 n° 810.
24. M. PROHÁSZKA, *Reflections from the dead : the metal finds from the Pantanello necropolis at Metaponto, Studies in Mediterranean archaeology* 110 (1995), pp. 145-157, pl. 41 ; J. C. CARTER et J. HALL, « Burial descriptions », dans J. C. CARTER (éd.), *The Chora of Metaponto* (1998), p. 371.
25. Musée de Naples H 3240 : *ARI*² 1336.1
26. Je voudrais remercier Aurélie Aubignac, qui a bien voulu me faire part de ses observations d'anthropologue et à qui je dois les conclusions exposées ici.
27. M. CIPRIANI, « Morire a Poseidonia nel V secolo. Qualche riflessione a proposito della necropoli meridionale », *Dialoghi di archeologia* 1 (1989), p. 87.
28. O. BANOU, « O diavlos tis Pydnas » dans *Archaia elliniki technologia praktika 1o synedrio* (1997), p. 519-524 ; *Mousón dôra* (2003), p. 175, n° 66 ; St. PSAROUDAKES, « The Auloi of Pydna », *Studien zur Musikarchäologie VI, Orient-Archäologie*, 22 (2008), p. 197-216.
29. T. J. MATHIESEN, *Apollo's Lyre* (1999), p. 188-189.
30. St. PSAROUDAKES, « The Aulos of Argitheia », *Studien zur Musikarchäologie III, Orient-Archäologie* 10 (2002), p. 335-366 ; *Mousón dôra* (2003), p. 173, n° 64.
31. St. PSAROUDAKES, « The Auloi of Pydna », *Studien zur Musikarchäologie VI, Orient-Archäologie*, 22 (2008), p. 202 et p. 213.
32. Megale Hellas. *Storia e civiltà della Magna Grecia*, p. 684, n° 709.
33. N. BODLEY, « The Auloi of Meroe : A Study of the Greek-Egyptian Auloi Found at Meroe, Egypt », *AJA* 50 (1946), p. 217-240.
34. K. SCHLESINGER, *The Greek Aulos*, 1939, pp. 220-240.
35. N. BODLEY, « The Auloi of Meroe : A Study of the Greek-Egyptian Auloi Found at Me-

roe, Egypt », *AJA* 50 (1946), p. 218.

36. Théophraste, *Recherches sur les plantes*, IV, 11, 1-9.

37. C. N. NEWTON, *Halicarnassus* (1862), p. 339.

38. *Mousôn dôra* (2003), p. 176, n° 67.

39. O. BRONEER, « Investigations at Corinth, 1946-1947 », *Hesperia* 16 (1947), p. 241, pl. 61.

40. H. ROBERTS, « Reconstructing the Greek Tortoise-Shell Lyre », *World Archaeology* 12 (1981), p. 303-313 ; A. BELIS, « A propos de la construction de la lyre », *BCH* 109 (1985), p. 201-220 ; A. BELIS, « Reconstruction d'une lyre antique », *Cahiers de musiques traditionnelles* II (1989), p. 203-216.

41. R. Eichmann et Chr. Vendries y consacrent une monographie qui doit être publiée prochainement.

42. M. WEGNER, *Musikgeschichte in Bildern II, 4 : Griechenland* (1963), p. 106-107.

43. K. KOSTOGLU, « Anaskaphikai ergasiai », *AJ* 25 (1970), p. 329-332, p. 279 ; *Mousôn dôra* (2003), p. 174, n° 65.

44. A. BELIS, « Fragments d'auloi », *L'antre corycien II*, *BCH Suppl.* IX, pp. 180-181.

45. Athènes, Musée de l'Agora, P 43.

46. P. VALAVANIS, *Games and Sanctuaries in Ancient Greece* (2004), p. 285.

47. *IG XIV*, 1865.

48. I. Tral. 219. Th. REINACH, *La musique grecque antique* (1926), p. 171 et p. 193 ; J. CHAILLEY, *La musique grecque antique* (1979), p. 166-169 ; E. PÖHLMANN et M. L. WEST, *Documents of Ancient Greek Music* (2001), n° 23.

49. Th. REINACH, *La musique grecque antique*, 1926, pp. 175-176 ; J. CHAILLEY, *La musique grecque antique* (1979), p. 148-153 ; E. PÖHLMANN et M. L. WEST, *Documents of Ancient Greek Music* (2001), n° 3.

50. Th. REINACH, *La musique grecque antique* (1926); p. 177-192 ; J. CHAILLEY, *La musique grecque antique* (1979), p. 154-166 ; A. BELIS, *Les hymnes de Delphes, Corpus des Inscriptions de Delphes III* (1992) ; E. PÖHLMANN et M. L. WEST, *Documents of Ancient Greek Music* (2001), n° 20-21.

51. Pour cette notion de synergie, voir Ph. BRUNEAU et J.-L. PLANCHET, « Musique et archéologie musicale », *RAMAGE* 10 (1992), pp. 38-39.

52. Denys d'Halicarnasse, *De compositione verborum*, VI, 11, 19.

53. *Anonymes de Bellermand*, 1 et 83.

54. Sur l'outil que constitue une partition, voir Ph. BRUNEAU et J.-L. PLANCHET, « Musique et archéologie musicale », *RAMAGE* 10 (1992), pp. 44-54.

55. Musiques de l'Antiquité grecque, diffusion Harmonia Mundi.

56. *De la pierre au son. Musiques de l'Antiquité grecque et romaine*, diffusion K 617.

57. *Music of Greek Antiquity* (2002), diffusion FMRecords.

58. *Ancient Echoes. Music from the Time of Jesus and Jerusalem's Second Temple* (2002), diffusion World Music Library.

59. *Seikilos*, diffusion Pica Music.

60. Voir <http://www.spookyactions.com/index.shtml>.