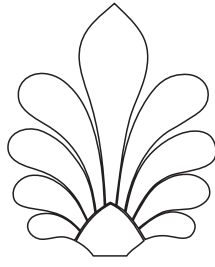


ASSOCIATION SUISSE D'ARCHEOLOGIE CLASSIQUE
SCHWEIZER ARBEITSGEMEINSCHAFT FÜR KLASSISCHE ARCHÄOLOGIE
ASSOCIAZIONE SVIZZERA DI ARCHEOLOGIA CLASSICA

BULLETIN
BOLLETTINO
2013

INTERNA	3
JAHRESBERICHT DER PRÄSIDENTIN 2012	4
PROCÈS VERBAL de la 21 ^{ème} assemblée générale de l'ASAC du 16 mars 2013 à Bâle	8
COMPTE / JAHRESRECHNUNG – BILAN / BILANZ	11
 REFERATE DER TABLE RONDE 2012	 12
DANIELLE WIELAND-LEIBUNDGUT, Musica donum deorum	14
CONRAD STEINMANN - ARIANNA SAVALL, Zu Instrumenten der griechischen Klassik und ihrer Musik: Konzert - Concert “Ensemble Melpomen”	17
SUSANNE BICKEL, Musik für Götter und Menschen im Alten Ägypten	21
BRENNO BOCCADORO, Pathos et anomalie dans la théorie musicale antique	29
SYLVAIN PERROT, L'iconographie des instruments à cordes à Erétrie	39
DANIELA CASTALDO, Musique en Suisse à l'époque romaine : exemples d'archéologie musicale	48
ALEXANDRE VINCENT, La musique du sacrifice : le cas des autels compitalices d'époque augustéenne	54
 VERZEICHNISSE / LISTES	 59
VERZEICHNIS DER VORSTANDSMITGLIEDER DER SAKA / LISTE DES MEMBRES DU COMITÉ DE L'ASAC	60
TABLES RONDES UND ANDERE FACHTAGUNGEN DER SAKA-ASAC seit ihrer Gründung am 28. November 1992	64



INTERNA

Liebe Mitglieder der SAKA-ASAC!

Zu unserer 21. Generalversammlung dürfen wir im Antikenmuseum Basel und Sammlung Ludwig zu Gast sein. Wir danken unserem Kollegen Dr. Andrea Bignasca, der Anfang dieses Jahres die Leitung des Museums übernommen hat, herzlich für den freundlichen Empfang. Das vergangene Jahr, das wir heute nach einem reichen Apéro und einer spannenden Präsentation der Gefässkopien aus den Silberschätzen Hildesheim und Boscoreale von Dr. Annemarie Kaufmann-Heinimann abschliessen, stand ganz im Zeichen des 20-jährigen Jubiläums unserer Vereinigung.

Arbeit des Vorstandes

Viermal hat sich der Vorstand zu einer ordentlichen Sitzung getroffen, um die anstehenden Arbeiten zu behandeln und die Veranstaltungen zu organisieren. Viele Fragen und Themen wurden zudem via e-Mail und telefonisch besprochen. Die Beschlüsse der letzten Mitgliederversammlung wurden im Laufe des Jahres umgesetzt:

1. Die Mitglieder werden künftig alle Mitteilungen, Informationen und Einladungen zu unseren Anlässen auf elektronischem Weg erhalten. Es ist unserem Sekretär Rocco Tettamaniti gelungen, sämtliche Mailadressen zu überprüfen, fehlende ausfindig zu machen, nicht mehr gültige zu aktualisieren und die Adressliste unserer Mitglieder auf den neuesten Stand zu bringen. Per Post erhalten Sie am Anfang des Jahres nur noch die Unterlagen zur Generalversammlung zusammen mit der Mitgliederkarte bzw. Jahresmarke und dem Bulletin.
2. haben wir die neuen Mitgliederbeiträge eingeführt. Während Studenten und Doktoranden weiterhin 30 Franken bezahlen, hat sich der Beitrag für die übrigen Mitglieder auf 50 Franken erhöht. Wir vertrauen bei den Einzahlungen auf Ehrlichkeit, behalten uns aber Stichproben vor.

Veranstaltungen

1. Treffpunkt Agora

Am Samstag, 31. März 2012, fand die Veranstaltung «Treffpunkt Agora. Aktuelle Schweizer Ausgrabungsprojekte im Mittelmeerraum» an der Universität Bern statt. In sieben Referaten und einer Postersession mit zwölf Tafeln wurde den rund 70 Gästen ein vielfältiges und reiches Panorama von derzeit laufenden Ausgrabungsprojekten präsentiert. Die Postersession bot zudem die Gelegenheit, mit den Projektleitern und deren Mitarbeitern direkt ins Gespräch zu kommen.

2. Musica donum deorum: Table Ronde 2012

Den 20. Jahrestag unserer Arbeitsgemeinschaft SAKA-ASAC betrachtete der Vorstand als willkommene Gelegenheit für eine archäologisch-festliche Table Ronde zum Thema Musik in der Antike. Damit wurde ein Forschungsgebiet in den Mittelpunkt gerückt, das für viele Klassische Archäologen gewiss nicht zum Alltag gehört. Die öffentliche Tagung fand zum zweiten Mal in der Bar le Quai in Freiburg statt und wurde von über 50 Gästen besucht. Die Mitglieder der SAKA-ASAC wurden aus Anlass des Jubiläums zu einem Buffet mit Geburtstagskuchen eingeladen. In verschiedenen Vorträgen erhielt das Publikum Einblick in Forschungsarbeiten zur antiken Musik und einen Überblick über die vielfältigen archäologischen und literarischen Quellen, die unser Wissen zur Musik im alten Ägypten, Griechenland und Rom begründen. Mit einem Konzert auf nachgebauten Instrumenten und zu antiken Texten umrahmten der Flötenvirtuose Conrad Steinmann und die Sängerin Arianna Savall aus dem Ensemble «Melpomen» die Tagung. Das Konzert war ein musikalischer Genuss und hat dem Tag eine besonders festliche Atmosphäre verliehen. Obwohl uns die Klänge antiker Musik nicht überliefert sind, haben sich auf den vorgestellten Instrumenten, deren Form und Nachbau auf sorgfältigem Studium antiker Bilder und Funde beruht, gewisse Klangmuster und Spielformeln nachempfinden lassen. Die finanziell aufwendige Tagung konnte dank der grosszügigen Unterstützung der Loterie Romande durchgeführt werden, die Samira Zoubiri, unsere Kassenmeisterin, für ein Sponsoring gewinnen konnte.

3. Gräber – Methoden, Paradigmen, Theorien ihrer archäologischen Erforschung

Am Samstag, den 26. Januar 2013, fand in Zürich das 5. Treffen der Arbeitsgemeinschaft «Etrusker und Italiker» des Deutschen Archäologen-Verbandes (dArV) in Kooperation mit der SAKA-ASAC statt. Gastgeber war das Archäologische Institut der Universität Zürich. Für die Organisation war Ellen Thiermann zuständig. Als Mitglied beider Fachvereine und als Verantwortliche für das Cerveteri-Projekt (Post-doc) am Archäologischen Institut der Universität Zürich war sie das Verbindungsglied der drei Kooperationspartner. Am Treffen wurden aktuelle Fragen und Probleme der etruskischen und italischen Gräberforschung erörtert.

