

redécouverte de la musique et du théâtre antiques à la Renaissance. D. Castaldo (34) clôt cette partie en montrant comment les vestiges d'instruments de musique et les iconographies de scènes musicales mises au jour à Pompéi dès le XVIII^e siècle, ont révolutionné l'organologie antique. En appendice (p. 489-496), des diagrammes réalisés par T. A. C. Lynch, reconstituent l'accord des *auloi* et des lyres grecques, d'après les *harmoniai* décrites par Aristide Quintilien et Claude Ptolémée. L'ouvrage est complété d'un index général (p. 497-522) très détaillé, reprenant les noms propres (auteurs, lieux, personnages), ainsi que les concepts musicaux techniques et des notions plus générales. Sans que cela n'ôte quoi que ce soit aux indéniables qualités de ce *Companion*, on peut toutefois s'étonner qu'aucun chapitre ne mentionne l'apport des papyrus documentaires en lien avec la vie musicale antique, en particulier les nombreux contrats d'engagements d'artistes de l'époque romaine, ou les contrats d'apprentissage de musiciens, qui pourraient compléter l'échantillon des sources musicales (cf. à ce propos, entre autres, les travaux d'A. Bélis, de D. Delattre ou de F. Perpillou-Thomas). À la p. 299, la lecture du schéma serait également plus aisée si une reproduction des tables d'Alypius était fournie au lecteur, de même que quelques instruments d'analyse des tropes grecs, tels que ceux fournis, par exemple, en annexe de l'ouvrage de Ch. Chailley, *La musique grecque antique* (Paris, 1979), qui pourrait compléter la bibliographie. Au fil d'une approche pluridisciplinaire, que l'on peut qualifier de polyphonique sur le plan méthodologique, ce *Companion* permet d'accéder à une somme détaillée sur la musique gréco-romaine, réunie pour la première fois en un seul volume. Des racines proche-orientales de la musique grecque, jusqu'à son héritage dans la culture moderne, le large spectre des thématiques abordées, incluant les avancées les plus récentes des études musicales antiques, ne manquera pas d'intéresser un lectorat varié de philologues, d'archéologues, d'historiens, d'historiens de la musique ou même de musiciens curieux des sources de leur art.

Mathilde KAISIN

Conrad STEINMANN, *Nachklänge. Instrumente der griechischen Klassik und ihre Musik. Materialien und Zeugnisse von Homer bis heute*. Bâle, Schwabe, 2021. 1 vol. relié, 16,1 x 22,6 cm, 485 p. Prix : 58 CHF. ISBN 978-3-7965-4265-7.

Conrad Steinmann est actif depuis plusieurs décennies dans le domaine de la reconstitution de la musique antique, à la tête de son ensemble Melpomen avec lequel il se produit régulièrement et a enregistré plusieurs disques, le dernier en 2020 sous le titre *Choros* (musique de scène pour l'*Edipe Roi* de Sophocle). S'il a proposé quelques interprétations des mélodies conservées, il se consacre principalement à la création de musiques sur des textes antiques avec des répliques d'instruments. Cet ouvrage se présente comme le bilan de ce travail dont on peine à cerner l'ambitus chronologique : si la période classique semble être le cœur de l'ouvrage (quoiqu'elle ne soit jamais vraiment définie), l'auteur parle régulièrement des périodes plus anciennes, car il a également fabriqué des répliques d'instruments orientaux et égyptiens. La première partie présente un rapide panorama de la transmission de la musique antique et de la recherche menée sur le sujet. Après quelques éléments donnés sur les sources grecques, vient un tour d'horizon de la réception de la musique antique en Occident depuis le Moyen Âge, qui prend la forme d'une vaste galerie d'auteurs ayant travaillé sur le sujet,

