



# Regards européens sur la musique grecque antique, de la philologie classique à l'ère du numérique

Sylvain Perrot

## ► To cite this version:

Sylvain Perrot. Regards européens sur la musique grecque antique, de la philologie classique à l'ère du numérique. Bulletin de correspondance hellénique moderne et contemporain, 2021, Musiques grecques en représentation (xixe et xxe siècles), 5, 10.4000/bchmc.927 . hal-03919375

**HAL Id: hal-03919375**

**<https://hal.science/hal-03919375>**

Submitted on 2 Jan 2023

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

# Bulletin de correspondance hellénique moderne et contemporain

5 | 2021

Musiques grecques en représentation (xix<sup>e</sup> et xx<sup>e</sup> siècles)Musiques grecques en représentation (xix<sup>e</sup> et xx<sup>e</sup> siècles)

---

## Regards européens sur la musique grecque antique, de la philologie classique à l'ère du numérique

*A European take on Ancient Greek music, from classical philology to the digital era***SYLVAIN PERROT**<https://doi.org/10.4000/bchmc.927>

---

### Résumés

Français English

L'objectif de cet article est de proposer une histoire de la réception de la musique antique au xix<sup>e</sup> et au xx<sup>e</sup> siècle, de la réédition des hymnes de Mésomède de Crète en 1840 aux usages que l'on en fait aujourd'hui. Il s'agit de montrer comment sa perception a évolué par la découverte de nouvelles sources et comment la diffusion de la musique notée s'est faite dans des cercles de plus en plus larges. Après une période dominée par la philologie, l'apparition de nouveaux documents à notation musicale dans les années 1890 conduit à réévaluer l'esthétique antique à l'aune de ces vestiges. À partir des années 1920-1930, l'accès du grand public à la musique antique, initié par les représentations données dans les années 1890, tend à se renforcer par la diffusion d'histoires de la musique, d'enregistrements, d'émissions radiophoniques, d'ouvrages avec une iconographie plus riche, voire par la constitution d'orchestres spécialisés dans la reconstitution d'instruments. Cette nouvelle manière de présenter les vestiges de la musique grecque rompt avec l'habitude qui avait été prise dans les années 1890 de faire entendre la musique antique sous la forme d'harmonisations ou d'arrangements. Parallèlement à une recherche qui intègre les enseignements de disciplines comme l'archéologie expérimentale ou l'ethnomusicologie, la création musicale contemporaine se nourrit des motifs hérités de la Grèce antique, y compris dans des nouveaux médias comme les jeux vidéo.



This article proposes a history of how ancient music was received in the 19th and 20th centuries, from the reissuing of the hymns of Mesomedes of Crete in 1840, to the uses of ancient music

today. The intention is to show how the way ancient music is perceived has changed with the discovery of new sources and how noted music spread to wider and wider circles. After a period dominated by philology, the emergence of new musical notation documents in the 1890s led to a re-evaluation of the ancient aesthetic in the light of these discoveries. From the 1920s and 1930s onward, the general public was given more and more access to ancient music initiated by performances given in the 1890s, and backed up by the spread of musical histories, recordings, radio programmes, better illustrated books, even by the establishment of orchestras that specialised in reconstituting instruments. This new way of showcasing ancient Greek music was a departure from the habits of the 1890s when it was performed through harmonisations or arrangements. In parallel with research that takes into account what can be learned from areas like experimental archaeology or ethnomusicology, contemporary music creation uses motifs inherited from ancient Greece, including in new media like video games.

## Texte intégral

1 Lorsque les voyageurs du début du xix<sup>e</sup> siècle arrivent en Grèce, ils n'ont qu'une idée assez vague de ce que pouvait être la musique grecque antique. La raison n'en était pas l'absence d'intérêt pour le sujet, mais plutôt le fait que cette connaissance semblait réservée à quelques rares spécialistes, versés dans les questions les plus techniques de l'harmonique et de la rythmique antiques. La musique antique n'a jamais véritablement disparu des mémoires : préservés par des générations de copistes, les traités de théorie musicale occupent aujourd'hui encore les réserves des plus grandes bibliothèques européennes. Le savoir s'est transmis en outre par de grands savants médiévaux, en Orient (Jean Pédiasimos, Georges Pachymère, Manuel Bryenne) comme en Occident (Boèce), et par la génération des humanistes (Glaréan). Dans ce contexte, la publication en 1581 par Vincenzo Galilei de son *Dialogue sur la musique antique et moderne* est moins une redécouverte de la musique antique que l'affirmation d'une rupture théorique et esthétique entre l'Antiquité et l'époque moderne. Aux grandes figures du xvii<sup>e</sup> siècle (Descartes, Mersenne, Kircher), succèdent au xviii<sup>e</sup> siècle les principaux acteurs de la querelle des Anciens et des Modernes (Rousseau, Rameau). Si beaucoup dissertent sur la manière dont ils conçoivent la musique antique, il faut néanmoins donner une place à part à Marc Meibom, savant danois qui est le premier à collationner les manuscrits médiévaux et à proposer une édition de sept textes théoriques antiques en 1652<sup>1</sup>. Les musicographes de l'Antiquité entrent alors dans le champ de la philologie classique.

2 Mais pour les Européens qui découvrent la Grèce peu avant l'insurrection de 1821, la musique antique se résumait probablement à ce qu'ils avaient pu lire dans des ouvrages comme l'*Encyclopédie*, avec les contributions de Rousseau et d'Alembert, l'*Essai sur la musique ancienne et moderne* de Jean-Benjamin de Laborde<sup>2</sup> ou encore les pages que lui consacre Charles Burney dans sa *General History of Music*<sup>3</sup>. L'iconographie s'enrichit des premiers voyages publiés à la fin du xviii<sup>e</sup> siècle, ainsi celui de James Stuart et Nicholas Revett ou celui du comte Choiseul-Gouffier. Jean-Baptiste Bory de Saint-Vincent, qui avait été chargé de la relation de l'Expédition de Morée (1828-1833), ne semble pas en avoir eu une très haute estime :

les Grecs ne sont point organisés pour la musique, dont ils paraissent avoir les notions les plus baroques [...]. Il suffit de voir la forme des instruments que les meilleurs sculpteurs de l'Antiquité donnent aux chœurs de musique, représentés dans ceux de leurs bas-reliefs qui se sont conservés jusqu'à nous, pour sentir quels sons bizarres et quel désaccord probable devaient résulter d'un orchestre ainsi composé<sup>4</sup>.

3 La musique antique apparaît donc d'une inquiétante étrangeté, que le colonel français retrouve dans la musique qu'il entend en Grèce, comme ses contemporains Hugh William Williams ou le baron Otto Magnus von Stackelberg<sup>5</sup>. L'exploration archéologique du monde grec antique n'aura permis un véritable renouveau des études sur la musique antique qu'à partir des années 1890, avec la découverte d'inscriptions à notation musicale.

4 L'objectif de cet article est de montrer comment cette vision de la musique antique a cependant évolué au XIX<sup>e</sup> et au XX<sup>e</sup> siècle, par l'examen des principales orientations de la recherche, de ses méthodes et de ses moyens de diffusion dans les milieux francophone, anglophone et germanophone. Faute de pouvoir traiter de manière exhaustive une matière aussi abondante dans l'espace de cet article, je centrerai mon propos sur les documents à notation musicale<sup>6</sup>. Après une période dominée par la philologie, la découverte de nouveaux documents de musique notée conduit à formuler des jugements esthétiques, même s'ils restent de moindre importance que les considérations sur les rapports entre théorie harmonico-rythmique et musique notée. Une autre étape semble franchie dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, avec l'apparition des enregistrements, diffusés dans des émissions radiophoniques ou en support d'histoires universelles de la musique. La seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle, qui se caractérise par un dialogue croissant avec l'ethnomusicologie et la constitution d'orchestres spécialisés dans la reconstitution d'instruments, invite à quitter l'usage, qui dominait dans les années 1890, de faire entendre la musique antique sous la forme d'harmonisations ou d'arrangements. Se pose néanmoins la question de savoir s'il s'agit à proprement parler de musique antique, comme le veut la distance critique qui s'impose face au caractère lacunaire des sources<sup>7</sup>. L'émotion qui prévalait dans les années 1890 fait place à un regard plus circonspect, mais aussi à une curiosité qui dépasse le monde académique et dont témoigne la création musicale contemporaine.

## Un regard dominé par la philologie classique

5 Lorsque l'insurrection grecque éclate en mars 1821, elle est nourrie des idéaux défendus par la *Philiki Etairia*, qui promouvait l'indépendance du peuple grec dont l'identité est alors réaffirmée. De telles préoccupations rejaillissent dans certaines réflexions occidentales sur la musique antique, notamment dans l'image qu'on se fait alors de la musique des Doriers, comme en témoigne tout particulièrement l'œuvre de Karl Ottfried Müller, *Die Dorier*, parue en 1824<sup>8</sup>. Le philhellénisme qui accompagne l'émancipation grecque semble avoir également donné un nouveau souffle à l'édition critique des sources antiques, qui connaît un essor au XIX<sup>e</sup> siècle, notamment avec la monumentale édition de Pindare par August Böckh (1811-1822). Si la *Bibliotheca Teubneriana* est créée à Leipzig en 1849, le premier volume consacré aux musicographes grecs ne voit le jour qu'à la fin du siècle ; cependant, on voit paraître dans les années 1840 les premières grandes études philologiques sur les textes musicaux antiques, conjointement dans les mondes francophone et germanophone<sup>9</sup>. Il revient à Johann Friedrich Bellermand d'avoir édité en 1841 des traités alors inconnus, baptisés pour cette raison *Anonymes de Bellermand*<sup>10</sup>, qui feront l'objet d'un commentaire approfondi cinq ans plus tard par Alexandre Joseph Hydulphe Vincent. Dans ce dernier cas, l'approche philologique se trouve enrichie de considérations mathématiques, car c'était là la formation première de Vincent. Si aujourd'hui plusieurs de ses réflexions sont obsolètes, il n'en demeure pas moins qu'il a essayé de raisonner comme Pythagore, pensant la musique avec un esprit mathématique. Il trouve un important contradicteur en la personne de François-Joseph Fétis, tous deux s'affrontant sur la question de savoir s'il existait une forme de polyphonie dans la musique grecque antique, le ton atteignant parfois celui de l'invective : Vincent reprochait à Fétis de ne pas être mathématicien, et Fétis blâmait Vincent pour ne pas être musicologue<sup>11</sup>.

6 Bellermand était arrivé à la musique antique par une voie différente, celle de la musique notée, puisqu'il avait consacré son premier travail aux quatre hymnes de Mésomède de Crète, dont deux étaient alors attribués à un certain Dionysios, dans une certaine confusion<sup>12</sup>. Mentionnées dans différents traités, les notations vocale et instrumentale font l'objet d'une description détaillée par le musicographe Alypios, qui

donne le système dans son intégralité. Il est donc possible de transposer ces signes en notation moderne, moyennant une convention proposée par Bellermand qui veut que le seul signe commun à la notation vocale et à la notation instrumentale, le *sigma*, soit transcrit par la note pivot du système moderne, le *la*, initiant une habitude qui ne sera abandonnée que récemment : en effet, à la lumière des travaux actuels, il convient de privilégier le *mi* au *la*<sup>13</sup>. La place que cette notation occupe dans la compilation qui porte aujourd'hui son nom est sans doute une des raisons pour laquelle Bellermand décide de l'éditer, car on y trouve non seulement une des échelles en usage, le lydien, mais aussi quelques exemples musicaux destinés à illustrer la théorie rythmique : outre une ligne mélodique indépendante qui peut être une composition originale ou un air populaire, on déchiffre un motif qui est présenté sous la forme d'un thème et de variations dans une autre rythmique. L'utilisation des échelles a visiblement interpellé le savant berlinois, puisqu'il consacre en 1847 un livre entier à la question, qui s'appuie précisément sur les airs conservés<sup>14</sup>. Si le système de notation musicale a intéressé Vincent du point de vue de l'histoire des signes et d'éventuels rapports avec un alphabet céleste d'origine hébraïque, les mélodies elles-mêmes n'avaient pas fait l'objet d'une étude spécifique de sa part.

7 L'héritage de Bellermand se transmet à Rudolf Westphal, Paul Marquard et Karl von Jan. Dans un premier temps, Westphal s'occupe avec son collègue August Rossbach de la rythmique antique, à partir de l'étude métrique des auteurs dramatiques et lyriques – dans la lignée des travaux d'August Böckh sur Pindare<sup>15</sup>. Il se consacre également à l'édition des textes antiques de théorie métrique<sup>16</sup> et publie les premières grandes études de rythmique grecque<sup>17</sup>. Son intérêt pour la question le conduit naturellement vers ce qu'il reste du traité de rythmique d'Aristoxène et, par suite, de son traité d'harmonique, auxquels il consacre son *opus magnum*, publié à titre posthume<sup>18</sup>. Paul Marquard avait consacré sa thèse aux mêmes *Éléments harmoniques* d'Aristoxène, dont il publie une traduction en 1868<sup>19</sup>. Il avait pour objectif de publier une édition intégrale des théoriciens grecs de la musique, un projet qui sera réalisé par son collègue Karl von Jan. Auteur d'une thèse en latin sur les instruments à cordes antiques en 1859, qu'il publia en allemand en 1882, Jan a très largement contribué à faire de la musicologie antique une discipline scientifique. Derrière sa thèse sur les instruments à cordes se cache un des problèmes les plus épineux de la musique grecque antique, la manière dont la cithare était accordée. Alors que Westphal spéculait sur de possibles lois harmoniques<sup>20</sup>, Jan défend l'idée que l'on doit s'en tenir à ce qui peut être déduit sans aucun doute possible des textes d'harmonique. C'est finalement entre ces deux voies que la recherche continuera de suivre son cours. Jan, qui pour un temps est professeur dans un lycée de Berlin dont Bellermand est le recteur, poursuit le travail engagé par son maître en matière d'édition de textes et de musique notée. On lui doit dans la *Bibliotheca Teubneriana* une refonte un peu différente de ce qu'avait fait Meibom : sont ajoutés les problèmes aristotéliens relatifs à la musique (section XIX) et la division du canon attribuée à Euclide, mais Aristoxène est absent. Cette édition, à laquelle il travaille alors qu'il est en poste au lycée impérial de Strasbourg, fait toujours figure de référence. Elle voit le jour en 1895, accompagnée des textes avec musique notée qu'avait déjà édités Bellermand ainsi que les derniers venus, avec leur transcription en système moderne. En 1899, l'ouvrage fait l'objet d'une seconde édition, et cette fois les vestiges de musique notée sont réunis dans un supplément<sup>21</sup>.

8 Dans le même temps, de part et d'autre de Quiévrain, deux autres figures francophones émergent : Charles-Émile Ruelle et François-Auguste Gevaert. Ruelle est avant tout un helléniste et il porte sur la musique antique un regard de philologue : dans la continuité des travaux de Vincent, il donne plusieurs traductions françaises de textes théoriques grecs<sup>22</sup>, qui s'appuient sur une collation de manuscrits qu'il fait à l'occasion de diverses missions qui lui sont confiées par le gouvernement français. Celle qu'il fait d'un manuscrit conservé au séminaire protestant de Strasbourg est particulièrement précieuse : quelques mois plus tard, le 24 août 1870, la bibliothèque est détruite dans le conflit qui oppose la France à la Prusse et le manuscrit à jamais perdu. S'il a consigné toutes les variantes par rapport aux manuscrits connus, il a

également remarqué que le texte de Strasbourg appartient à une branche manuscrite en partie indépendante<sup>23</sup>. Sans qu'il ait publié d'édition complète, il s'est donc intéressé plus avant à certains problèmes d'établissement et d'attribution. La théorie musicale est au cœur de ses préoccupations et de sa volumineuse bibliographie, de l'étude qu'il a faite dès 1857 sur Aristoxène et son école jusqu'au commentaire d'un papyrus de théorie musicale<sup>24</sup>. Le nom de François-Auguste Gevaert, compositeur et théoricien accompli, reste quant à lui attaché à la somme qui s'est imposée comme l'ouvrage de référence en français, qui a eu un poids scientifique considérable malgré les débats qu'il a suscités<sup>25</sup>.