Publikationen

Mit dem Jahresbrief erhielten Sie gleich zwei Publikationen der SAKA-ASAC: Das Jahresbulletin 2012 erschien in einem neuen, festlichen Kleid. Die 20 Palmetten – vier davon in leuchtendem Blau, Grün, Gelb und Violett –, die das Deckblatt des roten Einbandes schmücken, repräsentieren die erfolgreichen Jahre der noch jungen Vereinigung. Im Bulletin 2012 sind die Kurzfassungen der Vorträge publiziert, die an der Table Ronde 2011

zum Thema «Neues aus der Alten Welt – Projekte junger Forscher/innen» gehalten wurden. Die Kurzfassungen der Beiträge zur Tagung «Treffpunkt Agora» wurden in einem separaten Bändchen präsentiert. Diesem wird auch ausserhalb der SAKA-ASAC viel Beachtung geschenkt. Den Redaktorinnen Camilla Colombi, Jacqueline Perifanakis und Ellen Thiermann gebührt ein herzlicher Dank für die gepflegt gestalteten und ansprechenden Bändchen.

Internet-Auftritt

Für die Homepage zeichnet Gionata Consagra verantwortlich. Die Empfangsseite wurde umgestaltet und ein praktisches Kalender-Tableau eingefügt, welches in übersichtlicher Form die Daten der uns gemeldeten Veranstaltungen hervorhebt. Die Digitalisierung der Bulletins aus der Anfangszeit der SAKA-ASAC hat sich etwas verzögert, sie wird im folgenden Jahr zu Ende geführt werden.

Austausch mit anderen verwandten Organisationen

1. Die SAKA-ASAC ist Mitglied der *Nationalen Informationsstelle für Kulturgüter-Erhaltung*, abgekürzt *NIKE*. Die Organisation setzt sich für die Kulturgüter-Erhaltung in der Schweiz ein und engagiert sich auch für die Archäologie. Am 22. März 2012 besuchte die Unterzeichnende die Generalversammlung, die in der Abegg-Stiftung in Riggisberg stattgefunden hat.
2. Auf die Tagung in Kooperation mit dem Deutschen Archäologen-Verband (dArV) wurde bereits oben hingewiesen.
3. Am 1. und 2. März 2013 fand eine Table Ronde im Museum Rietberg in Zürich statt, zu der die *Schweizerisch-Liechtensteinische Stiftung für archäologische Forschungen im Ausland (SLSA)* Persönlichkeiten aus Politik, Bundesbehörden und anderen an archäologischer Forschung interessierten Stiftungen und Organisationen eingeladen hat. Im Mittelpunkt der Debatte stand die Frage, welche Strategie die SLSA in Zukunft für ihre Förderung verfolgen möchte. In kurzen Referaten stellten zunächst einige Projektleiter ihre Projekte vor und legten dar, wie sie von der Unterstützung der SLSA oder anderen Institutionen profitieren konnten. In einem zweiten Teil kamen institutionelle Aspekte der Förderung der archäologischen Forschungsarbeit im Ausland zur Sprache. In diesem Rahmen stellte die Unterzeichnende Rolle, Aufgaben, Förderungs- und Kooperationsmöglichkeiten, Probleme und Zukunftsvisionen der SAKA-ASAC vor.
4. Seit der Gründung des Trägervereins *Horizont 2015* beteiligt sich die SAKA-ASAC am gleichnamigen Projekt zur Verbesserung der Zusammenarbeit zwischen den Institutionen und Organisationen der Schweizer Archäologie. Im Be-

richtsjahr fanden zwei Delegiertenversammlungen statt, an welchen die Unterzeichnende teilgenommen hat. Wichtigstes Thema war die Vorbereitung einer grossen Tagung, die als «Zwischenbilanz Projekt Horizont 2015» gedacht war. Unter diesem Titel fand die Tagung denn auch am Freitag, den 18. Januar 2013, an der Universität Basel statt. Nach einem einführenden Überblick über die bisher geleistete Arbeit berichteten zuerst Vertreterinnen und Vertreter der Arbeitsgruppen über den Stand ihrer Teilprojekte. Als eine der erfolgreichsten darf die Arbeitsgruppe «Richtlinien für Archäologische Untersuchungen» bezeichnet werden. Unter der Leitung von Gilles Bourgarel vom *Sévice archéologique de Fribourg* wurden Standards in einfachen Dokumenten vorgelegt, die als Grundlage für die Grabungsplanung und zur Bewertung ausgeführter Arbeiten dienen. Sie richten sich an Wissenschaftler ebenso wie an ein breiteres Publikum. So können sich auch Behörden und Förderinstitutionen auf einfache Weise einen Überblick über Umfang, Aufwand und notwendige Massnahmen archäologischer Ausgrabungen verschaffen. In der Arbeitsgruppe hat Christian Russenberger als Vertreter der SAKA-ASAC mitgearbeitet. Die Dokumente sowie weitere Berichte zur Arbeit von Horizont 2015 können unter www.horizont2015.ch heruntergeladen werden. Der zweite Teil der Veranstaltung war verschiedenen Projektbeispielen zum Schwerpunktthema «Überregionale und institutionenübergreifende Zusammenarbeit» gewidmet. Eine Plenumsdiskussion zu diversen Fragen und zur Zukunft des Projektes Horizont 2015 rundete die Tagung ab.

Dank

Mit einem herzlichen Dank schliesse ich den Rückblick ab. Der Dank geht an alle, die die SAKA-ASAC im vergangenen Jahr in irgend einer Weise unterstützt haben: an die Mitglieder und die freundlichen Spender, die den Mitgliederbeitrag mit einem namhaften Batzen aufgerundet haben, an alle Referenten und Mithelfer unserer Anlässe, an die Loterie Romande für die finanzielle Unterstützung der Table Ronde 2012 und nicht zuletzt an meine Kolleginnen und Kollegen im Vorstand, deren unermüdliches Engagement den Betrieb unserer Arbeitsgemeinschaft überhaupt erst ermöglicht.

Danielle Wieland-Leibundgut

Participants : 38 membres

Excusé(e)s : 26 membres

Ouverture de l'Assemblée Générale par la Présidente Danielle Wieland-Leibundgut à 13h30. La Présidente remercie l'Antikenmuseum Basel und Sammlung Ludwig et son directeur Andrea Bignasca pour leur chaleureux accueil. Andrea Bignasca prend brièvement la parole.

1. Ordre du jour

L'ordre du jour de la 21^{ème} Assemblée Générale proposé par le comité est accepté.

2. Procès-verbal (PV) de la 20^{ème} Assemblée Générale du 3 mars 2012

Le PV est adopté à l'unanimité par l'Assemblée.

3. Adoption de nouveaux membres

Avant de procéder à l'adoption de nouveaux membres 2013, la Présidente Danielle Wieland-Leibundgut demande un moment de recueillement en mémoire de Lorna Trayler et Ingrid R. Metzger.

Clara Agustoni, Sven Billo, Mathias Glaus, Agata Guirard, Dimitra Hatzikonstantinou Bürge, Charlotte Hunkeler, Sandra Jaeggi, Katarzyna Langenegger, Eva Liechti, Dominique Oppler, Enrico Regazzoni, Johann Savary, Anastasia Serghidou, Sarah Tausch, Ilaria Verga, Isabelle Warin et l'Archäologisches Institut der Georg-August-Universität Göttingen sont acceptés à l'unanimité comme nouveaux membres de l'Association.