principalement dans une perspective philosophico-théorique ou organologique. Les pages consacrées à la même question dans le monde arabo-persan et byzantin sont bien plus sommaires. Si la synthèse est utile, l'ampleur de la matière traitée se heurte malheureusement au nombre très restreint de références bibliographiques. Le deuxième chapitre entend traiter des instruments du V^e siècle, mais les sources mobilisées – textes et images – sont empruntées à une échelle chronologique bien plus large, puisque l'auteur évoque aussi bien la Mésopotamie, l'Égypte pharaonique ou encore l'Égée cycladique, sans discuter en détail les contextes spécifiques à chaque époque. Cela donne l'impression d'une histoire continue des instruments, alors qu'il aurait fallu traiter des particularismes culturels. Il est tout aussi malheureux que ce chapitre se présente sous la forme d'un catalogue non raisonné : à l'*aulos* succèdent les instruments dont la caisse de résonance est constituée d'une carapace de tortue (lyre et *barbitos*), puis la cithare, les « instruments de rythme et de bruit » et enfin la *salpinx*. Il n'y a donc guère de cohérence dans les catégories employées et l'ordre d'exposition des instruments, d'autant plus qu'il manque la syrinx et la famille des harpes. On regrette également que les sources écrites ne soient données qu'en traduction (ce qui rend compliqué la vérification du texte original) ; or quand l'auteur fait ses propres traductions, elles ne sont guère rigoureuses. Ainsi, p. 242, où est cité un fragment des *Hédoniens* d'Eschyle (au demeurant mal contextualisé), l'auteur critique la traduction du grec *tornou kamatos* (« effort du tour ») d'O. Werner (« percé par la foreuse ») en la taxant de trop libre tout en proposant « le résultat admiré et obtenu avec un grand effort de la foreuse/compas ou du tour », ce qui est loin d'être la traduction littérale dont l'auteur se prévaut. La transcription de *l'epinetron* d'Éleusis (p. 328) est fautive (il faut lire TO TO TE TO TH), car l'auteur transcrit par un E ce qui est un H sur le vase et dans l'équivalence des notes il donne le même son pour TO et TH (*mi*), alors qu'un diton les sépare. Le troisième chapitre consiste en une description d'une douzaine de vestiges que l'auteur a vus, dans l'ordre chronologique de leur examen. Sont concernés l'*aulos* de la tombe 21 (nécropole de la Tempa del Prete 69) à Poseidonia, l'*aulos* Elgin conservé au British Museum, celui du musée national danois à Copenhague, celui de Pydna, les fragments d'*aulos* trouvés sur l'ancienne agora d'Athènes, dans le sanctuaire d'Artémis à Brauron, dans le sanctuaire d'Orthia à Sparte et à Corinthe, l'*aulos* d'Akanthos (musée de Polygyros), la cymbale trouvée à Dimitsana, la lyre Elgin et une carapace de tortue exhumée à Poseidonia avec son cordotone. Cet inventaire des instruments datés entre le VII^e et le IV^e siècle est très loin d'être exhaustif (contrairement à ce qui est écrit p. 330), puisqu'il manque bon nombre de cymbales (en particulier les paires conservées à New York, Boston, Londres ou Heidelberg), de fragments d'*aulos* (notamment ceux de Perachora ou de Delphes) et de carapaces de tortues (Athènes, Bassae, Locres). L'auteur ne fait que mentionner rapidement la tombe de Daphne, pourtant publiée en détails dans plusieurs livraisons de la revue *GRMS*, qui a considérablement éclairé notre connaissance des instruments de la fin du V^e siècle, notamment par la présence d'une harpe trigone. Le contexte archéologique est souvent présenté de manière superficielle, faute d'une bibliographie à jour : on est frappé par l'absence complète des articles de S. Psaroudakes sur les *auloi* de Pydna, d'Akanthos et de Poseidonia (dans ce dernier cas, il convient de se référer aujourd'hui à l'ouvrage dirigé par A. Meriani et G. Zuchtriegel, *La tomba del Tuffatore. Rito, arte e poesia a Paestum e nel Mediterraneo d'epoca tardo-arcaica*, Pise, ETS, 2021). De telles lacunes sont d'autant plus