## La Belle Époque de la musique antique

- 9 Les années 1890 voient un bouleversement dans le regard que les savants occidentaux portent sur la musique grecque antique du fait de la découverte successive de trois textes avec leur notation musicale, à commencer par le cippe de Seikilos, déterré au début des années 1880 non loin du site antique de Tralles. Premier document épigraphique portant une notation musicale trouvé en contexte archéologique, il est publié dans le *Bulletin de correspondance hellénique* en 1883 par William Mitchell Ramsay, qui retranscrit le texte, mais semble avoir été décontenancé par les signes musicaux dont il ne dit rien<sup>26</sup> (fig. 1a et b). Karl Wessely, conservateur de la bibliothèque impériale de Vienne, est le premier à en publier le déchiffrement en intégrant en 1890 la stèle dans son corpus des vestiges de musique grecque<sup>27</sup>, fort de son travail sur un papyrus des collections de l'Archiduc Rainer, où il avait reconnu des vers de l'*Oreste* d'Euripide. Il est invité à présenter son travail à l'AIBL dans sa séance du 10 juin 1892 et demande à Ruelle de relire son mémoire avant publication<sup>28</sup>. Ce moment constitue l'acte de naissance de la papyrologie musicale et il est d'importance, puisque pour la première fois l'œuvre appartient à l'Athènes classique. L'inversion des vers sur le papyrus témoigne en outre de difficultés dans la transmission du texte, manifestes déjà dans la tradition manuscrite de la tragédie.

Fig. 1a et b. Transcription de l'épigramme de Seikilos par W. M. Ramsay.

|                    |                   |
|--------------------|-------------------|
| ΕΙΚΩΝ Η ΛΙΘΟΣ      | Εἰκὼν ἡ λίθος     |
| ΕΙΜΙΤΙΘΗΣΙΜΕ       | εἰμί· τίθησί με   |
| ΣΕΙΚΙΛΟΣ ΕΝΘΑ      | Σείκιλος ἔνθα     |
| ΜΗΜΗΣ ΑΘΑΝΑΤΟΥ     | μνήμης ἀθανάτου   |
| 5 ΣΗΜΑ ΠΟΛΥΧΡΟΝΙΟΝ | σημα πολυχρόνιον. |
| ϸ Ϲ̄ ΚΙΖ Τ         |                   |
| ΟΣΟΝ ΖΗΣ ΦΑΙΝΟΥ    | ὅσον ζῆς φαίνου   |
| ϸ̄ Ι Ζ ΙΚ Ο        |                   |
| ΜΗΔΕΝΟΛΩΣΣΥ        | μηδέν ὀλως συ     |
| ϸ̄ ΟΦ ϸ Κ Ζ        |                   |
| ΛΥΠΟΥ ΠΡΟΣΟΛΙ      | λυποῦ· πρὸς ὀλί-  |
| Ι ΚΙ Κ ϸ̄ ΟΦ       |                   |
| ΓΟΝΕΣΤΙΤΟΖΗΝ       | γον ἐστὶ τὸ ζῆν·  |
| ϸ Κ Ο Ι Ζ          |                   |
| 10 ΤΟΤΕΛΟΣΟΧΡΟ     | τὸ τέλος ὁ χρό-   |
| Κ ϸ ϸ̄ ϸΧ          |                   |
| ΝΟΣΑΠΑΙΤΕΙ         | νος ἀπαιτεῖ       |
| ΣΕΙΚΙΛΟΣ ΕΥΤΕΡ     | Σείκιλος Εὐτερ[   |
| Ζ Η                | ζῆ.               |

Source : BCH 7, 1883, p. 277-278.



- 10 Les réactions des spécialistes ont été à la hauteur de l'importance de ces découvertes : l'érudit allemand Otto Crusius leur consacre trois articles dans la revue *Philologus*<sup>29</sup>. Dans l'un d'eux, il évoque les « trésors pratiquement inépuisables des papyrus de Vienne » (*die schier unerschöpflichen Schätze der Wiener Papyri*), ajoutant que « le moindre ajout est pour nous une victoire sur ce λειμών Μουσῶν [prairie des Muses], qui était devenu un désert » (*Auch der kleinste Zuwachs ist Gewinn für uns auf diesem λειμών Μουσῶν, der zur Wüste geworden war*). On ne saurait mieux dire pour un papyrus provenant des sables égyptiens. Dans le monde anglophone, en 1894, le musicologue Charles Francis Abdy Williams publie quelques remarques, de même que Cecil Torr, auteur deux ans plus tard d'un opuscule sur l'interprétation de la musique grecque antique. Au-delà de la publication *stricto sensu* du document avec sa notation et quelques remarques sur le système musical, les spécialistes se risquent désormais à quelques jugements sur l'esthétique antique de ces compositions autant que sur la validité des reconstitutions modernes. Estimant que la perte de la notation musicale dans la transmission manuscrite s'explique par le fait que les scribes ne la comprenaient plus, Williams écrit ainsi :

Whether, if we were fortunate enough to discover sufficient of this ancient music to be enabled to perform some of it, as it was performed in its own day, it would appeal to modern ears, is very doubtful. No art varies in its methods of expression so much as music. European music seems as barbarous to Orientals, as theirs does to us: and even the music which delighted our forefathers in the fifteenth and sixteenth centuries seems antiquated and expressionless to the general public of today. How much more then would that of 400 years before Christ appear strange and weird to us<sup>30</sup>!

- 11 Quant à Torr, son jugement est sans appel : « the comparisons with modern music appear to be illusory. They are not founded on the ancient music as it stands, but on a transcript which twists it into modern shape »<sup>31</sup>.
- 12 Ces découvertes posent ainsi les fondements d'une réflexion plus approfondie sur l'art de composition antique, ouvrant par là-même la voie à une histoire de la réception de la musique antique, c'est-à-dire de la manière dont elle a été perçue et diversement appréciée par la société de la Belle Époque. Il faut d'emblée remarquer que la découverte de l'épithaphe de Seikilos, alors même qu'elle est sans doute aujourd'hui la mélodie la plus connue, et celle du papyrus d'Euripide n'ont suscité qu'un intérêt modéré de la presse et je ne connais pas de représentation publique avant le dévoilement du premier hymne delphique, relayé par la presse hellénophone et internationale. Soucieux certes de donner cette musique à un public plus large que les seuls spécialistes, mais aussi (et surtout) de mettre en valeur les résultats de la fouille française de Delphes et de cultiver les relations franco-helléniques, Théophile Homolle, directeur de l'École française d'Athènes, fait le pari d'y donner à entendre la transcription qu'en a faite Théodore Reinach, l'édition du texte ayant été confiée à Henri Weil et la traduction française à Eugène d'Eichthal. La représentation a lieu le 17/29 mars 1894 dans la bibliothèque, avec un chœur de quatre hommes membres de la société des Amis des Muses et accompagnement de piano, à défaut de harpe disponible à Athènes<sup>32</sup>. Elle suscite l'engouement des journalistes et, à les en croire, de la haute société athénienne : plus de deux cents personnes avaient répondu à l'invitation et emplissaient la salle de la bibliothèque et sa mezzanine<sup>33</sup> ; le choix restreint de l'auditoire avait visiblement suscité une frustration à Athènes, puisqu'une deuxième représentation est organisée le 26 mars/7 avril pour toutes celles et tous ceux qui n'avaient pu y assister, au profit des pauvres de la Société française de bienfaisance. Georges Perrot, qui évoque cette soirée où « une foule beaucoup plus nombreuse se pressait dans la *Salle des amis des muses* », écrit quelques jours après : « quand j'ai quitté Athènes, avant-hier, l'hymne à Apollon était encore la grande curiosité du jour et le sujet de tous les entretiens »<sup>34</sup>.
- 13 L'enthousiasme se diffuse ensuite à Paris : le concert athénien, pour lequel l'hymne a été harmonisé par Louis Nicole<sup>35</sup>, est suivi d'une représentation parisienne de l'hymne

dans l'amphithéâtre de l'École des beaux-arts, le 12 avril, cette fois dans l'harmonisation de Gabriel Fauré : Jeanne Remacle l'interprète, accompagnée de G. Fauré au piano et de M. Robert à la harpe<sup>36</sup>. L'hymne est également exécuté à Paris<sup>37</sup>, en banlieue<sup>38</sup>, en province<sup>39</sup> et dans le monde entier, de Saint-Petersbourg à Johannesburg<sup>40</sup>. Parmi ces représentations, une mention particulière doit être faite pour le « concert gréco-romain » organisé le 25 mai 1896 au Cercle artistique de Bruxelles par Gevaert, qui y invite Reinach :

Un fragment de méthode de cithare de l'époque romaine fut exécuté par Mlle Lunssens, une jeune harpiste qui avait revêtu pour la circonstance un costume hellénique. Les préludes et accompagnements attribués à Mésomède, le favori de l'empereur Hadrien, un chant élégiaque noté sur une stèle funéraire dit *Chanson de Tralles* et le fameux *Hymne à Apollon* furent exécutés par la même artiste et chantés par un élève M. Disy<sup>41</sup>. Le clarinettiste Poncelet et le trompettiste Seha apportèrent le tribut de leur talent, le premier en exécutant sur une tibia spondaïque un chant funèbre en mode syntono-lydien, et une synaulie phrygienne sur un *aulos* double<sup>42</sup>.

- 14 L'*aulos* en question est vraisemblablement la copie que Victor-Charles Mahillon a faite des *auloi* Elgin, conservés au British Museum, et dont il a fait don à ce qui est alors le musée instrumental du conservatoire royal de Bruxelles<sup>43</sup>. L'auditoire était, semble-t-il, clairsemé et sans doute composé de personnes averties.

- 15 Comme on peut lire d'un auteur anonyme dans la *Revue universitaire* de 1894 : « Il n'est bruit dans toute l'Europe savante que de l'important fragment de musique grecque, récemment découvert dans les fouilles de Delphes »<sup>44</sup>. La version publiée par Reinach fait en effet l'objet de débats dans la communauté scientifique, principalement par Crusius en Allemagne et Williams en Angleterre, qui propose une version anglaise de l'hymne : publiée dans le *Musical Times*, elle passe aux États-Unis et dans tout le Commonwealth<sup>45</sup>. Grâce aux journaux, on sait que le premier hymne delphique est interprété en public pour la première fois en Angleterre au *Cambridge University Musical Club* (6 juin 1894) avant une représentation au Queen's Hall de Londres le 25 juin<sup>46</sup> ; le *Journal des Débats* du 11 juin 1894 écrit même :

tous les journaux quotidiens de Londres publient en ce moment l'alléchante annonce que voici : « *L'Hymne à Apollon*, récemment découvert à Delphes, sera exécuté par l'orchestre au restaurant W..., tous les soirs à dix heures trente, pendant le souper. Soupers, 4 shillings 6 pence par tête. » On ne se refuse rien dans le « monde où l'on s'amuse » de Londres<sup>47</sup> !

- 16 En Allemagne, la première exécution a lieu à Mannheim (8 novembre 1894)<sup>48</sup>. Le retentissement reste toutefois limité dans le monde germanophone, alors que les journaux hellénophones, francophones et anglophones ont fait une réclame importante des différentes occasions lors desquelles l'hymne fut interprété, en France comme aux États-Unis<sup>49</sup>. Les échos qu'ils donnent des interprétations sont plutôt élogieux, le public étant d'abord saisi par la possibilité de faire entendre une musique vieille de plus de 2000 ans, d'autant que l'idée de proposer une harmonisation plutôt que la mélodie brute donne aux auditeurs un certain confort d'écoute, habitués qu'ils sont à fréquenter les salons de la Belle Époque. On ne trouve toutefois que peu d'éléments sur le jugement esthétique du public, les journalistes saluant plutôt la qualité de l'interprétation que celle de la mélodie antique. Tout au plus y reconnaît-on des accents de la musique liturgique byzantine ou russe, comme s'en fait l'écho G. Perrot dans ses lettres de Grèce précédemment citées.

- 17 Il y a tout de même chez certains une part de désillusion, comme on peut le lire dans le *Matin* du 13 avril 1894, au lendemain de la représentation parisienne :

Tous les artistes ont été vivement applaudis. Avouons, timidement cependant, avec quelques-uns des auditeurs qui se trouvaient auprès de nous, que nous avons éprouvé quelque désillusion et que, sauf l'émotion naturelle de voir renaître une œuvre après vingt siècles d'oubli, nous n'avons pas eu la « jouissance aiguë » que nous avait annoncée M. Théodore Reinach. Quelques-uns ont comparé ce chant à



une œuvre de Gluck, à certaines parties de l'opéra wagnérien *Tristan et Yseult* ; en somme tout le monde a eu l'impression d'une musique sinon déjà entendue, au moins insuffisamment originale. N'était-ce pas, du reste, un léger non-sens de mettre la musique ancienne sur des paroles françaises après avoir dit que le vers grec, avec son rythme savant, est inséparable de sa notation ? Et n'était-ce pas l'aggraver que de faire chanter cette même musique avec des mots grecs prononcés à la française, c'est-à-dire d'une façon absolument différente de la prononciation antique ? Enfin, l'effet de ce chant écrit en *ut* n'a-t-il pas été défiguré par la transposition en *la* qui en a été faite pour Mme Remacle ?

- 18 Certaines voix sont beaucoup plus critiques encore sur la reconstitution de Reinach. Ainsi, Camille Saint-Saëns, par l'intermédiaire des pages du *Gaulois*<sup>50</sup>, lui reproche de s'être complètement fourvoyé dans la transcription, car la mélodie reconstituée ne lui semble pas correspondre à l'image qu'il se fait de la musique antique à travers les traités et dont il a donné une idée dans son *Antigone*, qui partage l'affiche des Chorégies d'Orange le 12 août 1894 avec le premier hymne delphique<sup>51</sup>. Paul Noy rapporte que Saint-Saëns, alors en visite à Berlin, se serait exprimé en ces termes :

Ainsi, au cours du second déjeuner auquel je fus convié chez M. de Tchirsky, [l'empereur] me demanda ce que je pensais de l'*Hymne à Apollon*. Je lui répondis que j'avais toujours eu des doutes sur la réalité de la traduction et que je ne pouvais croire que l'hymne chanté par les Grecs fût aussi laid que la version que M. Théodore Reinach, malgré sa grande érudition, nous avait présentée. Cette réponse parut mettre le souverain en joie.

- 19 Le conflit prend ainsi une tournure quelque peu patriotique, puisque Reinach fait grief à Saint-Saëns de passer du temps à la cour de Guillaume II :

Que M. Saint-Saëns trouve « laid » l'*Hymne à Apollon* – encore que cette opinion ne soit pas celle de juges aussi délicats que MM. Gabriel Fauré, Camille Bellaigue, C. Erlanger par exemple, sans compter les milliers d'auditeurs qui ont paru charmés de cette cantilène subtile quand elle était bien chantée – qu'il lui préfère l'*Hymne à Pallas Athéné* dont il est l'auteur, ou même l'*Hymne à Ægir* de son impérial interlocuteur, c'est absolument son droit : on ne dispute pas des goûts. J'ajoute en toute sincérité que dans les intervalles des triomphes que lui valait à Berlin son magnifique talent, M. Saint-Saëns avait peut-être mieux à faire que de « mettre en joie » le souverain allemand en jetant le discrédit et le soupçon sur une des plus belles trouvailles de notre École française d'Athènes, sur celle qui arrachait naguère aux savants allemands eux-mêmes l'exclamation « *Felices Francogalli*, Heureux Français ! »

- 20 L'attaque la plus caustique vient de Henri Gauthier-Villars, qui, sous le pseudonyme de Willy, l'ouvreuse du Cirque d'été, fait un compte-rendu de la représentation du 12 avril. Il fustige surtout la personnalité de Reinach, le taxant d'une certaine suffisance :

Le cadet dudit [Joseph Reinach, présent dans l'assistance] – Théodore est son prénom – a parlé avec un petit air content de lui du « jeune compositeur » quinquagénaire Saint-Saëns, du médiocre respect de la prosodie exigible des compositeurs, et de la ressemblance que présente avec le prélude du trois de Tristan la cantate exhumée. Quelle ressemblance, mesdames et messieurs, quelle ressemblance criante ! Je ne l'ai pas entendue crier<sup>52</sup>.