Sept membres ont également démissionné de l'Association.

4. Elections

L'Assemblée est appelée à élire deux nouveaux membres en remplacement de Jacqueline Perifanakis et Gionata Consagra, démissionnaires. La Présidente, Danielle Wieland-Leibundgut, et l'Assemblée remercient les deux membres du comité sortants pour l'excellent travail fait au sein de l'Association.

4.1 Élection du scrutateur et du responsable du scrutin

Marek Palaczyk et Ella Van der Meijden sont nommés scrutateurs.

4.2 Élection de deux nouveaux membres du comité

La Présidente soumet à l'Assemblée les candidatures de Josi Luginbühl et Tamara Saggini en qualité de nouveaux membres pour le comité de l'Association.

Josi Luginbühl et Tamara Saggini sont élues à l'unanimité comme nouveaux membres du comité.

5. Rapport de la Présidente

La Présidente Danielle Wieland-Leibundgut souligne l'excellent travail effectué par le comité de la SAKA-ASAC au cours de l'année, notamment l'importante révision qui a été menée à la liste des adresses des membres de l'Association. Elle rappelle le grand succès obtenu par la Table Ronde « Musica donum deorum » organisée, encore une fois, au bar Le Quai à Fribourg. Plus de 50 personnes ont participé à cette journée entre musique et conférences scientifiques. La Présidente remercie Samira Zoubiri pour l'important travail effectué pour l'obtention du financement de la Loterie Romande ainsi qu'Ellen Thiermann pour l'organisation du colloque «Etrusker und Italiker». Elle remercie encore l'équipe de rédaction du Bulletin pour le remarquable travail. Danielle Wieland-Leibundgut conclut son rapport avec des sincères remerciements à tous les membres de l'Association, aux conférenciers et à ses collègues du comité.

Le rapport de la Présidente est accepté à l'unanimité par l'Assemblée.

6. Rapport de la Trésorière

La Trésorière Samira Zoubiri présente les comptes de profits et pertes de l'exercice 2012. La Trésorière informe d'un retard dans le paiement de plusieurs cotisations 2012, des rappels ont été envoyés. Samira Zoubiri annonce, pour l'exercice comptable 2012, un excédent de charge de Fr. 2'553.30.-, dû en partie à la grande envergure des manifestations 2012 et à la publication de *Agora* et du Bulletin 2012. Le capital de l'Association au 31.12.2012 est de Fr. 15'733.99.

Le rapport de la Trésorière est accepté à l'unanimité par l'Assemblée.

7. Rapport des réviseurs des comptes

Le rapport des réviseurs des comptes Martin Mohr et Jeannette Kraese est accepté à l'unanimité par l'Assemblée.

8. Approbation des comptes et décharge du comité

Le bilan est approuvé. La décharge du comité est acceptée à l'unanimité par l'Assemblée.

9. Budget 2013

Samira Zoubiri présente le budget pour l'année 2013. Le Budget 2013 s'élève à Fr. 8'340.-.

Le budget 2013 est accepté à l'unanimité par l'Assemblée.

10. Cotisation

Entrent en vigueur les nouvelles cotisations : Fr. 50.-

Fr. 30.- pour étudiant-e-s et doctorant-e-s.

11. Divers

Danielle Wieland-Leibundgut présente le programme de l'Association pour l'année 2013 :

- Table Ronde, 21-22.02.2014, « La recherche suisse dans le domaine phénicien et punique: un état des lieux », en collaboration avec l'Université de Neuchâtel et le Professeur Hédi Dridi.
- Assemblée Générale Ordinaire, 22.02.2014, Laténium, Neuchâtel.

12. Brèves communications des membres sur des sujets scientifiques

- T. Saggini présente le projet Museion (<http://www.museion-epca.com>).

L'Assemblée est levée à 14h25.

L'Assemblée est suivi de la conférence de Dr. Annemarie Kaufmann-Heinimann, « Römisches Tafelsilber für den bürgerlichen Haushalt ».

Pour le Procès Verbal,

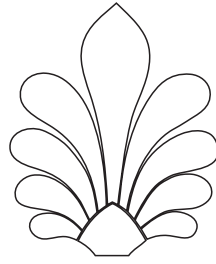
Rocco Tettamanti, secrétaire

COMPTES DE PROFITS ET PERTES DE L'EXERCICE 2012

Débit		Crédit	
Représentation et réceptions	6'114.75	Cotisations des membres	4'460.00
Fournitures de bureau	29.85	Dons	4'360.00
Abonnements et cotisations	370.00	Intérêts bancaires	53.15
Site internet et informatique	197.00		
Subsides	404.00		
Déplacements	632.10		
Frais de port	275.45		
Frais CCP et Deposito	56.10		
Autres charges (cartes, RC)	246.80		
Passifs transitoires (publication)	3'100.40		
Total	11'426.45	Total	8'873.15
		Excédent de dépenses 2012	2'553.30
TOTAL DE CHARGES	11'426.45	TOTAL DE PRODUITS	11'426.45

BILAN AU 31.12.2012

Actif		Passif	
Liquidités			
CCP	3'858.47		
Deposito	11'875.50		
Actifs transitoires	0.00	Passifs transitoires	3'100.40
		Capital	12'633.57
	15'733.97		15'733.97



REFERATE DER TABLE RONDE

MUSICA DONUM DEORUM

EINE ARCHÄOLOGISCH-FESTLICHE TAGUNG ZUR MUSIK IN DER ANTIKE

UNE JOURNÉE ARCHÉOLOGIQUE ET FESTIVE DÉDIÉE À LA MUSIQUE DANS L'ANTIQUITÉ

Fribourg, 10. November 2012

PROGRAMM - PROGRAMME

- 09H45 *Eröffnung der Tagung - Ouverture de la journée*
- 10H00 DR. DANIELLE WIELAND-LEIBUNDGUT (Präsidentin SAKA-ASAC), Begrüssung und Einführung - Accueil et introduction
- 10H15 KONZERT - CONCERT "ENSEMBLE MELPOMEN"
CONRAD STEINMANN, ARIANNA SAVALL, Zu Instrumenten der griechischen Klassik und ihrer Musik
- 11H30 PROF. SUSANNE BICKEL (Universität Basel), Musik im Alten Ägypten
- 12H15 *Mittag - Repas*
- 13H15 PROF. BRENNO BOCCADORO (Université de Genève)
- 14H00 DR. DES. SYLVAIN PERROT (École française d'Athènes), L'iconographie des instruments à cordes à Erétrie
- 14H45 *Pause*
- 15H00 DOTT.SSA. DANIELA CASTALDO (Università del Salento), Musique en Suisse à l'époque romaine : exemples d'archéologie musicale
- 15H45 DR. ALEXANDRE VINCENT (École française de Rome), La musique du sacrifice : le cas des autels compitalices d'époque augustéenne
- 16H30 MUSIKALISCHER AUSKLANG - CLÔTURE EN MUSIQUE
mit CONRAD STEINMANN
- 17H00 *Ende der Tagung - Fin de la journée*