perceptibles dans la transcription des inscriptions apposées sur certains vestiges (deux *auloi* de Sparte, p. 363-364, et la cymbale de Dimitsana, p. 371), dont le texte grec est donné systématiquement avec des fautes qui ne peuvent qu'irriter les hellénistes : il faut lire respectivement ΑΧΡΑΔΔΑΙΟΣ (ou ΑΧΡΑΔΔΑΤΟΣ), ΤΑΙ ΦΟΡΘΑ et ΚΑΜΟΥΝΕΘΥΣΕΤΑΙΚΟΡΦΑΙ (F notant un digamma). Si l'on peut louer le souci de voir les objets par soi-même, il est tout de même fort regrettable que ces autopsies n'apportent rien aux publications existantes : aucune mesure n'est donnée, aucune remarque précise n'est faite sur l'artisanat des objets ou sur l'organologie. Le quatrième chapitre est dévolu au travail de reconstitution mené avec le facteur d'instruments Paul J. Reichlin : *auloi*, *barbitos*, cithare, lyre, crotales, cymbales et rhombe. À chaque objet est associé le triptyque préparation, choix du matériau et production. On ne peut qu'être perplexe sur l'utilisation du terme « original », appliqué aussi bien à des vestiges qu'à des représentations iconographiques. On est tout aussi dubitatif sur la présence dans ce corpus de cymbales appartenant à la culture de l'âge du fer du Lorestan, alors que le sujet de l'ouvrage est censé être celui de la Grèce classique. C'est néanmoins le chapitre le plus intéressant, au sens où il permet de juger des choix qui ont accompagné ces reconstitutions dans le cadre d'une archéologie expérimentale qui montre souvent ses limites, du fait du manque de sources antiques précises. On apprécie notamment que ces sources, aussi rares soient-elles, aient été prises en compte dans le choix des matériaux. En revanche, le doute est de mise quand on considère la manière de reconstituer ce qui n'est attesté par aucun vestige, mais uniquement par les textes ou l'iconographie. Ce problème est d'abord illustré par les anches des *auloi*, pour lesquelles l'auteur néglige l'iconographie au profit de l'ethnomusicologie, fabriquant des anches semblables à celles que l'on utilise aujourd'hui en Sardaigne pour le *launeddas*, car il s'agit aussi d'instruments à anches joués par paire. Mais la forme des anches représentées sur les vases contredit cette possibilité. Il est vrai que l'iconographie doit être considérée avec précaution, d'autant que les dimensions, et notamment les volumes des instruments, peuvent épouser la forme du vase. L'auteur ne semble pas au fait de telles conventions à en juger par sa reconstitution de cithare, dont la morphologie ne convainc guère sur le plan esthétique. Le cinquième chapitre expose quelques réflexions sur ce qui s'est définitivement perdu, notamment les techniques de jeu, indiquant les pistes suivies pour défricher ce champ des possibles. On voit bien ici qu'un des objectifs de l'auteur est d'appréhender la musique grecque antique moins comme un philologue ou un archéologue que comme un musicien soucieux de jouer de ces instruments en retrouvant des possibles doigtés ou gestes. Les parallèles faits avec des techniques de jeu utilisés en Sardaigne, en Égypte moderne ou en Éthiopie ne sont pas dénués d'intérêt, mais restent éminemment hypothétiques. Le sixième chapitre, intitulé « travaux et jours », complète le précédent avec une sorte de petit journal de bord des activités de reconstitution d'instruments menées par l'auteur de fin 2005 à fin 2010. Les annexes comprennent la bibliographie, classée d'abord dans l'ordre chronologique puis dans l'ordre thématique. Vient enfin la liste des exemples musicaux accompagnant l'ouvrage dans le cadre de l'ensemble Melpomen, disponibles ici : <www.doi.org/10.24894/978-3-7965-4266-4/AudioGesamt>. En somme, cet ouvrage doit être pris moins comme une étude scientifique spécialisée que comme un ouvrage destiné à un plus large public. Pour l'histoire de la réception de la musique antique, on y trouvera un bilan éclairant des activités de reconstitution menées par l'auteur et son