- 21 La comparaison avec Wagner devient un leitmotiv dans les conférences de Reinach, mais elle avait été préparée par les écrits de Nietzsche et d'autres musicologues, comme c'est le cas dans les leçons de Louis-Albert Bourgault-Ducoucray, à en juger par le compte-rendu qu'en a publié Camille Bellaigue quelque temps avant la découverte de l'*Oreste* : « De tous les grands musiciens modernes, Wagner est, je crois, le seul qui, regardant en arrière, ait aperçu encore un reflet du foyer antique et tenté de le rallumer »<sup>53</sup>. Il est difficile de savoir si le jugement de Willy est motivé par une autre raison qu'esthétique, car en 1892 avait éclaté le scandale de Panama, où était impliqué l'oncle de Reinach, le baron Jacques de Reinach, dénoncé vivement par la presse antisémite et antiparlementaire. Or Henri Gauthier-Villars sera quelques années plus

tard l'un des signataires de la pétition antidreyfusarde que fait circuler l'Action française, comme plusieurs artistes de renom au premier rang desquels Vincent d'Indy<sup>54</sup>. Il y a donc peut-être derrière la critique de la prestation du 12 avril un antisémitisme latent à l'encontre des frères Reinach, mais on ne saurait l'affirmer en toute certitude, et un antigermanisme, au sens où la famille Reinach était originaire de Francfort-sur-le-Main.

22 Cet arrière-plan est certain dans le cas d'Edmond de Mandat-Grancey, un des principaux collaborateurs de la *Revue de l'Action française*, qui évoque l'exécution de l'hymne qu'il a entendue au théâtre de la Bodinière<sup>55</sup>. Il parle ainsi de l'inscription « où M. de Reinach – pas l'ami de M. Cornélius Herz, son neveu – a remarqué certains signes placés entre les lignes d'une poésie, qui lui ont paru constituer une notation musicale ». Si le baron ne remet pas en question les compétences de l'érudit, allant jusqu'à penser qu'un Grec de l'Antiquité aurait pu reconnaître la mélodie, le besoin de signaler le lien de parenté avec Jacques de Reinach (avec une erreur, puisqu'il s'agit du cousin) et l'association avec Cornelius Herz, tout aussi responsable du scandale de Panama, montre combien le nom des frères « Je-Sais-Tout » (comme on surnommait alors Joseph, Salomon et Théodore) ne peut se départir d'une certaine hostilité de la part des milieux intellectuels antisémites et antidreyfusards.

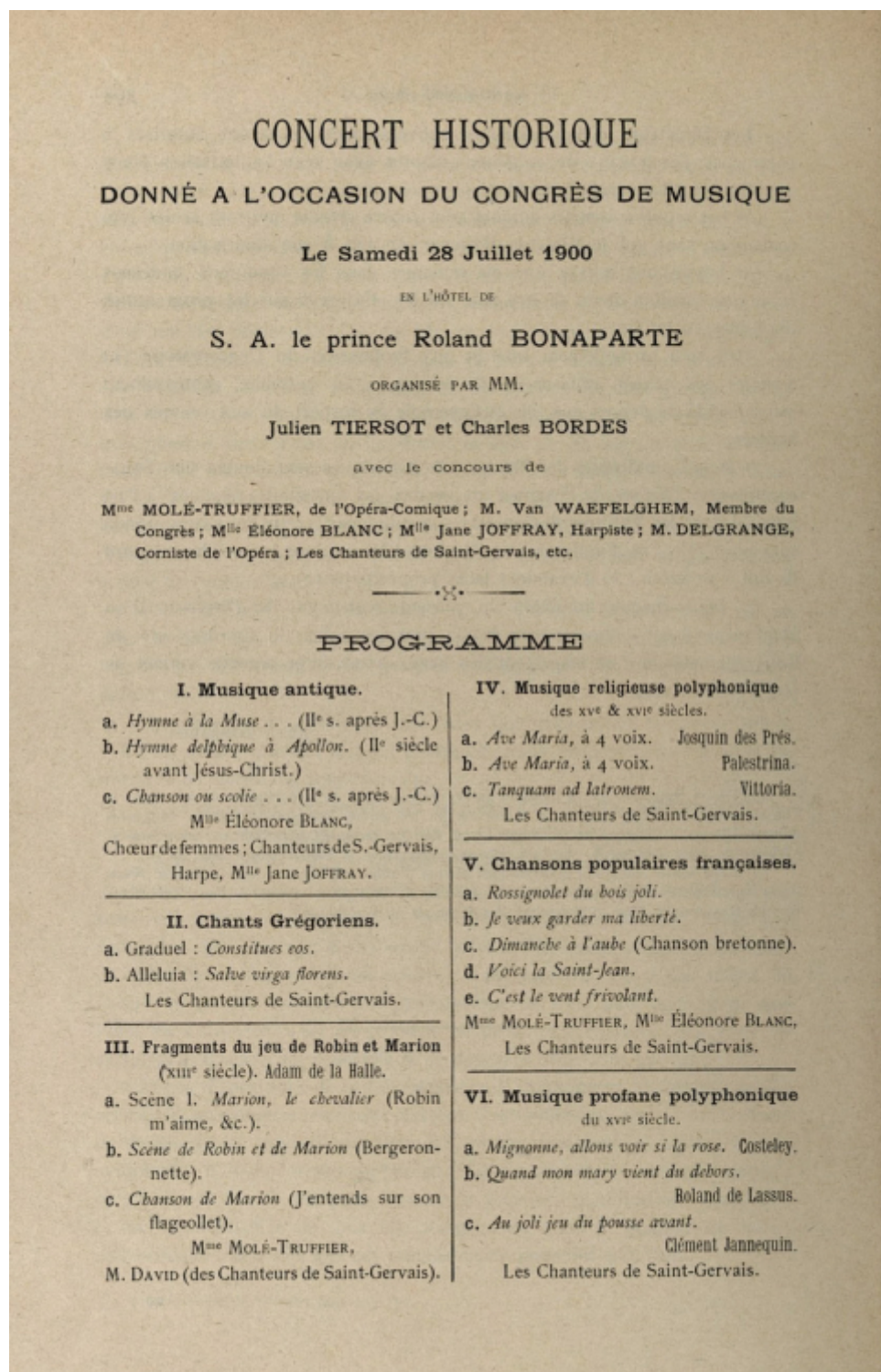
23 À ces quelques nuances près, le débat sur la juste restitution du premier hymne delphique ne paraît pas avoir dépassé le cadre scientifique. Il ne semble pas non plus que les tensions franco-allemandes aient influé sur l'estime que les savants pouvaient se porter mutuellement de part et d'autre du Rhin. Ainsi, dans le Congrès de musique qui accompagne l'Exposition universelle de 1900, présidé par Bourgault-Ducoudray, Julien Tiersot signale à Théodore Reinach la nouvelle publication de l'hymne par Albert Thierfelder qui modifie certaines lectures du Français : Reinach, s'il juge ces corrections invalides car non fondées sur une lecture autoptique de la pierre, salue au passage les remarques bien étayées qu'avait faites Crusius<sup>56</sup>. Ce dernier toutefois n'avait pas accueilli avec enthousiasme les tentatives de reconstitution de l'hymne, en particulier son harmonisation :

Nun hat man die Melodien in Athen und Paris in dem modernen Ohr näher zu bringen gesucht, indem man, nach berühmten Mustern, Akkorde unterlegte. Ein Kunststück ist das nicht, freilich auch keine antike Musik. [...] Ich vermute, auch die „Erschütterung“ der Hörer in Paris und Athen, von der die Zeitungen zu berichten wussten, wird zum besten Teil durch das geschickte harmonische Arrangement hervorgerufen sein, womit Reinach's musikalischer Mitarbeiter, Herr Fauré, seinem antiken Kollegen nachzuhelfen verstanden haben wird. Ich meine, dass man diese antiken Melodien nur richtig würdigen und verstehen wird, wenn man sich entschließt, von allem modernen Aufputz, zumal von der Verwertung unseres Akkordsystems, vollständig abzusehen<sup>57</sup>.

24 On aurait donc tort de penser que le choix de donner une version harmonisée ait été consensuel et sans doute Crusius a-t-il vu juste dans le fait que l'arrangement de Fauré ne pouvait que fausser l'accueil de la mélodie antique. Mais devant le succès rencontré dans les différentes prestations de 1894, notamment pour le congrès au Grand Amphithéâtre de la Sorbonne sur les Jeux olympiques le 16 avril, on continue de jouer l'hymne. Le congrès de 1900 est accompagné d'un « concert historique », qui se veut une sorte d'histoire universelle de la musique et où l'Antiquité est représentée par l'hymne à la Muse de Mésomède, l'hymne delphique à Apollon et l'épithaphe de Seikilos, toutes pièces interprétées par Éléonore Blanc accompagnées d'un chœur de femmes de Saint-Gervais et de la harpiste Jane Joffray (**fig. 2**). Les morceaux sont exécutés dans un accompagnement composé par Gevaert. Lors de ce congrès, la parole dans la session sur la musique antique était confiée à Ruelle et à Reinach, mais aussi à un jeune homme qui devait se faire un nom dans les années à venir, comme spécialiste à la fois de la musique grecque antique et de la musique chinoise : Louis Laloy, qui publie quatre ans plus tard son ouvrage sur Aristoxène de Tarente<sup>58</sup>. Romain Rolland à sa mort rend hommage à ce « savant, artiste, écrivain, musicologue et sinologue de premier rang, qui fut l'intime de Debussy et de Sun Yat-sen. [...] Il eût pu se faire un nom retentissant et

s'acquérir tous les honneurs. Il ne le chercha point. Il s'appliqua à réaliser l'harmonie complexe et raffinée de sa nature d'exception »<sup>59</sup>.

Fig. 2. Programme du concert du congrès international de musique de 1900.



Source : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k97814027/f314.item#>.

25

À l'aube du xxe siècle, il est difficile d'évaluer la portée des représentations de musique antique, car les salles et les occasions sont variées. Il est indéniable que l'hymne delphique a suscité une curiosité qui a profité aux autres vestiges conservés et il y a eu une multiplication de ces concerts en 1894, donnés aussi bien dans des sociétés savantes que dans des salles de spectacle, qui supposent un public un peu plus large, quoique choisi. Le public semble avoir été principalement constitué d'érudits et de membres des bonnes sociétés des capitales européennes et mondiales, comme celui qui fréquente les salons parisiens de la Belle Époque, dans une période qui chérit les différentes mises en scène de l'antique, dans un réseau d'esthètes que Samuel Dorf a étudié de près<sup>60</sup>. Je ne saurais donc dire dans quelle mesure la musique grecque

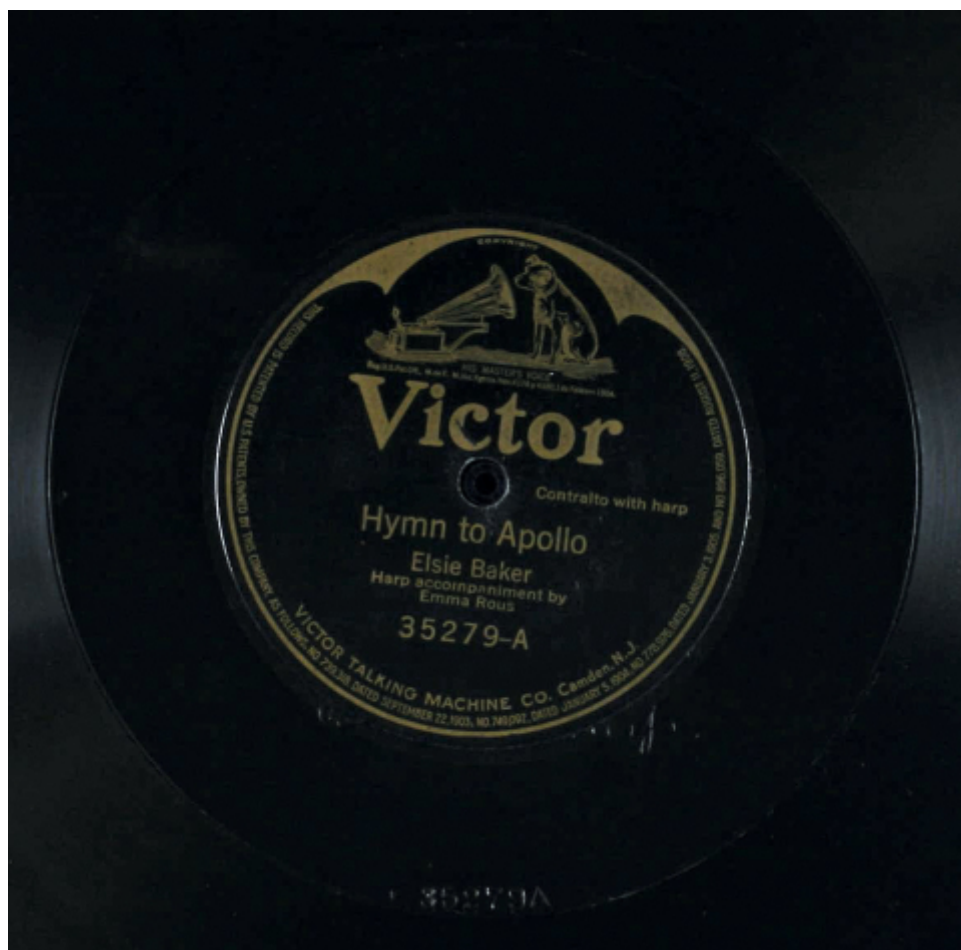
antique est allée au-delà de ces cercles et si ces musiques ont trouvé un écho dans des couches plus populaires, mais l'on peut au moins conclure que le phénomène qui a touché le premier hymne delphique en 1894 n'avait pas eu et n'a pas eu à ce jour d'équivalent dans la presse écrite.