Am 28. November 2012 ist es genau zwanzig Jahre her, dass die SAKA-ASAC in Freiburg gegründet wurde. Diesen runden Jahrestag unserer Fach- und Berufsvereinigung betrachtete der Vorstand als willkommene Gelegenheit, um zu einer archäologisch-festlichen Tagung einzuladen und mit dem Thema «Musik in der Antike» ein Forschungsgebiet ins Zentrum zu rücken, das für viele Klassische Archäologen gewiss nicht zum Alltag gehört. Das bedeutet indessen nicht, dass es sich bei der Musikarchäologie heute um ein Randgebiet an der Grenze zwischen Altertums- und Musikwissenschaften handelt; ganz im Gegenteil, gerade in den letzten Jahrzehnten hat sich sehr vieles auf diesem Gebiet bewegt. Wir Archäologen neigen zwar oft dazu, in den Griechen und Römern der Antike in erster Linie die begabten Künstler, die genialen Architekten, Bildhauer und Philosophen zu sehen. Wir denken an ihre Literatur, an ihre Skulptur, Wand- und Vasenmalerei, jedoch selten an ihre Musik. Mit unserem Begriff «Musik» sprechen wir auch nur einen Teil dessen an, was die Griechen unter *ta mousikà* verstanden haben. Es ist durchaus bezeichnend, dass wir in der Ausgabe von 1986 der «Oxford History of the Classical World» vergeblich nach einem selbständigen Artikel zur Musik suchen. Das Thema wird hier lediglich im Teil über Griechenland, im Kapitel «Lyric and Elegiac Poetry» und in Verbindung mit den Lehren des Pythagoras im Kapitel «Early Greek Philosophy», kurz gestreift. Inzwischen hat sich einiges getan, davon haben wir uns an der Table Ronde 2012 überzeugen können. Die Fülle von neuen Fachpublikationen und Kongressakten, die mannigfachen experimentellen Projekte zur Rekonstruktion antiker Instrumente, ja auch die Gründung einer internationalen Studiengruppe zur Musikarchäologie (ISGMA), die seit 1998 in der Orient-Abteilung des Deutschen Archäologischen Institutes und dem Ethnologischen Museum Berlin angesiedelt ist, legen beredtes Zeugnis vom aufblühenden Interesse an der Musik in der Antike ab.

Vom Musikleben der Menschen in der Antike vermitteln uns archäologische, epigraphische und literarischen Quellen freilich ein bruchstückhaftes Bild. Die Beiträge zur Table Ronde 2012 haben mit Blick auf das antike Ägypten, Griechenland und Rom einige Aspekte daraus vorgestellt. Nach Auffassung der antiken Philosophen war die Musik Teil des Göttlichen; in ihr widerspiegelte sich die zahlenharmonische Struktur des Makrokosmos, der Ordnung der Elemente. Die Musik war aber gleichzeitig auch ein Geschenk der Götter an die Menschen, denn sie hatte die Kraft, den Makrokosmos mit dem Mikrokosmos des Menschen in Einklang zu bringen. Musik prägte die öffentlichen und privaten Feste. Singen und Tanzen im Wechsel-

spiel mit einzelnen Instrumenten umrahmten jede feierliche Zeremonie. Aber auch private Geselligkeit und öffentliche Unterhaltung in römischen Amphitheatern ebenso wie die täglichen Arbeiten im Haus und auf dem Feld wurden mit Musik begleitet. Darstellungen auf Vasen oder Reliefs zeigen eindrücklich, dass der Musikunterricht einen überaus wichtigen Platz in der Erziehung und Bildung der jungen Menschen hatte.

Doch auch in der Antike legten die Götter *ta mousikà* den Menschen nicht einfach in den Schoß. Bei Aristoteles, der das 8. Buch seiner *Politeia* der Erziehung der Jungen widmete, lesen wir mit Schmunzeln: «Jene, die die Musik erlernen, spielen nicht. Das Erlernen ist nämlich eine beschwerliche Angelegenheit» (VIII, 5, 1339 a 26). Das tönt all jenen unter uns vertraut, die gern musizieren, dabei aber in vielen Übungsstunden hart um Fingerfertigkeit und musikalischen Ausdruck ringen.

Antike Melodien und ihre Klangwelt sind uns leider nicht erhalten. Überliefert sind lyrische Texte, welche uns wenigstens eine Vorstellung von musikalischen Rhythmen geben. Der Versuch, sich der Musik jener Zeit ein wenig anzunähern, kann nur gelingen, wenn Material und Bauweise der Instrumente sowie deren spezifische Spieltechnik rekonstruiert werden können. Unter der Leitung des Musikers Conrad Steinmann und in Zusammenarbeit mit dem Instrumentenbauer Paul Reichlin widmet sich das Ensemble Melpomen seit über zwanzig Jahren der Erforschung der antiken griechischen Musik und der Musikinstrumente des 6. und 5. Jahrhunderts v. Chr. Auf der intensiven Suche nach Bauplan, Spielbarkeit und Klangwelt antiker Instrumente verbinden Steinmann und Reichlin Forschungsarbeit in Museen und Bibliotheken mit praktischer Arbeit in der Werkstatt. Die Grundlage für das Projekt hat die Schola Cantorum Basiliensis, das bekannte Basler Institut für Alte Musik, aus welchem die Mitglieder des Ensembles Melpomen stammen, mit einem Forschungsauftrag zum Thema der griechischen Instrumente geschaffen. Am Eröffnungskonzert zur Table Ronde 2012 stellten die Sängerin Arianna Savall und der Musikforscher und Flötist Conrad Steinmann ihre Erkenntnisse an verschiedenen nachgebauten Instrumenten vor. Mit Gesang und Klängen von Barbitos, verschiedenen Auloi, Kymbala und Rhombos gaben sie dem wissenschaftlichen Teil der Table Ronde einen festlichen Rahmen.

«Musica donum deorum»: dieser Sinnspruch, unter den wir unsere Tagung gesetzt haben, ist nicht antik und lautet in seiner originalen Fassung «Musica donum Dei». Der Spruch hat seine Wurzeln in der neohumanistischen Religiosität des 17. Jahrhunderts, einer Zeit, in der mit besonderer Vorliebe gewisse antike Themen in ein christliches Umfeld übertragen wurden. Im Musée d'Art et d'Histoire von Neuenburg wird ein aussergewöhnlich kostbares Cembalo aufbewahrt und für spezielle Konzerte zur Verfügung gestellt. Es trägt das Zeichen von Johannes Ruckers. Er hat das Instrument 1632 gebaut; 1745 wurde es in Paris grundlegend

erweitert und erhielt zwei Manuale zu je 58 Tasten und drei Registern. Die gemalte Landschaft auf der Innenseite der Deckelklappe gehört zur ursprünglichen Ausstattung des Instrumentes. Die Familiendynastie der Ruckers war führend in der Herstellung von Tasteninstrumenten mit Kielmechanik, d. h. von Cembali, Spinetten und Virginalen in der Zeit zwischen 1580 und 1680 in Antwerpen. Viele Fürstenhöfe und bürgerliche Familien in ganz Europa liessen sich hier ein Instrument bauen, und schon bald hatten die Ruckers den bis dahin führenden italienischen Werkstätten den Rang abgelaufen. Die Ruckers-Instrumente sind mit Landschaftskompositionen ausgeschmückt, in welchen oft der Gott Apollon und/oder die Musen musizierend dargestellt sind. Viele der Ruckerschen Instrumente tragen zudem lateinische Sentenzen, die sowohl die katholische Kirche in Antwerpen befriedigen als auch die protestantischen Kunden ansprechen mussten. So lesen wir auf ihren Cembali und mehr noch auf ihren Virginalen in grossen Lettern zum Beispiel «Soli Deo Gloria», «Sic transit Gloria Mundi» oder eben: «Musica donum Dei», was uns zum Titel der diesjährigen Table Ronde angeregt hat.