ensemble, où se manifestent des partis-pris et des choix qui demeurent méthodologiquement contestables. Toutefois, les développements philologiques et archéologiques sont insuffisants : les erreurs trop nombreuses en grec, les incohérences chronologiques et le survol des contextes archéologiques montrent que le travail de l’auteur repose bien plus sur des intuitions venues de l’expérimentation (qui ont leur intérêt spécifique, mais nécessairement limité) que sur une analyse fine et renouvelée des sources antiques.

Sylvain PERROT

Loredana DI VIRGILIO, *Le monodie di Aristofane. Metro musica drammaturgia*. Pise – Rome, Fabrizio Serra, 2021. 1 vol. broché, 17,5 x 25 cm, 376 p. (QUADERNI DELLA RIVISTA DI CULTURA CLASSICA E MEDIOEVALE). Prix : 96 €. ISBN 978-88-3315-301-8.

L’enjeu majeur de l’ouvrage de L. Di Virgilio est de présenter au lecteur le *conspectus metrorum* d’un corpus constitué par ce que les modernes appellent « monodies » dans les comédies d’Aristophane, c’est-à-dire les parties chantées qui sont interprétées non par le chœur, mais par un seul personnage. Les textes sont présentés dans l’ordre de composition des pièces, avec un commentaire linéaire qui ne néglige aucun aspect de la *performance*. Seules sept comédies d’Aristophane contiennent des monodies : on en compte une dans les *Acharniens* et une dans les *Nuées*, deux dans les *Guêpes*, six dans les *Oiseaux*, deux dans *Lysistrata*, quatre dans les *Thesmophories* et quatre dans les *Grenouilles*. Il ressort immédiatement de ce décompte une grande hétérogénéité d’une pièce à l’autre, ce qui rendait nécessaire de revenir sur la définition de monodie, exercice auquel L. Di Virgilio a eu raison de se prêter dans les deux premières parties de son introduction, consacrées respectivement à la définition de *monōidia* dans les sources techniques antiques et son attestation dans le théâtre du V^e siècle. Ces passages, qui ne sauraient être définis par une rythmique particulière, ont essentiellement pour point commun un « mode performatif » (p. 23), sans restriction de genre. Dans les textes techniques, ce type de chant est d’abord compris dans la locution *ta apo tēs skēnēs*, utilisée par Aristote (*Poétique*, 1452b), le terme de *monōidia* apparaissant plus tard sous le calame d’Hesychios, de Photios ou encore dans la *Souda*. Ces différentes sources réservent l’usage de ces expressions à la tragédie et soulignent le lien étroit qu’il y a entre ces chants et le thrène, le chant de déploration par excellence. On en déduit que ces passages devaient avoir une dimension pathétique bien marquée. Cela ne signifie pas pour autant que les termes *monōidia/monōideō* n’aient pas été utilisés plus tôt, car on les trouve déjà dans les comédies de Kratinos et d’Aristophane, dans des contextes de parodie de la tragédie, notamment d’Euripide. Dans la troisième partie de l’introduction, L. Di Virgilio revient sur l’usage du terme de « monodie » par les modernes, dans une démarche plus historiographique. La quatrième partie est dévolue aux enjeux musicaux et dramaturgiques de ces monodies, donnant quelques pistes pour mieux comprendre l’esthétique d’Aristophane. En suivant le vocabulaire employé par le métricien antique Hephestion, on relève que treize monodies ont une forme *apolelumenon* (polymétrie), cinq *ex homoiōn* (répétition des mêmes mètres), une *kata skhēsīn* (strophe-antistrophe) et une *mikta kata skhēsīn* (type ABB’A’C). La plupart du temps, ces monodies sont isolées du dialogue scénique, mais on note également six cas de monodies interrompues par des interventions de