## Enregistrements et radiophonie

- 26 Les exécutions du premier hymne delphique, qui s'étaient multipliées dans l'année 1894, se font ensuite beaucoup plus rares, même si les sources conservent la trace de telle ou telle représentation un peu partout dans le monde, qu'elles soient associées à des inaugurations (par exemple le Kastell Saalburg le 11 octobre 1900 par l'empereur Guillaume II), à des festivals (par exemple aux Jeux floraux de Nice en 1898 ou au palais du Trocadéro le 18 juin 1914, pour le 20<sup>e</sup> anniversaire des Jeux olympiques) ou à des conférences (par exemple celle de l'organiste de la cathédrale Saint-Paul de Melbourne en 1919)<sup>61</sup>. Cette ouverture à un plus large public, de même que la découverte de nouveaux documents musicaux – ainsi l'hymne à la Trinité, sur un papyrus d'Oxyrhynchus, témoignage le plus ancien de musique chrétienne<sup>62</sup> – a peut-être fait prendre conscience aux érudits de la nécessité de rendre plus accessible le savoir musical technique hérité de la Grèce antique, sous la forme de manuels ou d'articles d'encyclopédie destinés à présenter un état des connaissances dans un format plus abordable que les sommes qui avaient pu être faites par Westphal ou Gevaert.
- 27 Les articles de Reinach dans le *Dictionnaire des Antiquités* dans les années 1890 s'adressaient avant tout à des antiquisants, alors que la contribution sur la musique grecque antique de Maurice Emmanuel<sup>63</sup> à l'Encyclopédie Lavignac (1913) ouvre le sujet aux musicologues. Au même moment, Anne Shaw Falkner publie son ouvrage *What we hear in Music*, un cours général de musique, qui s'appuie sur des exemples empruntés au catalogue de la firme Victor : pour l'hymne delphique à Apollon, la première édition (1913) donne la référence de l'enregistrement de la contralto Elsie Baker accompagnée par la harpiste Emma Rous<sup>64</sup> (**fig. 3**). C'est à ma connaissance le plus ancien enregistrement de musique antique conservé, en l'occurrence la version de Charles Abdy Williams, à la manière des harmonisations de L. Nicole et G. Fauré. Celle de 1928 donne la version enregistrée par le Palestrina Choir (chœur mixte) en 1927, accompagné par une flûte : l'harmonisation est abandonnée au profit de la seule ligne mélodique<sup>65</sup>. La compilation réalisée en 1930 par Curt Sachs, *2000 Jahre Musik auf der Schallplatte*, et publiée par Carl Lindstöm AG, inclut également deux morceaux antiques, l'épithème de Seikilos et l'hymne au Soleil de Mésomède, dans des enregistrements produits par la firme allemande Parlophone, sur la face A du disque 1, la face B proposant des morceaux de musique synagogale<sup>66</sup>. Au même moment paraît du reste l'*Oxford History of Music* (1929), dont le volume introductif fait la part belle aux musiques grecque et hébraïque. Le petit ouvrage de Reinach, *La musique grecque antique* (1926), se présente quant à lui comme un *compendium* des connaissances sur la musique antique, avec les documents à notation musicale. L'édition des textes théoriques se poursuit en parallèle, avec le travail du Suédois germanophone Ingemar Düring, qui affronte les textes complexes de Ptolémée et de Porphyre<sup>67</sup>.

**Fig. 3. Disque de l'hymne à Apollon interprété par E. Baker (catalogue Victor, n° 35279).**





Source : <https://www.loc.gov/resource/jukebox-132259.1?st=image&r=-0.873,-0.06,2.745,1.111,0>.

28 D'autres enregistrements ont été diffusés dans des émissions radiophoniques sur les ondes de la TSF. Ainsi, le 21 janvier 1924<sup>68</sup>, l'émission Radiola de la Compagnie française de radiophonie diffuse un radio-concert autour de l'histoire de la musique grecque, dont le premier morceau est l'hymne à Apollon dans l'arrangement de Fauré, interprété par Clio Vrassy. En 1927, l'École supérieure des PTT fait entendre une causerie par Mme Jean d'Estournelles de Constant sur « La musique chez les Égyptiens, les Assyriens, les Grecs et les Romains »<sup>69</sup> : les mélodies grecques étaient interprétées par la soprano lyrique Anna Axelos. En 1930, Radio-Paris diffuse l'enregistrement (produit par Columbia<sup>70</sup>) d'un cours d'histoire de la musique du musicologue Paul Landormy, incluant l'hymne à Apollon interprété par Fanny Malnory-Marseillac<sup>71</sup>. Sont diffusés aussi des programmes réalisés à l'étranger. L'*Écho de Sélestat* du 5 août 1931 informe ses lecteurs de la diffusion d'une émission de Stuttgart, comprenant une soirée dédiée aux musiques traditionnelles. La Grèce est représentée par cinq chants, dont le premier est l'épithame de Seikilos. Cette dernière se trouve également dans un programme annoncé par *Comoedia* le 30 septembre 1936, diffusé depuis Prague et interprété par l'octuor Kabelac.

29 La mise en scène de pièces antiques incite certains à composer à l'antique, parfois en incorporant des extraits des mélodies conservées. La voie avait été ouverte par Saint-Saëns, qui, dans son *Antigone*, reprend les *Anonymes de Bellerophon* ainsi qu'un chant populaire grec noté par Bourgault-Ducoudray, et par Camille Erlanger qui cite quelques notes du premier hymne delphique dans son opéra *Le fils de l'étoile* ; André Jolivet utilisera les deux hymnes dans sa *Suite delphique*, tirée de la musique de scène qu'il avait composée pour *l'Iphigénie à Delphes* de Gerhardt Hauptmann, mise en scène au théâtre de la Comédie française le 31 mai 1943. Les *Perses* d'Eschyle ont donné lieu à deux adaptations notables. Tout d'abord, Emmanuel fait entendre en 1929 sa *Salamine*, tragédie lyrique qui reprend des rythmes et des modes qu'on croyait alors authentiquement grecs (notamment le mode dorien). La réception de l'œuvre fut plutôt bonne<sup>72</sup>. En 1936, Jacques Chailley avait décidé de monter la pièce d'Eschyle avec les étudiants du groupe théâtral antique de la Sorbonne. La traduction des textes parlés fut



réalisée par des étudiants dirigés par Jacques Veil, mais les parties déclamées ont été présentées dans une traduction rythmée de Chailley lui-même, en collaboration avec Paul Mazon. Dans la notice musicale incluse dans le programme qui accompagnait la représentation, il indique que « la musique des *Perses* n'a pas été écrite au hasard. Autant que le permet la parcimonie avec laquelle les Grecs nous ont laissé des documents précis et utilisables, nous nous sommes soumis à toutes les règles de composition qui nous sont connues ». Pour ce faire, il s'appuie sur les travaux de ses prédécesseurs, et notamment d'Emmanuel dont il a suivi l'enseignement au Conservatoire en 1930. S'agissant des instruments, Chailley écrit que « outre les raisons pratiques qui nous restreignaient, il nous a semblé qu'une simple flûte à bec avait plus de chances de rendre fidèlement ce que l'on imagine de l'*aulos* antique ». À l'occasion d'une reprise de la pièce en 1939, il ajoute que « l'impossibilité d'approcher avec vraisemblance ce que pouvait être l'*aulos* ou la flûte double antique<sup>73</sup> nous a conduits à un parti plus audacieux : nous sommes persuadés d'avoir été plus fidèles en nous attachant à l'esprit plutôt qu'à la lettre et en choisissant pour le représenter le plus moderne des instruments : les Ondes Martenot ».

30 Si Chailley compose à l'antique, il ne renonce donc pas aux dernières innovations en matière d'instruments électroniques, qui se manifestent dans l'évocation de Darios accompagnée par les ondes Martenot, aux mains alors de Janine Duparcq de Waleyne. La première, le 3 mai, eut lieu dans la cour de la Sorbonne, le jour même qui consacra la victoire du Front populaire. D'autres représentations eurent lieu pendant l'année 1936 à Paris, Provins, Bruxelles, Liège et Gand<sup>74</sup>. La pièce sera redonnée à Lyon, pour l'inauguration du théâtre romain de Fourvière le samedi 29 juin 1946<sup>75</sup>.

31 Enfin, les années 1930 voient apparaître la première publication importante de vestiges musicaux, qui jusque-là avaient surtout fait l'objet d'articles ou de mentions rapides dans les publications de fouilles : il s'agit de l'ouvrage qu'en 1939 Kathleen Schlesinger, conservatrice en charge des instruments de musique au British Museum, consacre à l'*aulos*<sup>76</sup>. Spécialiste de l'histoire des instruments de musique, elle part aussi du postulat que la musique antique est modale et analyse les vestiges d'*aulos* dans ce sens, ce qui la conduit notamment à restituer systématiquement une perce équidistante des trous sur l'*aulos*, sur le modèle d'autres cultures étudiées par l'ethnomusicologie. De plus, il est notable qu'elle ait procédé à des expériences sur des fac-similés d'*aulos*, mais en utilisant des anches de paille, et non de roseau. Les démonstrations s'en trouvent aujourd'hui désuètes, mais le volume n'en reste pas moins la première tentative approfondie de mettre en regard les vestiges archéologiques avec la théorie musicale, même si le volume n'a guère de valeur démonstrative, car Schlesinger considère davantage ce qu'il est possible de faire sur un *aulos* grec que ce qui était réellement fait. Tel est du reste le problème majeur soulevé par les répliques d'instruments, qui en donnent toutes les potentialités, sans que l'on puisse déterminer ce qui était réellement fait.

## Vers une « pluridisciplinarité en archéologie musicale »

32 Dans son compte-rendu du livre de Schlesinger, Henri-Irénée Marrou estime que « le titre qui conviendrait le mieux à ce traité serait : *De l'origine aulétique des modes grecs* »<sup>77</sup>. De fait, la théorie de l'auteure rejoint l'un des plus grands « serpents de mer » de la musique grecque antique, la question des modes. Un des principaux apports de l'ethnomusicologie à l'étude de la musique antique a été en effet d'inciter à quitter une vision trop occidentale de la musique antique et à chercher dans la musique d'autres peuples des parallèles plus pertinents, notamment les *maqâm* et l'accord du *oud* dans la musique modale du monde arabe, que Schlesinger compare à la théorie grecque. Elle a ainsi contribué à un nouvel examen de l'épineuse question des modes dans la musique grecque antique, à laquelle le savant britannique Reginald P. Winnington-Ingram, qui a

par ailleurs édité le traité d'Aristide Quintilien<sup>78</sup>, avait déjà apporté une contribution en 1936<sup>79</sup>, faisant suite à l'ouvrage que David Monro avait consacré au sujet en 1894<sup>80</sup>. La difficulté vient principalement de l'usage de la notion de « mode grec » dans la musicologie occidentale depuis le Moyen Âge, ce qui a conduit à des ambiguïtés, voire des contresens. C'est donc un enjeu épistémologique majeur. Longtemps s'est imposée l'idée que la musique grecque était modale, idée dont Westphal aussi bien que Gevaert s'étaient faits les ardents défenseurs. Winnington-Ingram reprend l'ensemble des sources pour montrer qu'il y a peu d'arguments en faveur de ce qui était devenu plus ou moins un dogme ; Otto Gombosi émet les mêmes réserves dans un ouvrage publié en allemand en 1939<sup>81</sup>. Dans le monde francophone, Chailley se fait le relais des intuitions de Gombosi dans ce qu'il appelle « l'imbroglio des modes »<sup>82</sup>, alertant les musicologues sur le sens différent que l'on peut donner au terme, qui peut conduire à plaquer sur l'Antiquité une réalité plus récente. La confusion vient de ce que les modes médiévaux, dits « modes grecs », n'ont en réalité de grec que le nom : à l'origine des méprises se trouve une compilation de textes du tournant du millénaire, intitulée *Alia musica*, qui vise à créer une correspondance entre la théorie antique grecque, telle qu'elle a été traduite par Boèce en latin (c'est lui qui introduit la notion de *modus*), et la musique liturgique carolingienne. Cette dernière est une musique modale, dont les échelles, qui couvrent l'étendue d'une octave, suivent la gamme diatonique naturelle, sans altération. Ainsi, le mode de *mi* se présente comme la succession *mi-fa-sol-la-si-do-ré-mi*, le mode de *fa* *fa-sol-la-si-do-ré-mi-fa*, et ainsi pour chacun des sept modes : par conséquent, les tons et demi-tons naturels (*mi-fa* et *si-do*) ne se trouvent pas à la même place dans la succession des notes, contrairement aux échelles tonales, qui sont construites sur la succession des mêmes intervalles, mais à des hauteurs différentes, ce qui implique des altérations de certaines notes (haussement d'un demi-ton par un dièse, abaissement d'un demi-ton par un bémol). Les échelles utilisées à partir du i<sup>er</sup> siècle<sup>83</sup> en Grèce antique suivent de ce point de vue les mêmes principes que les échelles tonales, c'est-à-dire qu'elles sont faites d'une succession d'intervalles qui est la même d'une échelle à une autre. Il n'y a donc pas lieu de parler de « modes » pour la musique grecque antique. Il y a par ailleurs un autre biais méthodologique : si la musique occidentale adopte l'octave comme intervalle de référence, la théorie musicale grecque, qui connaît bien sûr l'octave, est néanmoins fondée sur une cellule plus petite, le tétracorde, qui correspond à une quarte ; par suite, il ne saurait y avoir de raisonnement de type modal qui présuppose l'aspect d'octave. La démarche de Chailley s'inscrit donc dans une perspective historique, qui n'est pas de l'anthropologie au sens propre du terme, mais il y a tout de même la volonté de faire abstraction d'un regard et d'une oreille formés à la culture musicale occidentale pour mieux appréhender la musique grecque antique. En somme, l'ethnomusicologie et la musicologie auront renouvelé profondément les regards portés sur la musique grecque, en réévaluant cette question de la modalité qui ne correspond guère à ce que nous avons conservé de la théorie antique, mais qui a pu correspondre à un certain état de la musique grecque à ses origines.

33 Ces arguties techniques ont sans aucun doute échappé au grand public, qui pouvait s'en remettre à divers ouvrages de vulgarisation. En France, l'*Histoire de la musique* parue en 1960 dans l'Encyclopédie de la Pléiade a eu l'ambition de proposer une histoire universelle de la musique, où le chapitre « la musique des civilisations gréco-latines » de Ottavio Tiby suit celui consacré à « la musique de l'Ancien Orient ». Ce mouvement anime également le monde germanique, qui voit paraître une *Musikgeschichte in Bildern* à partir de 1961, comprenant quatre grandes parties : ethnomusicologie, musique de l'Antiquité, musique médiévale et renaissance, musique moderne et contemporaine. Le volume sur la Grèce<sup>84</sup> est un volume parmi d'autres : il fait certes partie des trois premiers publiés (après celui sur l'Égypte antique en 1961 et avant celui sur Rome et l'Étrurie en 1964), mais l'ouverture de l'étude de la musique antique à l'iconographie s'accompagne d'un intérêt pour les autres traditions musicales qui n'ont pas laissé de texte théorique, ou du moins en proportion moindre. La rédaction en a été confiée à Max Wegner, qui avait publié en 1949 un ouvrage sur la vie

musicale des Grecs, suivi en 1968 par un ouvrage sur la musique et la danse<sup>85</sup>. Dans le monde anglo-saxon, la *New Oxford History of Music*, dont le premier volume paraît en 1957 avec le titre *Ancient and Oriental Music*, sous la direction d'Egon Wellesz, témoigne aussi de ce mouvement. Le musicologue britannique d'origine autrichienne, qui a par ailleurs beaucoup travaillé sur le chant byzantin, accompagne ce travail du premier volume de l'*History of Music in Sound* (1961), dont l'origine se trouve dans une série d'émissions radiophoniques de la BBC et qui donne à entendre les enregistrements du premier hymne delphique et de l'épithaphe de Seikilos interprétés *a capella* en grec ancien par Arda Mandikian et produits par les firmes britannique His Master's Voice et américaine Victor/RCA<sup>86</sup>.

34 Le public a pu également rencontrer la musique grecque antique, sans même s'en rendre compte. Ainsi, pour la bande-son du péplum *Quo Vadis* de Mervin LeRoy, Miklós Rózsa exploite les airs connus, comme l'a bien montré Christophe Vendries, dont l'article permet de prendre la mesure du travail du compositeur tchèque dans l'histoire du péplum hollywoodien des années 1951-1963<sup>87</sup>. Mais comme plusieurs apparaissent uniquement sous la forme de quelques rapides lignes mélodiques, ils passent complètement inaperçus. Deux morceaux toutefois se distinguent aisément pour qui les connaît, bien qu'ils aient fait l'objet de réarrangements et de nouvelles rythmisations qui en modifient l'apparence, d'autant qu'ils sont complètement détournés de leur contexte initial : l'épithaphe de Seikilos devient un hymne à Troie en flammes ; l'hymne à Némésis de Mésomède perd sa dimension païenne pour se transformer d'une part dans le chant chrétien que les martyrs entonnent dans l'arène et d'autre part dans l'Alleluia triomphal qui clôt le finale du film<sup>88</sup>. On voit bien que les vestiges de musique conservée sont bien plus une source d'inspiration pour le compositeur que le souhait de donner une couleur antique au film, ce qui est plutôt assuré par l'imaginaire lié à la musique romaine fait de trompes et de percussions. Comme Rózsa le dit lui-même, « as the music for *Quo Vadis* was intended for dramatic use and as entertainment for the lay public, one had to avoid the pitfall of producing only musicological oddities instead of music with a universal, emotional appeal »<sup>89</sup>. Le compositeur a donc privilégié la cohérence de l'ensemble plutôt que mettre bout à bout des fragments difficilement identifiables au milieu de l'intrigue. On pourrait faire le même constat pour l'opéra *Mort à Venise* de Benjamin Britten en 1973, qui égrène quelques notes delphiques dans l'invocation à Apollon à la fin du premier acte, mais là encore, on y reconnaît davantage une idée mélodique exploitée qu'une réelle mise en valeur de la musique grecque<sup>90</sup>. Il en va différemment de Dinos Constantinidis qui arrange le premier hymne delphique pour la mise en scène d'un *Œdipe Roi* en 1979<sup>91</sup>.