ZU INSTRUMENTEN DER GRIECHISCHEN KLASSIK UND IHRER MUSIK

KONZERT - CONCERT "ENSEMBLE MELPOMEN"

CONRAD STEINMANN: *auloí, kýmbala, rhómbos, Musik*

ARIANNA SAVALL: *Gesang, bárbitos, kithára, rhómbos*

Antike griechische Gesänge

Agallis (Sappho)	Gesang mit bárbitos und Flöten-aulós
gaía (Anakreon)	Gesang mit qoshme (kurdisch-persischer aulós)
Kleïs (Sappho)	Gesang mit bárbitos
máter (Sappho)	Gesang mit Flöten-aulós und Echo-aulós
mona (Sappho)	Gesang mit kýmbala makrá
Psaphródita (Sappho)	Gesang mit kýmbala mikrá/aulós
tenge pleumonas oino (Alkaios)	Gesang mit aulós chrysóstomos

Antike Instrumente

ánemos	rhómboi
diálogos	bárbitos und Flöten-aulós
elaphodía	Paestum-aulós
kroúsis	aulós symposión
nai	Flöten-aulós
próteron	fischiott', kalabrische Doppelflöte
Tut	langer ägyptischer Schilfaulos mmt

(alle Instrumente, mit Ausnahme der kýmbala, hat Paul J. Reichlin hergestellt)

Übersetzungen der gesungenen Texte

Psaphródita (Sappho)

Ewige Aphrodita auf buntem Throne,
Listenspinnde Tochter des Zeus, dich ruf ich:
Beuge nicht mit Kümmernis, nicht mit Trübsinn,
Herrin, das Herz mir,

sondern komm zu mir, so du jemals von ferne
meinen Ruf vernahmst und mein Flehen erhörtest;
und du liessest das Haus des Vaters, bestiegst den
golden geschirrten

Wagen und kamest. Flinke schimmernde Strausse
zogen dich über der Erde dunkle Gefilde,
hurtig die Schwingen wirbelnd, vom Himmel nieder,
Äther durchquerend.

Flugs erreichten sie mich. Doch dir, du Holde,
spielte ein Lächeln auf deinem unsterblichen Antlitz,
als du mich fragtest, warum ich dich wieder riefte,
was mich bedrücke,

was sich mein Herz in seiner Verwirrung so sehnlich
wünsche. „Wen soll ich diesmal mit schmeichelnder Werbung
deiner Liebe gewinnen? Psappho, wer tut dir
etwas zuleide?“

Bald folgt deinen Spuren, die jetzt dich noch meidet,
Gaben bringt dir, die deine Geschenke verschmähte,
bald wird die Spröde, auch widerstrebend, im Nu der
Liebe verfallen.“

Komm auch heute zu mir, erlöse vom Übel
meine betrübte Seele, gewähre ihr alles,
was sie sehnend begehrt, und steh mir im Kampfe
selber zur Seite.

Kleis (Sappho)

Mir gehört ein holdes Geschöpf; einer golden schimmernden Blüte
Gleicht sie an Bildung (Gestalt); Kleis heisst die geliebte. Für sie zum Tausch
Nähme ich nicht das ganze Lydien noch die liebliche Insel Lesbos.

Mater (Sappho)

Lieb Mütterchen,
Ich kann mein Gewebe nimmermehr weben;
Der zärtlichen Aphrodite ergeben,
Verzehrt mich die Sehnsucht nach ihm allein.

Tenge pleumonas oino (Alkaios)

Tränke mit Wein deine Lungen!
Denn das Gestirn vollendet die kreisende Bahn;
Schwer drückt Sommerschwüle,
Alle Geschöpfe dürsten vor Hitze.
Aus dem Laub klingt lieblich das Lied der Zikade,
Unter den Flügeln bringt sie ihr schrilles Zirpen hervor,
Wenn der lodernde Sommer...
In Blüte stehen die Disteln.
Jetzt ist die Zeit, da die Weiber gierig und geil,
Schlaff die Männer liegen;
Denn Sirius dörrt ihnen Kopf und Knie...

Agallis (Sappho)

Himmlichen Wesen scheint mir der Mann zu gleichen,
Der dir gegenüber sitzt und von nahem
Deinem süßen Geflüster, dem lockenden Lachen
Lauschend sich zuneigt.
Dies, wahrhaftig, erfüllt mir das Herz im Busen
Tief mit Schrecken. Denn schau ich zu
Flüchtig nur, versagt mir die Stimme, dir hin,
und wie zerbrochen
Ist die Zunge; es rieselt plötzlich
Unter der Haut ein zartes Feuer,
Trübe wird mir das Auge, ein Dröhnen
Saust in den Ohren,
Kalter Schweiß bedeckt mich, ein Zittern
Fasst mich ganz, bin fahler als dürre Gräser
Und ich komme mir vor, Agallis, wie
Nahe dem Tode.
Aber alles muss man ertragen...

Gaia (Anakreon)

Es trinkt die dunkle Erde,
Draus Bäume wieder trinken;
Es trinkt das Meer die Bäche,
Die Sonne trinkt die Meere,
Der Mond trinkt aus der Sonne-
Was wehrt ihr mir, ihr Freunde,
wenn ich trinken will?

Mona (Sappho)

Versunken der Mond
Und die Plejaden; Mitte
Der Nacht; die Zeit verstreicht.
Ich aber schlafe allein.

MUSIK FÜR GÖTTER UND MENSCHEN IM ALTEN ÄGYPTEN

SUSANNE BICKEL

Aus der gesamten pharaonischen Zeit vom dritten Jahrtausend bis in römische Zeit sind zahlreiche Darstellungen von musizierenden Personen und von Musikinstrumenten belegt. Auch Instrumente selber haben sich in grösserer Zahl erhalten. Trotz dieser vermeintlich günstigen Quellenlage ist die Rekonstruktion der altägyptischen Musik mit grossen Schwierigkeiten behaftet, fehlen doch insbesondere jegliche Hinweise zum eigentlichen Klang der Instrumente. Obwohl die ägyptische Kultur sehr früh Schrift verwendete und diese in immer vielseitigeren Zusammenhängen einsetzte, scheint es kein Notationssystem für Musik gegeben zu haben. Auch wenn uns der Einsatz von Schrift förmlich omnipräsent erscheint, dürfen wir nicht vergessen, dass auch die ägyptische Kultur weitgehend über mündliche Tradierung von Wissen und Praktiken funktionierte. Die Musik gehörte offensichtlich zu diesen Bereichen mündlicher Wissensvermittlung, sowohl in Bezug auf das Repertoire, die Spieltechnik der einzelnen Instrumente und eine eventuell existierende Theorie. Trotz der erhaltenen Instrumente wissen wir nicht wie sie gestimmt waren, wie sie genutzt wurden und wie ägyptische Musik letztendlich tönte. Die recht vielseitige Dokumentation zu Musik erlaubt es uns nicht Klangmuster, Intonationen, Skalen, Rhythmen oder Regeln zu rekonstruieren. Auch können wir weder Entwicklungen dieser Faktoren noch unterschiedliche Musikgattungen fassen, obwohl durchaus mit Veränderungen im Laufe der Zeit und mit Divergenzen und Partikularitäten in den verschiedenen Aufführungsbereichen zu rechnen ist.

Auf den Bildquellen aufbauend soll hier der Versuch unternommen werden, die verschiedenen Sphären und Situationen zu beobachten, in denen Musik erklang und zu rekonstruieren, wer in welchen Kontexten Musik spielte oder hörte.

Bei der Auswertung von Bildquellen ist allerdings Vorsicht geboten: Die Darstellungen verweisen zwar auf Momente des Musizierens, sie erheben aber keinen Anspruch auf Genauigkeit und Vollständigkeit, da sie für den damaligen Betrachter vielmehr als Chiffren fungierten, die Sinnebenen und bekannte Sachverhalte transportierten, die uns nur noch zum Teil zugänglich sind.

Musikinstrumente

Fast alle erhaltenen Musikinstrumente mit bekannter Herkunft stammen aus Gräbern, in die sie als Teil der Grabausstattung mitgegeben wurden. Nebst realen Instrumenten gibt es auch Modelle, meist Miniaturnachbildungen von Instrumenten, die auf die symbolische, funeräre

Bedeutung von Musik hinweisen. Vermutlich wurde die bei Begräbnissen aufgeführte Musik als Medium oder als Unterstützung der Transformation verstanden, über die der oder die Verstorbene zur nachtodlichen Existenzform gelangte. Wanddarstellungen von Musizierenden, reale Instrumente als Grabbeigaben sowie Modelle sollten diesen Prozess performativ begleiten und permanent sichern.

Folgende Instrumentengruppen sind bezeugt:

- Schlaginstrumente: Trommeln kommen in verschiedenen Formen und Grössen vor, auch Tamburine waren verbreitet. Klappern und Sistrren spielten eine zentrale Rolle in verschiedenen Kultformen.
- Blasinstrumente: Zu dieser Gruppe gehört insbesondere die Langflöte, ein recht einfaches Instrument mit 3-5 Löchern ohne Blasvorrichtung sowie die Doppelflöte, die ein doppeltes Rohrblatt als Blasvorrichtung besass und in Darstellungen meist in spitzem Winkel gezeigt wird, obwohl die beiden Röhren des Instrumentes parallel verliefen. Trompeten wurden aus verschiedenen Metallen hergestellt und sowohl im Militär als auch bei Götterfesten eingesetzt. Die beiden in die Grabausstattung Tutanchamuns mitgegebenen Trompeten – eine aus Silber und eine aus Gold – sind mit den Bezeichnungen seiner vier Militärcorps beschriftet.
- Unter den Saiteninstrumenten wurde die Harfe besonders oft verwendet. Es gab zwei Typen, nämlich eine gebogene und eine gewinkelte Harfe – letztere kam wohl erst im Laufe des 2. Jahrtausends, vielleicht als Import, ins ägyptische Repertoire. Die gebogene Harfe konnte 7-22 Saiten besitzen, die Winkelharfe sogar bis zu 30. Die Instrumente wurden vom 3. zum 2. Jahrtausend stets grösser. Sie wurden, jedenfalls im Neuen Reich, sowohl stehend als auch hockend gespielt.
- Die Leier war meist quadratisch oder rechteckig und besass ursprünglich 5-6 Saiten, später bis zu 15.
- Die Laute besass einen runden oder ovalen Resonanzkörper und einen langen Stiel, über den 2-3 Saiten gespannt und ohne Wirbel befestigt waren.

Mit Sicherheit spielte auch Gesang eine grosse Rolle. Es existiert ein vielseitiges Vokabular, das auf verschiedene Formen vokalen Ausdrucks verweist. Weitgehend unklar bleibt allerdings die Frage welche Form des Gesangs mit welcher Bezeichnung zu verbinden ist und wie in welchem Kontext gesungen wurde. Die Frage der Gesangspraxis wird sich auch in Bezug auf die unten vorzustellende Sängerin stellen, deren Grab im Rahmen des Basler Projekts im Tal der Könige entdeckt werden konnte.

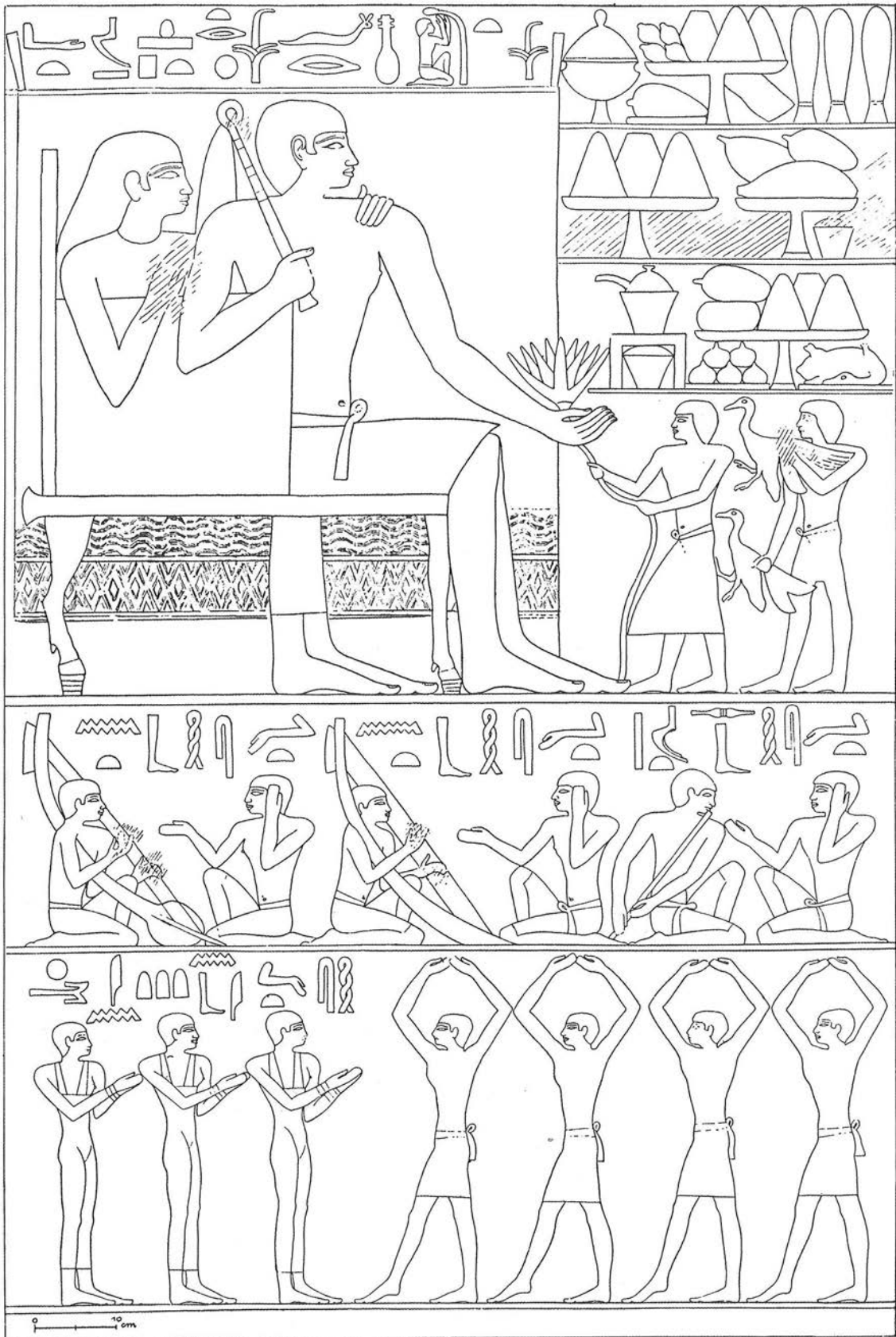


Abb. 1. Grabdarstellung des Alten Reiches. Grab des Nefer, Giza 4761. Der Verstorbene mit Gattin auf einer Bank vor Opferspeisen; Orchester mit einem Flötisten und zwei Harfnern mit je einem Chironomen; Tänzer und Tänzerinnen. Ca. 2400 v. Chr. Nach: Pérez Arroyo, S. 275.