35 Ces différents exemples témoignent certes d'un intérêt pour la musique grecque de la part des compositeurs, mais ils le font dans une perspective d'intégration à un répertoire occidental, notamment parce que les airs sont joués sur des instruments modernes. Si *Quo Vadis* ? met en scène une lyre grecque aux mains de Néron, il s'agit d'un instrument factice, dont l'esthétique s'accorde bien avec le côté exubérant de l'empereur campé par Peter Ustinov, et le son qui est censé en sortir émane en réalité d'une harpe. Les copies fonctionnelles d'instruments ne sont pas une nouveauté des années 1970, puisqu'elles ont été précédées par les travaux de Mahillon, Tolbecque ou Schlesinger, mais elles font l'objet d'un regain d'intérêt, notamment dans le cadre d'ensembles proposant des reconstitutions de musique antique. La qualité de ces reconstitutions varie toutefois d'un cas à un autre, au sens où le travail sur les sources est inégal. Le premier à avoir fait le pari d'un enregistrement des airs conservés sur reconstitutions d'instruments est l'*Atrium Musicae* de Gregorio Paniagua, qui a connu une diffusion assez large, sous le label Harmonia Mundi en 1978<sup>92</sup>. Paniagua ne cache pas que son approche est plus esthétique que scientifique : « nous ne tentons pas [...] de disséquer un document archéologiquement froid et distant. C'est plutôt l'expression personnelle d'un sentiment profondément douloureux devant la certitude d'une perte irrémédiable ». Au moment de la sortie du disque, deux spécialistes de musique antique ont relevé l'intérêt de ces enregistrements, tout en pointant ses écarts et parti pris. Jon Solomon souligne l'intérêt d'avoir réuni presque tous les documents à notation

musicale connus alors, mais il identifie beaucoup de faiblesses, notamment dans le choix des instruments : le luth grec (*pandoura*) ressemble davantage à un sitar indien, l'usage d'un monocorde n'a pas de sens, puisqu'il s'agissait d'un pur instrument scientifique, et les instruments à percussion sont surreprésentés. Il lui reproche ses choix anachroniques et même d'avoir « détruit l'intérêt de beaucoup de fragments », en attribuant à la voix des récitatifs, les instruments jouant quant à eux la mélodie prévue pour la voix. Moins dur pour l'interprétation des hymnes de Mésomède ou de l'épithaphe de Seikilos, il estime en définitive que l'album appartient « au royaume des curiosités (*realm of curiosity*) »<sup>93</sup>. Même s'il rejoint Solomon dans la plupart de ses analyses, François Duysinx est moins acerbe contre le disque. Il publie un commentaire soigné de chacune des pistes, signalant celles dont l'authenticité a été remise en question, comme l'*Ode pythique* d'Athanase Kircher ou l'*Hymne homérique à Déméter* de Benedetto Marcello, et s'étonnant de tel ou tel choix, qui « dénature parfois les œuvres antiques », que ce soit dans la modification des rythmes ou les compléments instrumentaux d'un style plus moderne. Et de conclure :

Prévenus de la façon dont il faut entendre ce disque, empressez-vous maintenant de l'écouter avec attention : vous bénirez l'occasion qui vous est donnée pour la toute première fois de goûter, au-delà des faux et des additions que le réalisateur qualifie lui-même d'« antiarchéologiques », ce qu'il y a de véritablement antique dans cette somme, et vous remercirez G. Paniagua de lui avoir rendu vie<sup>94</sup>.

- 36 C'est au contraire dans une perspective résolument archéologique qu'Annie Bélis a fondé l'ensemble Kérylos, dont le CD « De la pierre au son » est crédité d'un « Diapason d'or », preuve que désormais la musique grecque antique a conquis le public des mélomanes, même si la diffusion en a été limitée<sup>95</sup>. Son travail sur les instruments à partir des textes, des images et des vestiges, n'avait pas eu d'équivalent dans le projet de Paniagua qui, n'étant ni philologue ni archéologue, avait reconstitué des instruments à partir de l'iconographie, dont on sait bien ce qu'elle peut avoir de trompeur. Bélis a exposé la démarche d'archéologie expérimentale qui a été la sienne, notamment pour les instruments à cordes, dans plusieurs articles et dans une petite présentation du concert inaugural des rencontres de Saint-Germain-en-Laye de 1990, en hommage à Théodore Reinach, qu'elle a organisées avec Catherine Homo-Lechner, sous le titre « la pluridisciplinarité en archéologie musicale »<sup>96</sup>. Y prenait part notamment Egert Pöhlmann, auteur du premier grand corpus de documents à notation musicale en 1970, amendé et complété en 2001 avec Martin L. West<sup>97</sup>. En cela, elle a eu une démarche véritablement scientifique, même si toute reconstitution a sa part d'incertitudes et d'hypothèses. Dans le livret qui accompagne le second enregistrement, elle écrit : « Fruit d'un double travail scientifique et artistique de longue haleine, [ce disque compact] a pour visée principale l'authenticité [...] Ces quinze partitions seront entendues aujourd'hui à l'identique de ce qu'elles furent à l'époque où elles ont été écrites ». Si la rigueur du travail mené est indéniable et même admirable<sup>98</sup>, la question de l'authenticité est un problème important en musicologie, comme l'a souligné Richard Taruskin, notamment à propos de la musique baroque jouée sur instruments d'époque. Sous couvert de retour aux origines, l'*Authenticity Movement* trahit en réalité une forme d'élitisme culturel et une attitude très moderne : « The claim of self-evidence for the value of old instruments is really nothing but a mystique »<sup>99</sup>. Ainsi, choisir des artistes formés à la scène lyrique et se présenter sur scène en tenue de concertiste, comme on le voit notamment dans la représentation donnée en 1992 dans le théâtre de Delphes (**fig. 5**), montre la difficulté de s'abstraire des habitudes occidentales<sup>100</sup>. Mais on rétorquera qu'adopter des tenues à l'antique tiendrait davantage du folklore. Certaines critiques se sont notamment élevées pour reprocher aux reconstitutions d'Atrium Musicae ou de Kérylos d'avoir une vision trop réglée de cette musique et de ne pas prendre en compte la « discordance persistante et plus ou moins accentuée entre les théories et la réalité sonore, musicale, pratique, apprise dans tous les cas par imprégnation », selon les mots de Jean-Louis Florentz. L'ethnomusicologue qu'il est



trouve que « ces reconstitutions manquent de “sauvagerie”, de sensualité [...] pathétiques à force de “retenue” »<sup>101</sup>.

**Fig. 4. Représentation des *Perses* au théâtre de Fourvière en 1946.**



Source : Archives Lugdunum – Musée et théâtres romains.

**Fig. 5. Concert de Kérylos à Delphes en 1992, pour le centenaire de la Grande Fouille.**



Source : Archives de l'EFA, cote C19-07a.

- 37 Il est vrai que l'ethnomusicologie a contribué à une meilleure compréhension des usages antiques. Il était de fait tentant de comparer la musique de la Grèce antique et celle de la Grèce, comme s'y est essayé Samuel Baud-Bovy<sup>102</sup>. Les avancées se sont faites notamment pour l'*aulos* : cet instrument à anche trouve un écho dans la pratique traditionnelle du *launeddas* en Sardaigne, en ce qu'il est un instrument à anche qui se joue à deux voire trois tuyaux et avec la technique de la respiration continue<sup>103</sup>. Conrad Steinmann, qui a fondé l'ensemble suisse *Melpomen*, a enrichi sa pratique de séjours en Sardaigne, ainsi que dans le monde arabe<sup>104</sup>. Sa démarche a toutefois ses limites : en adaptant des anches simples de *launeddas* à ses reconstitutions d'*aulos*, Steinmann a créé d'une certaine manière un nouvel instrument, hybride de l'ancien et du moderne. C'est en Éthiopie (pour le jeu de la lyre) et au Japon (pour le théâtre masqué) que Philippe Brunet, directeur de la troupe *Démodocos*, héritière du groupe de théâtre antique de la Sorbonne, a puisé son inspiration pour la mise en scène du répertoire antique : s'étant adjoint François Cam, qui compose des mélodies à l'antique comme l'avait fait Chailley, Brunet cherche à retrouver l'esprit du théâtre antique en alliant poésie, musique et danse<sup>105</sup>. Mais si l'ethnomusicologie propose d'intéressantes pistes de recherche, elle ne saurait avoir valeur démonstrative sans une analyse précise des sources antiques.
- 38 Toute tentative de reconstitution ne saurait par conséquent s'abstraire de certains choix, que la pluridisciplinarité peut éclairer, mais bien des incertitudes demeurent, malgré l'avancée des travaux scientifiques de la fin du xxe siècle, que ce soit en Allemagne (E. Pöhlmann), en Angleterre (M. L. West, A. Barker), aux États-Unis (J. Mathiesen), en France (A. Bélis), mais aussi en Italie, plus tard venue dans le domaine (B. Gentili et L. Lomiento, dont les travaux se concentrent sur les questions de métrique ; A. Meriani, D. Restani, E. Rocconi, D. Castaldo, impliquées dans l'association internationale MOISA). Aujourd'hui, les travaux relatifs à la reconstitution font la part belle aux nouvelles technologies, notamment le calcul computationnel ou la numérisation, la modélisation et l'impression en trois dimensions, qui permettent de vérifier certaines hypothèses. Telle est la méthode adoptée notamment par Stefan Hagel<sup>106</sup>, qui allie au savoir scientifique des qualités d'exécution exceptionnelles. Par la voie numérique, on rejoint de fait des préoccupations très anciennes, les Pythagoriciens ayant poussé très loin les calculs d'intervalles. Dans cette perspective, David Creese et Armand d'Angour sont revenus à la question de l'intonation, qui peut être naturelle, tempérée ou pythagoricienne, selon le rapport exact entre les intervalles. Il serait ainsi plus juste d'adopter une intonation pythagoricienne, sachant que pour un savant comme Ptolémée, il y avait en réalité plusieurs intonations pythagoriciennes, ce qu'il démontrait par un instrument de mesure polycorde. Ainsi, l'air de Seikilos, selon qu'il est interprété dans une intonation ou une autre, peut sonner très occidental ou au contraire très oriental<sup>107</sup>.
- 39 Du point de vue du répertoire, de nouvelles découvertes ne sont pas exclues, comme l'a prouvé celle du papyrus de la *Médée* de Karkinos le Jeune, publié en 2004 par Bélis<sup>108</sup> et exposé pour la première fois au public dans l'exposition *Musiques ! Échos de l'Antiquité* au Louvre-Lens en 2017<sup>109</sup>. Dans cette soixantaine de morceaux désormais conservés, certains sont plus prisés que d'autres, notamment parce qu'ils sont conservés intégralement ou presque. Ce palmarès des reprises est particulièrement visible dans les bandes son des jeux vidéo faisant référence à la mythologie ou l'histoire grecque. L'épithaphe de Seikilos a eu la faveur des compositeurs, puisqu'on la trouve dans les trois jeux faisant entendre de la musique antique : *Civilization V* et *VI* (2006 et 2010), *Minecraft – Greek Mythology* (2017) et *Assassin's Creed Odyssey* (2018). *Civilization*, une série de jeux populaires qui a commencé en 1991, propose au joueur de devenir le chef d'une civilisation et, dans le cinquième *opus*, il est possible d'incarner « le consul de Grèce Alexandre le Grand » (*sic*) : le motif mélodique qui lui est associé est l'épithaphe de Seikilos, du moins quand le personnage affiche des intentions pacifiques. La musique<sup>110</sup>, arrangée par Geoff Knorr et Michael Curran, est purement instrumentale, le thème étant exposé à la lyre avec quelques variations intégrant de la

musique électronique. Dans *Civilization VI*, le joueur peut incarner Périclès ou Gorgo et quatre thèmes ont été déclinés correspondant à chacun des âges de la civilisation : ancien, médiéval, industriel et atomique. Le premier fait entendre l'air de Seikilos avec la seule lyre, le second est une variation sur le thème avec des instruments qui sonnent médiévaux (comme la vielle ou la viole de gambe), mais en ajoutant les motifs mélodiques des *Anonymes de Bellermand* ; le troisième et le quatrième donnent une version symphonique de l'air de Seikilos uniquement. À ces quatre morceaux s'ajoutent des musiques d'ambiance, empruntées à l'hymne au Soleil de Mésomède, aux *Anonymes de Bellermand* et même à la lamentation de Tekmessa du Papyrus de Berlin 6870. Le compositeur Knorr cherchait une identité sonore pour chacune des civilisations, et à la question de savoir d'où lui venait l'inspiration, il répond : « And in the case of some of the ancient civ[ilization]s, we just try to find some thread, that maybe we could connect it to, I mean, some of them; we actually do have material for ancient Greece, there are some melody fragments and melodies that we can base things off of »<sup>111</sup>. Dans *Minecraft*, qui propose une reconstitution qui rappelle les jeux de création Lego et dont la musique a été composée par Gareth Cooper, le motif de Seikilos est très aisément identifiable par les paroles chantées en grec ancien, soutenues par un accompagnement en musique électronique qui emprunte ses effets au courant New Age. Elle sert notamment de fond sonore à la vidéo de promotion du jeu développé par XBOX<sup>112</sup>. Quant à la bande son d'*Assassin's Creed Odyssey*, une interview des compositeurs, Mike Georgiades et The Flight, est disponible sur le site de l'éditeur, Ubisoft, et on peut y lire :

We did a lot of research into this, discovering the sort of instruments that historians believe the Ancient Greeks would have played. Although nothing original survives outside of a museum, they actually invented a lot of the instrument groups that we take for granted today, and we could find their closest contemporary relatives. [...] One instrument that we were keen to involve was the Diaulos; we found some videos of people playing them online and loved the sound, but it proved impossible to get hold of one in time, so we used bagpipe chanters and a blown reed to get an approximation. [...] We listened to a lot of the reproductions of Ancient Greek music and drew a lot of inspiration from them, especially in terms of harmony and instrumentation. Of course, we weren't trying to re-create this in our score, as that was the job of the diegetic music, so it was more for vibe and feeling<sup>113</sup>.

40 Ici, les compositeurs sont plutôt attirés par les instruments et leurs sonorités : Seikilos et l'hymne delphique ne font l'objet que d'un accompagnement léger de percussions. En revanche, il est remarquable que l'essentiel de la bande son consiste en une mise en musique de poèmes en grec ancien, notamment d'Anacréon mais aussi Aristophane, sans qu'elle s'appuie sur des principes antiques : c'est clairement le grec ancien qui contribue à l'atmosphère antique, avec des reconstitutions en trois dimensions de grands sites dont l'esthétique réaliste est très réussie mais l'historicité facilement prise en défaut. On en vient à se demander si un jeu comme celui-ci ne remplit pas les mêmes fonctions que le péplum.