Besonders in den Grabdarstellungen des 3. Jahrtausends erscheint dem eigentlichen Musikanten gegenüber häufig eine Person, die mit Handzeichen und Gesten gewisse Abläufe zu veranschaulichen scheint: der Cheironom (Abb. 1). Gemäss einer von etlichen Musikologen vertretenen Hypothese, diente in Ägypten Cheironomie nicht nur der Leitung und Koordination einer musikalischen Aufführung – entsprechend unserer Dirigenten – sondern auch der Angabe von Tonschritten oder Melodieabschnitten. Inwiefern sich die Handzeichen auf Tonhöhen bezogen, also gewissermassen ein Notationssystem ersetzen konnten, wird weiterhin debattiert und ist letztendlich wohl schwer zu entscheiden. Auffallend ist jedoch die grosse Anzahl von Einzelgesten, die den Darstellungen entnommen werden kann, sowie das weitgehende Verschwinden der Cheironomen aus den Bildern nach dem 3. Jahrtausend.¹

Anwendungsbereiche von Musik

Die erhaltenen Bild- und Textquellen vermitteln einen Einblick in die verschiedenen Anwendungsbereiche von Musik. Wenn auch wenig Sicheres bezüglich Klang und Ästhetik von Musik rekonstruierbar ist, so steht eine Fülle von Quellen zur Verfügung, die auf den Einsatz von Musik in sehr unterschiedlichen Situationen und sozialen Bereichen verweisen. Die folgenden Zeilen sollen lediglich eine kurze Bestandsaufnahme skizzieren.

Musik im Götterkult

Erwartungsgemäss sind die bildlichen und textlichen Verweise auf den Gebrauch von Musik im kultischen Bereich besonders zahlreich. Sowohl im Rahmen des Götterkultes als auch im funerären Bereich scheint Musik zu allen Zeiten eine herausragende Bedeutung besessen zu haben. Musik und Gesang wurden im Kult als Mittel der Kommunikation mit jenseitigen Wesen – Göttern oder Verstorbenen – eingesetzt. Sie dienten auch der Verehrung und zur symbolischen Transmission der Opferspeisen.

Im Bereich des Götterkultes waren es vorwiegend die Göttinnen, die bereits im Alten Reich mit Rasseln – so genannten Sistrren –, Klappern, Tanz und vermutlich weiteren Formen stimmlicher und musikalischer Performanz verehrt wurden. Diese Ausdrucksformen dienten jedoch nicht nur der Huldigung der Göttinnen, sondern auch der Besänftigung ihres potentiell ungestümen und gefährlichen Wesens, das durch Musik abgewendet und wohlütig gestimmt werden sollte.

Der Göttin Hathor gilt einer der ältesten erhaltenen Hymnen, in dem Musik geradezu das Schlüsselwort darstellt. Der Text steht auf einer Stele aus Theben von ca. 2050 v.Chr.

¹ Eine Zusammenstellung der Gesten bei Rafael Pérez Arroyo, *Egipto: la música en la era de las pirámides*, Madrid 2002.

„Oh ihr, die ihr jubelt beim Nahen der Hathor,
 die ihr den Glanz ihrer Schönheit zu sehen liebt,
 ich will von ihrem Wesen künden
 und ich sage an ihrer Seite, dass ich juble, wenn ich sie sehe.
 Meine Hände drücken aus: komm zu mir! komm zu mir!
 Mein Leib spricht und meine Lippen wiederholen die reine Musik für Hathor.
 Musik, Millionen und Hunderttausende davon,
 weil du Musik liebst, eine Million von Musik,
 deinem Ka an all seinen Plätzen.
 Ich bin nämlich einer der veranlasst, dass Lobgesang und Musik für Hathor hervorgehen
 jeden Tag und zu jeder Stunde in der sie es wünscht.
 Dein Herz sei befriedigt mit Musik, komm doch schön und in Frieden!.,²

Nebst den Lobpreisungen und Hymnen, die eher in den geschlossenen Räumen der Sanktuare und Grabkammern vorgetragen wurden, erklang wohl wesentlich lautstärkerer musikalischer Ausdruck bei den Prozessionen der grossen Götterfeste. Trommeln, Trompeten, Lauten, Klappern und Chöre werden an den Tempelwänden bei der Begleitung der das Götterbild umschliessenden Prozessionsbarke dargestellt.

Exkurs: Eine neu entdeckte Sängerin im Tal der Könige

Einem solchen bei wichtigen religiösen Festen auftretenden Chor gehörte vermutlich auch die „Sängerin des Amun“ an, deren Mumie und Sarg zusammen mit einer Holzstele im Frühjahr 2012 vom *University of Basel Kings'*



Abb. 2. Deckel des Holzсарges der „Sängerin des Amun“ Nemesbastet aus dem Tal der Könige, Grab KV 64.

² MMA 13.182.3; Wolfgang Schenkel, *Theben–Herakleopolis–Memphis: Epigraphische Zeugnisse der 7.–11. Dynastie*, Wiesbaden 1965, S. 98-99.

Valley Project in einem bisher unbekanntem und unberaubtem Grab im Tal der Könige bei Luxor gefunden wurde (Abb. 2).

Es handelt sich dabei um eine Sekundärbestattung aus dem frühen 9. Jh. v. Chr., die in ein bereits geplündertes Schachtgrab eingebracht worden war, das ursprünglich einer Prinzessin des frühen 14. Jh. v. Chr. gehörte. Die Sängerin entstammte einer Priesterfamilie, ihr Vater war im grossen Amun-Tempel von Karnak tätig. „Sängerin des Amun“ war in jener Zeit ein Titel, den die meisten Damen der Elite trugen, was gegen eine regelmässige Kulttätigkeit und vielmehr für sporadische Auftritte bei Festanlässen spricht.

Musik im Totenkult

Darstellungen von Musikanten gehören zum Standardrepertoire in dekorierten Elitegräbern des 3. und 2. Jahrtausends. Im Begräbnis- und Totenkult scheint der Musik zusammen mit Tanz eine belebende Wirkung zugemessen worden zu sein. Im funerären Kontext kommt oft auch die Assoziation von Musik und Erotik besonders deutlich zum Ausdruck. Musik und Tanz dienten der Schaffung einer Atmosphäre, die dem Erhalten der Fruchtbarkeit und Zeugungsfähigkeit des Verstorbenen dienlich sein sollte und dadurch seine Wiedergeburt und Fortexistenz im Jenseits sicherte. Diese Zusammenhänge werden in den Darstellungen des Alten Reiches sehr diskret evoziert, in den thebanischen Grabkapellen des Neuen Reiches hingegen weit expliziter vermittelt.