41 Il est donc évident que ces compositeurs ont eu une démarche de recherche de musique antique pour créer une ambiance sonore, davantage en quête d'inspiration que par un éventuel souci de reconstituer la musique correspondant aux personnages ou à l'intrigue. Il n'est pas certain qu'ils y aient trouvé un argument promotionnel, même si le choix de chanter en grec ancien a pu susciter la curiosité des joueurs, plus que le choix de mélodies antiques, reconnaissables surtout par les spécialistes, bien que l'air de Seikilos soit désormais largement diffusé par la voie du numérique. La musique antique a gagné des publics qui lui étaient étrangers, au moins du côté des compositeurs, qui sont issus de milieux variés : outre ceux qui se sont spécialisés dans les jeux vidéo, on trouve des compositeurs de musique symphonique, de musique de chambre, et beaucoup plus récemment de jazz voire de métal et d'électro-acoustique<sup>114</sup>. Force est toutefois de constater que, dans chacun de ces cas, le compositeur a trouvé dans ces vestiges mélodiques une source d'inspiration pour un projet personnel, sans



poursuivre l'objectif de retrouver l'antique : ainsi, le jeune compositeur Grégoire Letouvet intègre des arrangements jazz des deux hymnes delphiques dans l'album de son tentet les « Rugissants » *D'humain et d'animal* au côté de mélodies empruntées aux traditions d'Afrique subsaharienne ou de Bali, pour explorer la frontière entre l'homme et l'animal<sup>115</sup>.

## Conclusion

42 Le XIX<sup>e</sup> siècle est très largement dominé par une approche philologique de la musique grecque antique : savants francophones et germanophones ont une approche de la musique grecque fondée sur des traditions philologiques rigoureuses d'édition et de traduction, même s'ils témoignent ponctuellement d'intérêts différents. La publication souvent contemporaine d'ouvrages à visée similaire témoigne de l'émulation qui est à l'œuvre pendant la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. À partir des années 1890, la mise au jour d'inscriptions et de papyrus de musique notée fournit aux savants des occasions d'exercer leur sagacité dans le déchiffrement des signes autant que dans l'interprétation à y donner. La volonté de les faire entendre, certes dans des arrangements modernes, a permis de gagner cette *terra incognita* qu'était alors le public cultivé des sociétés occidentales, puis, au fur et à mesure du XX<sup>e</sup> siècle, de nouveaux auditeurs, constitués de compositeurs en quête d'inspiration, que leurs œuvres soient liées à l'Antiquité ou non, et de curieux attirés par les reconstitutions d'instruments. Avec le temps, le travail d'érudition s'est accompagné d'une diffusion de la musique grecque antique toujours plus grande, grâce à l'apparition de nouveaux médias comme la radio : le regard s'est fait écoute, avec tous les écueils méthodologiques que peuvent présenter les reconstitutions. Dans le domaine de la recherche scientifique, la philologie a fait place désormais à une interdisciplinarité reposant aussi bien sur les autres sciences humaines (archéologie, histoire, anthropologie, etc.) que sur les sciences exactes (mathématiques, analyses physico-chimiques, acoustique, informatique, etc.), et en cela la perception que l'on peut avoir de la musique antique se renouvelle. Sur le plan esthétique, il s'est produit une forme d'appropriation, les mélodies antiques étant à l'origine de réarrangements voire de compositions librement inspirées, dans des actes interartistiques (musique de scène, opéra, cinéma, jeux vidéo) qui se diffusent à présent dans l'espace virtuel.

---

## Bibliographie

BAUD-BOVY 1967

Samuel Baud-Bovy, « L'accord de la lyre antique et la musique populaire de la Grèce moderne », *Revue de musicologie* 53, 1967, p. 3-20.

BAUD-BOVY 1968

Samuel Baud-Bovy, « Équivalences métriques dans la musique vocale grecque antique et moderne », *Revue de musicologie* 54, 1968, p. 3-15.

BÉLIS 1985

Annie Bélis, « À propos de la construction de la lyre », *BCH* 109, 1985, p. 201-220.

BÉLIS 1989

Annie Bélis, « Reconstruction d'une lyre antique », *Cahiers d'ethnomusicologie* 2, 1989, p. 203-216.

BÉLIS 2000

Annie Bélis, « De l'image à l'instrument : reconstruction d'une cithare grecque », *RA* 1, 2000, p. 203-207.

BÉLIS 2002

Annie Bélis, « La redécouverte de la musique antique du XVI<sup>e</sup> siècle au XIX<sup>e</sup> siècle », in Catherine Laloue (éd.), *Archéologie et musique*, Paris, Cité de la musique, 2002, p. 8-17.

BÉLIS 2004a

Annie Bélis, « Reconstruction de la cithare romaine de concert : des sources écrites et figurées à l'instrument », *REG* 117, 2004, p. 519-545.



BÉLIS 2004b

Annie Bélis, « Un papyrus musical inédit au Louvre », *CRAI* 148.3, 2004, p. 1305-1329.

BÉLIS 2008

Annie Bélis, « Théodore Reinach (1860-1928) et la musique grecque », in Sophie Basch, Michel Espagne, Jean Leclant (éd.), *Les frères Reinach*, Paris, AIBL, 2008, p. 165-176.

BÉLIS 2009

Annie Bélis, « Théodore Reinach et les partitions grecques », in Jean Leclant, André Laronde (éd.), *Un siècle d'architecture et d'humanisme sur les bords de la Méditerranée*, Paris, De Boccard, Cahiers de la Villa Kérylos 20, 2009, p. 253-278.

BELLAIGUE 1890

Camille Bellaigue, « Trois leçons de M. Bourgault-Ducoudray sur la musique antique », *REG* 3, 1890, p. 392-404.

BELLERMANN 1840

Friedrich Bellermann, *Die Hymnen des Dionysios und Mesomedes*, Berlin, A. Foerstner, 1840.

BELLERMANN 1841

Friedrich Bellermann, *Anonymi scriptio de musica et Bacchii senioris introductio artis musicae*, Berlin, Foerstner, 1841.

BELLERMANN 1847

Friedrich Bellermann, *Die Tonleitern und Musiknoten der Griechen*, Berlin, Foerstner, 1847.

BORY DE SAINT-VINCENT 1836

Jean-Baptiste Geneviève Marcellin Bory de Saint-Vincent, *Relation du voyage de la commission scientifique de Morée, dans le Péloponnèse, les Cyclades et l'Attique*, tome premier, Paris, Strasbourg, Librairie Levrault, 1836.

BRUNET 2022

Philippe Brunet, *Itinéraire d'un masque*, Lausanne, Favre, 2022.

CHAILLEY 1956

Jacques Chailley, « Le mythe des modes grecs », *Acta Musicologica* 28, 1956, p. 137-163.

CHAILLEY 1960

Jacques Chailley, *L'imbroglia des modes*, Paris, Leudc, 1960.

CORBIER 2010

Christophe Corbier, « François-Auguste Gevaert et Maurice Emmanuel : le maître et son disciple », *Revue belge de musicologie* 64, 2010, p. 103-117.

CORBIER 2011

Christophe Corbier, *Poésie, musique et danse. Maurice Emmanuel et l'hellénisme*, Paris, Garnier, Perspectives comparatistes 10, 2011.

CORBIER 2014

Christophe Corbier, « La musique grecque antique selon Karl Otfried Müller. Questions d'esthétique et d'histoire culturelle », *Revue de musicologie* 100, 2014, p. 37-66.

CORBIER 2016

Christophe Corbier, « L'historiographie de la musique grecque antique de Jean-Jacques Rousseau à August Böckh : aspects d'un problème européen », in Élisabeth Décultot, Daniel Fulda (éd.), *Sattelzeit Historiographiegesehichtliche Revisionen*, Berlin, De Gruyter, 2016, p. 252-271.

CORBIER 2017

Christophe Corbier, « De Delphes à Salamine. Théodore Reinach, Maurice Emmanuel et la musique grecque antique », in Michel Zink, Véronique Schilz (éd.), *Au-delà du savoir : les frères Reinach et le monde des arts*, Paris, De Boccard, Cahiers de la Villa Kérylos 28, 2017, p. 19-60.

CORBIER 2019

Christophe Corbier, « Le pindarisme et l'archéologie musicale : style, valeur et authenticité de la première *Pythique* à l'époque moderne », *Anabases* 30, 2019, p. 33-51.

CORBIER à paraître

Christophe Corbier, « Philologie et histoire de la musique : Charles-Émile Ruelle et la transmission de la musique grecque en France (1870-1894) », in *Actes du colloque Transmettre la musique*, Paris, Bibliothèque Sainte-Geneviève-IREMus, 2-3 octobre 2020, à paraître.

COUBERTIN 1931

Pierre de Coubertin, *Mémoires olympiques*, Lausanne, Bureau international de pédagogie sportive, 1931.

CRUSIUS 1891

Otto Crusius, « Ein Liederfragment auf einer antiken Statuenbasis », *Philologus* 50, 1891, p. 163-172.

CRUSIUS 1893

Otto Crusius, « Zu neuentdeckten antiken Musikresten », *Philologus* 52, 1893, p. 160-202.

CRUSIUS 1894

Otto Crusius, « Die Hymnen mit Musiknoten », *Philologus* 53, 1894, Supplément, p. 29-140.

DELATTRE 1999

Daniel Delattre, « Compte rendu de Annie Bélis, *Musiques de l'Antiquité grecque et romaine* », *REG* 112, 1999, p. 336.

DORF 2019

Samuel N. Dorf, *Performing Antiquity: Ancient Greek Music and Dance from Paris to Delphi, 1890-1930*, Oxford, OUP, 2019.

DÜRING 1930

Ingemar Düring, *Die Harmonielehre des Klaudios Ptolemaios*, Göteborg, Elander, 1930.

DÜRING 1932

Ingemar Düring, *Porphyrios, Kommentar zur Harmonielehre des Ptolemaios*, Göteborg, Elander, 1932.

DUYSINX 1982

François Duysinx, « Un disque pour les classiques : "Musiques de la Grèce antique" », *L'Antiquité classique* 51, 1982, p. 278-284.

DUYSINX 1986

François Duysinx, « Introduction à la musique grecque antique », *Bulletin de la Société liégeoise de musicologie* 52, janvier 1986, p. 1-16.

EMERIT *et al.* (éd.) 2017

Sibylle Emerit *et al.* (éd.), *Musiques ! Échos de l'Antiquité*, Lens, Gand, Louvre-Lens, Snoeck, 2017.

FLORENTZ 1996

Jean-Louis Florentz, « À l'écoute de la Grèce antique », in Jean Leclant, Bernard Zehrfuss (éd.), *L'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres et l'Académie des Beaux-Arts face au message de la Grèce ancienne*, Paris, De Boccard, Cahiers de la Villa Kérylos 6, 1996, p. 119-127.

FULCHER 2000

Jane F. Fulcher, « Concert et propagande politique en France au début du 20<sup>e</sup> siècle », *Annales. Histoire, Sciences sociales* 55, 2000, p. 389-413.

GAUTHIER-VILLARS 1894

Henri Gauthier-Villars (Willy), *La mouche des croches*, Paris, Librairie Fischbacher, 1894.

GEVAERT 1875-1881

François-Auguste Gevaert, *Histoire et théorie de la musique de l'Antiquité*, vol. 1-2, Gand, Typographie Annoot-Braeckman, 1875-1881.

GEVAERT 1896

François-Auguste Gevaert, « De l'état actuel de nos connaissances relatives à la pratique de l'art musical chez les Grecs et les Romains », *Revue de l'instruction publique en Belgique* 39, 1896, p. 218-229.

GOMBOSI 1939

Otto Gombosi, *Tonarten und Stimmungen der antiken Musik*, Copenhague, Munskgaard, 1939.

HAGEL 2020

Stefan Hagel, « Notation », in Tosca A. Lynch, Eleonora Rocconi (éd.), *A Companion to Ancient Greek and Roman Music*, Hoboken, John Wiley & Sons, 2020, p. 297-310.

HAINE 2010

Malou Haine, « Gevaert et la musique ancienne », *Revue belge de musicologie* 64, 2010, p. 205-219.

HOMO-LECHNER, BÉLIS 1994

Catherine Homo-Lechner, Annie Bélis, *La pluridisciplinarité en archéologie musicale*, Paris, Maison des Sciences de l'Homme, 1994.

HOMOLLE 1894

Théophile Homolle, « Séance du 15/27 mars 1894. Audition solennelle de l'Hymne delphique à Apollon », *BCH* 18, 1894, p. 172-174.

JAN 1899

Karl von Jan, *Musici scriptores graeci*, Leipzig, Teubner, 1899 (1<sup>re</sup> éd. 1895).

LALOY 1904

Louis Laloy, *Aristoxène de Tarente et la musique de l'Antiquité*, Paris, Société française d'imprimerie et de librairie, 1904.

MAHILLON 1880

Victor-Charles Mahillon, *Catalogue descriptif et analytique du musée instrumental du Conservatoire royal de Bruxelles : précédé d'un essai de classification méthodique de tous les instruments anciens et modernes*, Gand, Typographie Annoot-Braeckman, 1880.

MANDAT-GRANCEY 1902

Edmond de Mandat-Grancey, *Aux pays d'Homère*, Paris, Plon, 1902.

MARQUARD 1868

Paul Marquard, *Ἀριστοξένου Ἀρμονικῶν τα σφζόμενα. Die Harmonischen Fragmente des Aristoxenus*, Berlin, Weidmann, 1868.

MARROU 1940

Henri-Irénée Marrou, « Compte-rendu de Schlesinger (Kathleen). *The Greek Aulos* », *REG* 53, 1940, p. 87-92.

MARTINELLI 2020

Maria Chiara Martinelli, « Documenting Music », in Tosca A. Lynch, Eleonora Rocconi (éd.), *A Companion to Ancient Greek and Roman Music*, Hoboken, Wiley & Sons, 2020, p. 103-115.

MATHIESEN 1988

Thomas J. Mathiesen, *Ancient Greek Music Theory: A Catalogue Raisonné of Manuscripts*, Munich, Henle, RISM B/XI, 1988.

MEIBOM 1652

Marcus Meibom, *Antiquae musicae auctores septem: graece et latine*, Amsterdam, Elsevier, 1652.

MONRO 1894

David Binning Monro, *The Modes of Ancient Greek Music*, Oxford, Clarendon Press, 1894.

NAEREBOUT 1997

Frederick G. Naerebout, *Attractive Performances. Ancient Greek Dance: Three Preliminary Studies*, Amsterdam, Gieben, 1997.

PERROT 2019

Sylvain Perrot, « Un alphabet sens dessus dessous : la notation musicale grecque », in Véronique Alexandre-Journeau, Zélia Chueke, Bilianna Vassileva (éd.), *Du signe à la performance. La notation, une pensée en mouvement*, Paris, L'Harmattan, 2019, p. 65-88.

PERROT 2020a

Sylvain Perrot, « Reperforming, Reenacting or Rearranging Ancient Greek Scores? The Example of the First Delphic Hymn to Apollo », 2020, en ligne sur HAL science ouverte, <https://chs.harvard.edu/CHS/article/display/7080>, consulté le 10 octobre 2022.

PERROT 2020b

Sylvain Perrot, « *Quo vadis Nemesis ?* ou le grand enjambement entre un hymne païen et un chant chrétien », in Anne-Iris Muñoz, Antoine Foucher (éd.), *Autour de l'enjambement*, 2020, Caen, PU, p. 113-124.

PERROT 2021a

Sylvain Perrot, « À l'aube de l'ethnomusicologie grecque », in Daniela Lefèvre (éd.), *À l'aube de l'archéologie grecque*, Catalogue d'exposition, Université de Strasbourg, 2021, p. 32-37.

PERROT 2021b

Sylvain Perrot, « Le siècle de la musique grecque antique », in Panagiota Anagnostou, Christophe Corbier, Vassiliki Mavroidakou-Castellana (éd.), *Le Voyage des Musiciens. Deux siècles d'échanges franco-grecs en image et en musique*, Paris, In Fine Éditions d'Art, 2021, p. 56-63.

PERROT 2021c

Sylvain Perrot, « La musique des Perses », *Bulletin de l'ARELAS-CNARELA* 41, 2021, p. 60-84.

PERROT à paraître

Sylvain Perrot, « Alexandre Joseph Hydulphe Vincent (1797-1868) et la traduction des traités de musique grecque antiques et byzantins », in Christophe Corbier, Sibylle Emerit, Christophe Vendries (éd.), *Figures de savants et musiques antiques au XIX<sup>e</sup> siècle : l'élaboration d'un discours*, Le Caire, IFAO, à paraître.

PÖHLMANN 1970

Egert Pöhlmann, *Denkmäler altgriechischer Musik*, Nuremberg, Verlag Hans Carl, 1970.

PÖHLMANN, WEST 2001

Egert Pöhlmann, Martin L. West, *Documents of Ancient Greek Music*, Oxford, OUP, 2001.

RAMSAY 1883

William Mitchell Ramsay, « Inscriptions inédites de l'Asie Mineure », *BCH* 7, 1883, p. 258-278.

REINACH 1894

Théodore Reinach, « Conférence sur la musique grecque et l'hymne à Apollon », *REG* 7, 1894, p. XXIV-XLII.

REINACH 1901

Théodore Reinach, « Sur la transcription du premier hymne delphique », in Jules Combarieu (éd.), *Congrès international d'histoire de la musique*, Solesmes, Imprimerie Saint-Pierre, 1901, p. 65-69.

REINACH 1922

Théodore Reinach, « Un ancêtre de la musique de l'Église », *Revue musicale* 3, 1922, p. 8-25.

## ROCCONI 2018

Eleonora Rocconi, « The Edition of Marcus Meibom's Aristoxeni *Harmonicorum Elementorum Libri Tres* and its Contribution to the Knowledge of Ancient Greek Music Theory in the Seventeenth Century », in Antonio Baldassarre, Tatjana Marković (éd.), *Music Cultures in Sounds, Words and Images: Essays in honor of Zdravko Blažeković*, Vienne, Hollitzer, 2018, p. 115-126.

## ROLLAND 1944

Romain Rolland, « Hommage à Louis Laloy (1874-1944) », *L'information musicale* 151, 1944, p. 245-247.

## RÓZSA 1951

Miklós Rózsa, « The Music of *Quo Vadis* », *Film Music Notes* 11.2, 1951, p. 4-10.

## RUELLE 1857

Charles-Émile Ruelle, « Études sur Aristoxène et son école », *RA* 14.2, 1857, p. 413-422 et 528-555.

## RUELLE 1870

Charles-Émile Ruelle, *Éléments harmoniques d'Aristoxène : traduits en français pour la première fois, d'après un texte revu sur les sept manuscrits de la Bibliothèque nationale et sur celui de Strasbourg*, Paris, Pottier de Lalaine, 1870.

## RUELLE 1871

Charles-Émile Ruelle, « Notice et variantes d'un manuscrit grec relatif à la musique, qui a péri pendant le bombardement de Strasbourg », *CRAI* 15, 1871, p. 335-339.

## RUELLE 1874

Charles-Émile Ruelle, « Traduction de quelques textes grecs inédits recueillis à Madrid et à l'Escurial », *Annuaire de l'Association pour l'encouragement des études grecques en France* 8, 1874, p. 123-149.

## RUELLE 1880

Charles-Émile Ruelle, « Nicomaque de Gêrèce : Manuel d'Harmonique et autres textes relatifs à la musique, traduits en français pour la première fois avec commentaire perpétuel », *Annuaire de l'Association pour l'encouragement des études grecques en France* 14, 1880, p. 162-216.

## RUELLE 1883

Charles-Émile Ruelle, *Poétique et Rhétorique. Traduction entièrement nouvelle, d'après les dernières recensions du texte*, Paris, Garnier Frères, 1883.

## RUELLE 1905

Charles-Émile Ruelle, « Le fragment musical d'Oxyrhynchus », *Revue de philologie* 29, 1905, p. 201-204.

## SCHLESINGER 1939

Kathleen Schlesinger, *The Greek Aulos, a Study of Its Mechanism and of Its Relation to the Modal System of Ancient Greek Music, Followed by a Survey of Greek Harmoniai in Survival or Rebirth in Folk-Music*, Londres, Methuen, 1939.

## SOLOMON 1981

Jon Solomon, « Reviewed Work: Gregorio Paniagua (Atrium Musicae de Madrid), *Musique de la Grèce antique*, 1978 », *AJPh* 102, 1981, p. 469-471.

## SOLOMON 2010

Jon Solomon, « The Reception of Ancient Greek Music in the Late Nineteenth Century », *International Journal of the Classical Tradition* 17, 2010, p. 497-525.

## SOLOMON 2016

Jon Solomon, « Read All About it! Ancient Greek Music Hits American Newspapers, 1875-1938 », in Roberta Montemorra Marvin, Christina Bashford (éd.), *The Idea of Art Music in a Commercial World*, Suffolk, Boydell Press, 2016, p. 202-222.

## STEINMANN 2021

Conrad Steinmann, *Nachklänge. Instrumente der griechischen Klassik und ihre Musik: Materialien und Zeugnisse von Homer bis heute*, Bâle, Schwabe, 2021.

## TARUSKIN 1984

Richard Taruskin, « The Authenticity Movement can Become a Positivist Purgatory, Literalistic and Dehumanizing », *Early Music* 12, 1984, p. 3-12.

## TIERSOT 1901

Julien Tiersot, « Le premier hymne delphique », in Jules Combarieu (éd.), *Congrès international d'histoire de la musique*, Solesmes, Imprimerie Saint-Pierre, 1901, p. 63-64.

## TORR 1894

Cecil Torr, « The Music of the Orestes », *Classical Review* 8, 1894, p. 397-398.

## TORR 1896

Cecil Torr, *On the Interpretation of Greek Music*, Londres, Frowde, 1896.



## VELLY 2012

Jean-Jacques Velly, « Jacques Chailley et la musique grecque », *Musurgia* 19, 2012, p. 91-101.

## VENDRIES 2015

Christophe Vendries, « La musique de la Rome antique dans le péplum hollywoodien (1951-1963) », *MEFRA* 127.1, 2015, p. 259-304.

## VENDRIES 2020

Christophe Vendries, « De l'original à la copie », in Christophe Vendries (éd.), *Cornua de Pompéi. Trompettes romaines de la gladiature*, Rennes, PU, 2020, p. 65-78.

## WEGNER 1949

Max Wegner, *Das Musikleben der Griechen*, Berlin, De Gruyter, 1949.

## WEGNER 1963

Max Wegner, *Musikgeschichte in Bildern. Griechenland (Musik des Altertums, Band 2, Lieferung 4)*, Leipzig, VEB Deutscher Verlag für Musik, 1963.

## WEGNER 1968

Max Wegner, *Musik und Tanz*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1968.

## WESSELY 1891

Karl Wessely, « Antike Reste griechischer Musik », *Jahresbericht des k. k. Staatsgymnasiums*, Vienne, Verlag des K. K. Staatsgymnasiums im 3. Bezirke, 1891, p. 16-26.

## WESSELY 1892

Karl Wessely, « Papyrusfragment des Chorgesanges von Euripides' *Orest* 330 ff. mit Partitur », *Mittheilungen aus der Sammlung der Papyri Erzherzog Rainers* 5, 1892, p. 65-73.

## WESSELY, RUELLE 1892

Charles Wessely, Charles-Émile Ruelle, « Le papyrus musical d'Euripide », *REG* 5, 1892, p. 265-280.

## WESTPHAL 1859

Rudolf Westphal, *Griechische Metrik*, Leipzig, Teubner, 1859.

## WESTPHAL 1865

Rudolf Westphal, *System der antiken Rhythmik*, Vratislavie, Leuckart, 1865.

## WESTPHAL 1866

Rudolf Westphal, *Scriptores metrici graeci*, Leipzig, Teubner, 1866.

## WESTPHAL 1883

Rudolf Westphal, *Die Musik des griechischen Altertums*, Leipzig, Veit & Comp., 1883.

## WESTPHAL 1883-1893

Rudolf Westphal, *Melik und Rhythmik des klassischen Hellenenthums / Aristoxenus von Tarent*, Leipzig, Abel, 1883-1893.

## WILLIAMS 1894

Charles Francis Abdy Williams, « Notes on a Fragment of the Music of *Orestes* », *Classical Review* 8, 1894, p. 313-317.

## WILLIAMS 1903

Charles Francis Abdy Williams, *The Story of Notation*, Londres, The Walter Scott Publishing, 1903.

## WILLIAMS 1911

Charles Francis Abdy Williams, *The Aristoxenian Theory of Musical Rhythm*, Cambridge, UP, 1911.

## WINNINGTON-INGRAM 1936

Reginald P. Winnington-Ingram, *Mode in Ancient Greek Music*, Cambridge, UP, 1936.

## WINNINGTON-INGRAM 1963

Reginald P. Winnington-Ingram, *Aristidis Quintiliani De musica libri tres*, Leipzig, Teubner, 1963.

---

## Notes

<sup>1</sup> MEIBOM 1652. Il s'agit des textes d'Aristoxène, Cléonide, Gaudence, Nicomaque, Alypius et Aristide Quintilien. Sur Meibom, voir ROCCONI 2018 et pour la redécouverte de la musique antique du XVII<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle, voir BÉLIS 2002.

<sup>2</sup> Ces planches sont constamment reproduites dans divers ouvrages, notamment dans des histoires de la musique consacrées à des thèmes particuliers, ainsi *Le manuel général de musique militaire à l'usage des armées françaises* du théoricien et compositeur strasbourgeois Jean-Georges Kästner, paru en 1848.

<sup>3</sup> Sur l'historiographie de la musique grecque antique à cette période, voir CORBIER 2016.

4 BORY DE SAINT-VINCENT 1836, p. 258.

5 PERROT 2021a.

6 Je laisserai donc volontairement de côté les représentations de la musique grecque antique que l'on trouve dans la peinture, la sculpture ou l'opéra. Voir par exemple EMERIT *et al.* (éd.) 2017, p. 116-119.

7 Pour des réflexions similaires sur la danse antique, voir NAEREBOUT 1997.

8 CORBIER 2014.

9 Aujourd'hui, nous disposons d'un catalogue de tous les manuscrits comportant des textes antiques de théorie musicale (MATHIESEN 1988).

10 BELLERMANN 1841.

11 PERROT à paraître.

12 BELLERMANN 1840.

13 Sur la notation, voir en dernier lieu PERROT 2019 ; HAGEL 2020 et MARTINELLI 2020.

14 BELLERMANN 1847.

15 Sur la musique de la première *Pythique*, prétendument retrouvée par Athanase Kircher, voir CORBIER 2019.

16 WESTPHAL 1866.

17 WESTPHAL 1859 ; WESTPHAL 1865.

18 WESTPHAL 1883-1893.

19 MARQUARD 1868.

20 WESTPHAL 1883.

21 JAN 1899.

22 Parmi les plus importantes : RUELLE 1870 ; RUELLE 1874 ; RUELLE 1880 ; RUELLE 1883. Voir CORBIER à paraître.

23 RUELLE 1871.

24 RUELLE 1857 ; RUELLE 1905.

25 GEVAERT 1875-1881. Un volume de la *Revue belge de musicologie* fut consacré à cette éminente figure : voir en particulier les contributions de CORBIER 2010 et HAINE 2010.

26 RAMSAY 1883, p. 277-278.

27 WESSELY 1891, p. 18. Pour l'*Oreste*, voir WESSELY 1892.

28 WESSELY, RUELLE 1892.

29 CRUSIUS 1891 ; CRUSIUS 1893 (p. 200 pour la citation) ; CRUSIUS 1894.

30 WILLIAMS 1894, p. 317 : « si nous avons eu assez de chance pour découvrir suffisamment de cette ancienne musique pour en donner des exécutions partielles, il est fort douteux qu'elle apparaîtrait à des oreilles modernes telles qu'elle a été exécutée à son époque. Aucun art n'admet autant de variations dans ses méthodes d'expression que la musique. La musique européenne semble barbare pour les Orientaux, de même que la musique orientale pour nous ; et même la musique qui plaisait à nos aïeux au x<sup>v</sup>e et au xvi<sup>e</sup> siècle paraît désuète et dépourvue d'expression au grand public aujourd'hui. Combien plus encore la musique de 400 avant Jésus-Christ nous apparaîtrait étrange et bizarre ! » (sauf mention contraire, les traductions sont miennes). Il publiera quelques années plus tard un ouvrage sur l'histoire de la notation et sur la théorie rythmique d'Aristoxène : WILLIAMS 1903 ; WILLIAMS 1911.

31 TORR 1894, p. 398 : « les comparaisons avec la musique moderne semblent illusoires. Elles ne sont pas fondées sur la musique antique telle qu'elle se présente, mais sur une transcription qui la tord dans une forme moderne ». Voir aussi TORR 1896.

32 HOMOLLE 1894, p. 174. Curieusement, la représentation est datée du 27 mars (15 mars dans le calendrier julien), mais le dépouillement que j'ai fait de la presse grecque met en évidence qu'elle a bien eu lieu le jeudi 17 mars dans le calendrier julien, donc le 29 mars dans le calendrier grégorien.

33 HOMOLLE 1894, p. 172, confirmé notamment par les éditions du 18 mars 1894 (calendrier julien) de l'*Εφημερίς* et de l'*Εφημερίς των Συζητήσεων*.

34 « Lettre de Grèce », *Journal des Débats*, 23 avril 1894, p. 2 ; « Lettre de Delphes », *Journal des Débats*, 29 avril 1894, p. 2. Voir pour la presse grecque l'*Εφημερίς των Συζητήσεων* du 8 avril (calendrier julien).

35 La partition en a été publiée chez Deanworth & Cavadis à Athènes, et il est indiqué sur la couverture que l'hymne a été « exécuté pour la première fois à l'Institut Archéologique français d'Athènes par MM. Roque, Rodios, Lascaris et Papageorges », les noms étant confirmés par la presse grecque.

36 REINACH 1894. La partition, publiée chez Bornemann, aura deux éditions en 1894 (opus 63 et 63bis dans le catalogue de Fauré) et une troisième en 1914.

37 Par exemple lors de la réunion musicale de la Trompette, salle de la société d'horticulture : *Le Temps*, 22 février 1895, p. 3.

38 Ainsi au grand théâtre de Versailles le 29 mai 1894 : « Séance extraordinaire du 29 mai 1894, au Grand Théâtre de Versailles », *Mémoires de la Société des Sciences Morales de l'Oise*, 1895, p. IX.

39 Par exemple à la Société industrielle de Lille le samedi 16 juin 1894 : *Le Grand Écho du Nord et du Pas-de-Calais*, mardi 19 juin 1894, p. 2 ; à l'hôtel des sociétés savantes de Rouen, le 13 décembre 1894 : *Précis analytique des travaux de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Rouen 1893-1894*, 1895, p. 7-8, 95-107.

40 BÉLIS 2008 et 2009 ; PERROT 2020a ; PERROT 2021b.

41 La « méthode de cithare » correspond aux *Anonymes de Bellermand* et la *Chanson de Tralles* à l'épithaphe de Seikilos. C'est à ma connaissance la première représentation publique où autant de morceaux antiques sont interprétés. Sur le programme de ce concert, voir GEVAERT 1896, p. 227-228 ; *L'Écho musical* 11, 31 mai 1896, p. 125-126 ; *Le Ménestrel*, 31 mai 1896, p. 172 ; VENDRIES 2020, p. 72-73.

42 *Le monde artiste*, 19 juillet 1896, p. 460.

43 MAHILLON 1880, p. 309-310, nos 420-421.

44 *Revue universitaire*, 1894, p. 461.

45 CRUSIUS 1894 ; *Musical Times*, 1<sup>er</sup> juin 1894 (avec l'accompagnement de Fauré), Extra Supplement, p. 1-7.

46 Cambridge : *The Tablet*, 23 juin 1894, p. 1 ; Londres : *Morning Post* (London), 25 juin 1894, p. 6.

47 *Journal des Débats*, 11 juin 1894, p. 3. Il s'agit du Willis' Rooms Restaurant, représentation pour laquelle Williams a composé son propre accompagnement au piano : SOLOMON 2010, p. 520.

48 *Münchener Allgemeine Zeitung*, 10 novembre 1894, p. 5.

49 SOLOMON 2016 ; PERROT 2020a ; PERROT 2021b.

50 *Le Gaulois*, 19 et 23 avril 1907, respectivement p. 1 et p. 2.

51 *La revue félibréenne* 10, 1894, p. 86.

52 GAUTHIER-VILLARS 1894, p. 268.

53 BELLAIGUE 1890, p. 403.

54 FULCHER 2000.

55 MANDAT-GRANCEY 1902, p. 41. C'est peut-être la présentation qui a été faite avec les artistes de l'orchestre de l'opéra évoquée par le *Figaro*, 4 mai 1894, p. 3.

56 TIERSOT 1901 ; REINACH 1901.

57 CRUSIUS 1894, p. 126-127 : « On a essayé à Athènes et à Paris d'approcher les mélodies d'une oreille moderne, en plaçant au-dessous des accords d'après de célèbres modèles. Ce n'est pas une œuvre d'art, et certainement pas non plus de la musique antique [...] Je suppose aussi que l'"étonnement" des auditeurs à Paris et à Athènes, dont les journaux se sont fait l'écho, a été provoqué pour la meilleure part par l'arrangement harmonique adroit qui en a été fait, au moyen duquel le collaborateur musical de Reinach, M. Fauré, aura cru bon d'aider son collègue antique. Je suis d'avis que l'on estimera et comprendra ces mélodies antiques à leur juste valeur que lorsque l'on se décidera à renoncer complètement à toute décoration moderne, du moins à l'exploitation de notre système d'accord ».

58 LALOY 1904.

59 ROLLAND 1944.

60 DORF 2019.

61 Saalburg : *Centraltblatt der Bauverwaltung*, 27 octobre 1900 ; Nice : J.-B. Piolet, « Les jeux floraux de Nice », *La Revue hebdomadaire*, 1904, p. 141 ; Trocadéro : COUBERTIN 1931, p. 145 ; Melbourne : *The Argus*, 20 août 1919. Pour des représentations en France dans les années 1930, voir PERROT 2021b, p. 58.

62 Il a été commenté par REINACH 1922.

63 Sur Emmanuel et la musique antique, voir CORBIER 2011 et 2017.

64 Catalogue Victor, n° 35279. L'enregistrement a été réalisé le 30 octobre 1912 et peut être écouté en ligne, <https://www.loc.gov/item/jukebox-132259/>, consulté le 10 octobre 2022.

65 Catalogue Victor, n° 20896. L'enregistrement a été réalisé en décembre 1927 et peut être écouté en ligne, <https://adp.library.ucsb.edu/index.php/matrix/detail/800013772/BVE-39520->

Hymn\_to\_Apollo, consulté le 10 octobre 2022.

66 Catalogue Odeon, n° 38179. Les deux enregistrements ont été faits *a capella*, l'épithaphe de Seikilos par Hans Joachim Moser (baryton basse) et l'hymne au Soleil par le même avec chœur. L'enregistrement peut être écouté en ligne, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1275216.media>, consulté le 10 octobre 2022.

67 DÜRING 1930 ; DÜRING 1932.

68 *Le Matin*, 21 janvier 1924.

69 *L'Humanité*, 18 mars 1927.

70 *Excelsior*, 27 juillet 1930.

71 *Ouest-Éclair*, 7 novembre 1930.

72 Sur la *Salamine* d'Emmanuel, voir CORBIER 2017. Je propose une comparaison de la structure des pièces d'Eschyle et d'Emmanuel dans PERROT 2021c.

73 Cette dénomination est aujourd'hui abandonnée, puisque l'*aulos* est un instrument à anche double.

74 Je dois ces informations au programme qui accompagnait la pièce à sa reprise en 1939. Voir aussi VELLY 2012.

75 On trouvera plusieurs photographies du spectacle en ligne, <http://www.fourviereunehistoire.fr/Les-Perses-1946.html>, consulté le 10 octobre 2022.

76 SCHLESINGER 1939.

77 MARROU 1940, p. 88.

78 WINNINGTON-INGRAM 1963.

79 WINNINGTON-INGRAM 1936.

80 MONRO 1894.

81 GOMBOSI 1939.

82 CHAILLEY 1960, qui vient compléter CHAILLEY 1956.

83 D'autres échelles étaient en usage auparavant, attestées notamment par Aristophane et Platon, ou encore Héraclide du Pont, mais elles sont mal connues. Aristide Quintilien en donne la composition au moyen de la notation musicale en usage de son temps, mais ce texte est encore soumis à bien des débats. Pour ces échelles archaïques, inconnues au demeurant de Boèce, le seul terme grec qui soit employé est *harmonia* : on privilégiera donc la traduction par « harmonie » ou « échelle ».

84 WEGNER 1963.

85 WEGNER 1949 ; WEGNER 1968.

86 Catalogue Victor, n° LM-6057. L'enregistrement peut être écouté en ligne, [https://archives.crem-cnrs.fr/archives/items/CNRSMH\\_E\\_1971\\_015\\_002\\_19/](https://archives.crem-cnrs.fr/archives/items/CNRSMH_E_1971_015_002_19/), consulté le 10 octobre 2022.

87 VENDRIES 2015, p. 285-294. Un travail comme celui qu'il a mené sur la place de la musique romaine dans la culture populaire s'avère toutefois complexe dans le cas de la musique grecque, moins portée à l'écran.

88 PERROT 2020b.

89 RÓZSA 1951 : « comme la musique de *Quo Vadis* était destinée à un usage dramatique et un divertissement pour le public profane, il fallait éviter l'écueil de produire uniquement des bizarreries musicologiques au lieu d'une musique avec un attrait universel, émotionnel ».

90 Britten avait réalisé une transcription du premier hymne delphique, conservée dans ses archives (University of Southampton Special Collections, inv. GB 738 MS 23).

91 Il en a fait de multiples arrangements que je recense en partie dans PERROT 2020a.

92 Harmonia Mundi HM 1015 (33 tours), réédité en 2000 (CD). La citation de Paniagua est extraite du livret accompagnant l'enregistrement.

93 SOLOMON 1981.

94 DUYSINX 1982. Dans un autre article (DUYSINX 1986, p. 16), Duysinx mentionne également une cassette *Musica Graeca*, VR 42263, éditée par le Nederlands Klassiek Verbond, sous la direction musicale d'Arnold Van Akkeren (je n'ai pas eu accès à cet enregistrement).

95 *Musiques de l'Antiquité grecque. De la pierre au son* (avec chœurs de l'ALAM), BNP, non daté ; *De la pierre au son. Musiques de l'Antiquité grecque*, 1996, label K617 ; un troisième enregistrement, *D'Euripide aux premiers Chrétiens* est paru en 2016, en version entièrement numérique. En 1997 paraît en outre *Music of the Ancient Greeks* de l'ensemble américain *De Organographia*, label Pandourion.

96 HOMO-LECHNER, BÉLIS 1994. Pour les reconstitutions de cordophones, voir BÉLIS 1985 ; BÉLIS 1989 ; BÉLIS 2000 et BÉLIS 2004.

97 PÖHLMANN 1970 ; PÖHLMANN, WEST 2001.

98 DELATTRE 1999.

99 TARUSKIN 1984, p. 7-8 : « La revendication d'évidence pour la valeur des instruments anciens n'est rien qu'une mystique ».

100 On trouvera un court extrait de la représentation dans un reportage de France 3 Nancy, en ligne, <https://www.ina.fr/ina-eclaire-actu/video/i17242621/musique-de-la-grece-antique>, consulté le 10 octobre 2022.

101 FLORENTZ 1996, p. 121 et p. 126-127.

102 BAUD-BOVY 1967 et BAUD-BOVY 1968. Voir aussi la contribution de George Kokkonis dans ce numéro.

103 Vendries note à juste titre que l'on entend du *launeddas* dans le film *Agora* d'Alejandro Amenábar (2009), quand est censé jouer un *aulos* : VENDRIES 2015, p. 297.

104 STEINMANN 2021, p. 441-451. La pratique du *launeddas* a également inspiré les Britanniques Callum Armstrong et Barnaby Brown qui jouent des répliques d'*aulos*, cette fois avec des anches doubles, dans l'album *Sounds from Classical Antiquity. Apollo and Dionysus*, 2018, label Delphian.

105 Il explique tout son parcours dans BRUNET 2022.

106 Voir les différentes contributions qui y sont consacrées dans EMERIT *et al.* (éd.) 2017.

107 Voir l'entretien donné à la BBC, en ligne, <https://www.bbc.com/news/business-24611454>, consulté le 10 octobre 2022.

108 BÉLIS 2004b.

109 Cette exposition présentait pour la très grande majorité des objets archéologiques et historiques. *L'European Musicarchaeology Project* (2016-2018) a de son côté conçu une exposition de répliques d'instruments antiques (par archéologie expérimentale ou impression numérique), *Archaeomusica* ; le Martin von Wagner Museum de l'université de Würzburg a fait le pari de présenter à la fois des pièces archéologiques et des répliques d'instruments dans *Mus-Is On* (2020), comme l'Antikenmuseum de Bâle dans *Von Harmonie und Ekstase* (2021).

110 En ligne, <https://www.youtube.com/watch?v=YEKRE2uamyg>, consulté le 10 octobre 2022.

111 En ligne, <https://www.youtube.com/watch?v=h65MuEtMPM8> (10'28), consulté le 10 octobre 2022 : « Et dans le cas des civilisations anciennes, nous essayons seulement de trouver un motif, que nous pourrions peut-être leur lier, du moins, certaines d'entre elles ; de fait, nous avons bel et bien de la matière pour la Grèce antique, il y a des fragments de mélodie et des mélodies sur lesquelles s'appuyer ».

112 En ligne, <https://www.youtube.com/watch?v=PajDhmuyr-Q>, consulté le 10 octobre 2022.

113 En ligne, <https://news.ubisoft.com/en-us/article/5YovBS44xVo7HJocYvb5Ej/composing-an-epic-score-for-assassins-creed-odyssey>, consulté le 10 octobre 2022 : « Nous avons fait de nombreuses recherches sur le sujet, découvrant les genres d'instruments dont on jouait dans l'Antiquité selon les historiens. Bien que rien n'ait survécu en-dehors de ce qui se trouve dans un musée, ils ont inventé beaucoup des groupes d'instruments que nous connaissons aujourd'hui et nous avons pu trouver leurs descendants contemporains les plus proches [...] Un instrument que nous aurions souhaité introduire était le *diaulos* ; nous avons trouvé en ligne quelques vidéos de gens qui en jouaient et avons aimé le son, mais il était impossible d'en obtenir un dans les temps, donc nous avons utilisé des chalumeaux de cornemuse et une anche pour s'en approcher [...] Nous avons écouté beaucoup de reconstitutions de musique grecque antique et nous y avons puisé beaucoup d'inspiration, notamment en termes d'harmonie et d'instrumentation. Évidemment, nous n'étions pas en train d'essayer de la recréer dans notre partition, car c'était le rôle de la musique diégétique, donc c'était plus pour l'ambiance et la sensation ».

114 Je donne toutes les références relatives au premier hymne delphique dans PERROT 2020a.

115 En ligne : [https://www.youtube.com/watch?v=4n7yaNArKPQ&list=OLAK5uy\\_kysRG3za\\_EKCCg7QIBYILF6f5wVvm6m4](https://www.youtube.com/watch?v=4n7yaNArKPQ&list=OLAK5uy_kysRG3za_EKCCg7QIBYILF6f5wVvm6m4), consulté le 10 octobre 2022.

---

## Table des illustrations



|                                                                                   |                |                                                                                                                                                                                                          |
|-----------------------------------------------------------------------------------|----------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|   | <b>Titre</b>   | <b>Fig. 1a et b.</b> Transcription de l'épigramme de Seikilos par W. M. Ramsay.                                                                                                                          |
|                                                                                   | <b>Crédits</b> | Source : <i>BCH</i> 7, 1883, p. 277-278.                                                                                                                                                                 |
|                                                                                   | <b>URL</b>     | <a href="http://journals.openedition.org/bchmc/docannexe/image/927/img-1.jpg">http://journals.openedition.org/bchmc/docannexe/image/927/img-1.jpg</a>                                                    |
|  | <b>Fichier</b> | image/jpeg, 479k                                                                                                                                                                                         |
|                                                                                   | <b>Titre</b>   | <b>Fig. 2.</b> Programme du concert du congrès international de musique de 1900.                                                                                                                         |
|                                                                                   | <b>Crédits</b> | Source : <a href="https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k97814027/f314.item#">https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k97814027/f314.item#</a> .                                                           |
|  | <b>URL</b>     | <a href="http://journals.openedition.org/bchmc/docannexe/image/927/img-2.jpg">http://journals.openedition.org/bchmc/docannexe/image/927/img-2.jpg</a>                                                    |
|                                                                                   | <b>Fichier</b> | image/jpeg, 402k                                                                                                                                                                                         |
|                                                                                   | <b>Titre</b>   | <b>Fig. 3.</b> Disque de l'hymne à Apollon interprété par E. Baker (catalogue Victor, n° 35279).                                                                                                         |
|  | <b>Crédits</b> | Source : <a href="https://www.loc.gov/resource/jukebox-132259.1?st=image&amp;r=-0.873,-0.06,2.745,1.111,0">https://www.loc.gov/resource/jukebox-132259.1?st=image&amp;r=-0.873,-0.06,2.745,1.111,0</a> . |
|                                                                                   | <b>URL</b>     | <a href="http://journals.openedition.org/bchmc/docannexe/image/927/img-3.jpg">http://journals.openedition.org/bchmc/docannexe/image/927/img-3.jpg</a>                                                    |
|                                                                                   | <b>Fichier</b> | image/jpeg, 468k                                                                                                                                                                                         |
|  | <b>Titre</b>   | <b>Fig. 4.</b> Représentation des <i>Perses</i> au théâtre de Fourvière en 1946.                                                                                                                         |
|                                                                                   | <b>Crédits</b> | Source : Archives Lugdunum – Musée et théâtres romains.                                                                                                                                                  |
|                                                                                   | <b>URL</b>     | <a href="http://journals.openedition.org/bchmc/docannexe/image/927/img-4.jpg">http://journals.openedition.org/bchmc/docannexe/image/927/img-4.jpg</a>                                                    |
|  | <b>Fichier</b> | image/jpeg, 662k                                                                                                                                                                                         |
|                                                                                   | <b>Titre</b>   | <b>Fig. 5.</b> Concert de Kérylos à Delphes en 1992, pour le centenaire de la Grande Fouille.                                                                                                            |
|                                                                                   | <b>Crédits</b> | Source : Archives de l'EFA, cote C19-07a.                                                                                                                                                                |
|  | <b>URL</b>     | <a href="http://journals.openedition.org/bchmc/docannexe/image/927/img-5.jpg">http://journals.openedition.org/bchmc/docannexe/image/927/img-5.jpg</a>                                                    |
|                                                                                   | <b>Fichier</b> | image/jpeg, 671k                                                                                                                                                                                         |

## Pour citer cet article

### Référence électronique

Sylvain Perrot, « Regards européens sur la musique grecque antique, de la philologie classique à l'ère du numérique », *Bulletin de correspondance hellénique moderne et contemporain* [En ligne], 5 | 2021, mis en ligne le 20 décembre 2022, consulté le 02 janvier 2023. URL : <http://journals.openedition.org/bchmc/927> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/bchmc.927>

## Auteur

### Sylvain Perrot

Chargé de recherche CNRS, UMR 7044 ArchiMédE, Strasbourg

### Articles du même auteur

**Introduction** [Texte intégral]

Paru dans *Bulletin de correspondance hellénique moderne et contemporain*, 5 | 2021

## Droits d'auteur

Tous droits réservés