Musik im Alltag

Aus dem Grabkontext stammen auch die Hinweise auf die Verwendung von Musik in nicht kultischen Bereichen. Einige Darstellungen zeigen, dass die Arbeit auf dem Feld von Flötenspiel begleitet werden konnte. Gewiss gab es – wie wohl in den meisten agrarischen Gesellschaften – auch Lieder, die bei der Feldarbeit gesungen wurden, doch hatten diese im Rahmen der altägyptischen Schriftlichkeitskultur kaum Chancen niedergeschrieben zu werden. Ähnliches gilt gewiss auch für Lieder, die den Rhythmus von Handwerksarbeiten bestimmten.

Auch in der Armee spielte Musik eine Rolle. So zeigen Darstellungen Trompetisten beim Anführen eines Kontingentes, in dem auch Trommeln und Klappern zum Einsatz kamen. In diesem Kontext waren wohl primär Rhythmus und die Lautstärke zum Begleiten und Anfeuern der Exerzitien und Kampfhandlungen von Bedeutung.

Musik und Gender

In der Armee wurde die musikalische Begleitung vermutlich nur von Männern ausgeführt. In den Grabdarstellungen des Alten Reiches werden Musikinstrumente vorwiegend von Män-

nen gespielt und auch die Cheironomen sind fast immer männlich. Ob dies der Realität der Praxis entspricht oder lediglich eine Darstellungskonvention widerspiegelt, ist schwer abzuschätzen. Beim Tanz treten schon in dieser frühen Zeit beide Geschlechter auf. Nach dem 3. Jahrtausend können (ausser der Trompete) die meisten Instrumente von Männern und Frauen gespielt werden: Harfe, Laute, Leier, Flöten und auch Schlaginstrumente wurden von beiden Geschlechtern in etwa gleicher Masse gespielt (Abb. 3). Häufiger in den Händen von Frauen findet man Sistren, Klappern und Kastagnetten, doch konnten auch diese Instrumente gelegentlich von Männern gehandhabt werden.

Soziale Stellung von Musikern

Wenig ist über die Ausbildung von Musikern, die Verbreitung und Vermittlung musikalischer Fähigkeiten oder über das eigentliche Berufsleben bekannt. Einzig ein „Lehrer der Sänger“ ist belegt. Das Beherrschen eines Musikinstruments scheint jedoch angesehen gewesen zu sein. Wir erfahren von mehreren Musikern, die am Hof tätig waren. Einige erhielten sogar eigene, dekorierte Gräber, was als Zeichen eines hohen sozialen Status zu werten ist. Ausser den Hofmusikern werden viele Instrumentalisten im Tempelbetrieb beschäftigt gewesen sein und von dort aus auch bei Bestattungen aufgetreten sein.

Eine Unterscheidung zwischen profaner und sakraler Musik ist wohl weder möglich noch sinnvoll. Wie bereits erwähnt, ist mit der Existenz von populären und in Landwirtschaft und



Abb. 3. Malerei im Grab des Amenemheb (TT 85), Luxor, 18. Dynastie, 15. Jh. v.Chr.

Handwerk integrierten Liedern zu rechnen, doch können diese durchaus auch religiöse Aspekte besessen haben. Ähnliches gilt wohl auch für die im privaten Bereich, etwa bei Festanlässen der Elite aufgeführte Musik und Poesie, wie wir sie in den sogenannten Liebesliedern errahnen, die uns allerdings nur als meist strophische Liebesgedichte ohne eindeutige musikalische Anweisungen erhalten sind.

Obwohl sie für uns heute in ihrem Klang, Rhythmus und ihrer Wirkung weitgehend verloren ist, erscheint die altägyptische Musik in ihren vielfältigen Ausdrucksformen, Aufführungspraxen und Verwendungskontexten als ein vielschichtiger und wohl omnipräsenter Bestandteil der meisten Lebenssituationen aller Gesellschaftsschichten.

Literatur

- Hans Hickmann, Musikgeschichte in Bildern, Band II: Musik des Altertums / Lieferung 1, Ägypten, Leipzig 1961.
- Lise Manniche, Music and Musicians in Ancient Egypt, London 1991.
- Rafael Pérez Arroyo, Egipto: la música en la era de las pirámides, Madrid 2002.
- Alexandra von Lieven, Music archaeology - music philology: sources on ancient Egyptian music and their inherent problems, in: Studien zur Musikarchäologie 4, Orient-Archäologie 15, Rahden 2002, 99 – 105.

Prof. Dr. Susanne Bickel

Departement Altertumswissenschaften

Ägyptologie

Petersgraben 51

4051 Basel, CH

s.bickel@unibas.ch

L'idée que le caractère d'une mélodie se transforme en déviant d'une configuration de notes-pivot (*harmonia, mode* ou *tonos*) à une autre (*parekbasis*) au cours de la même composition remonte aux origines de l'histoire de la pensée musicale occidentale et traverse d'une extrémité à l'autre sa longue trajectoire. L'éventualité de cette technique est implicite, *e contrario*, dans un passage, conservé par l'auteur du traité de musique connu sous le nom du Pseudo-Plutarque, sur l'interdiction d'enfreindre, à travers la modulation (*metabolè*), la tension des cordes jugée réglementaire dans bon nombre de *nomoi* admis dans les concours musicaux dès le VI^e s. avant notre ère. Et le même auteur signale la présence dans ce même répertoire de compositions modulantes entraînant la transformation de l'ossature modale de la mélodie (comme le *nomos trimèles*). Les indications de ce dernier renvoient à la même technique quant à la prolifération d'un style métabolique convulsif, outrancièrement pathétique et désarticulé, soumis aux transformations harmoniques les plus incongrues, lors de la « révolution » musicale du V^e siècle. Rien ne subsiste de ce passé glorieux, à l'exception d'un vague compte rendu historiographique et des bribes d'une théorie musicale qui a suscité une glose torrentielle d'hypothèses chez les grands archéologues de la musique antique, auxquelles on pourra ajouter les considérations qui suivent.

Les premières traces tangibles d'une réflexion théorique détaillée sur ce point figurent dans les manuels d'harmonie de l'époque hellénistique, où cette doctrine fait l'objet d'un chapitre *ad hoc* au sein du programme protocolaire de la théorie harmonique, mieux connu sous le nom de théorie des *métaboles*. Mais il est vraisemblable que cette matière puise ses racines dans des couches plus anciennes de l'histoire de la pensée antique. Si une réflexion sur la métamorphose harmonique a existé, il est probable qu'elle a été un des corollaires du concept d'harmonie comme crase d'éléments contraires, le référent absent commun aussi bien à la physique des éléments qu'à la théorie musicale. En effet, une optique qu'on n'aurait pas tort de qualifier d'« élémentaire », qui accorde aux parties du système harmonique un rôle analogue à celui des éléments contraires en conflit dans les corps physiques, accompagne d'une extrémité à l'autre la théorie antique. Et un seul et même principe gouverne la réflexion sur le caractère de ces éléments: l'idée du *pathos* comme transgression d'une norme et d'une limite. Cette idée gouverne l'*horror vacui* pythagoricien à l'égard de l'*apeiron*, principe protéiforme d'altération ; l'ostracisme platonicien, dans la *République*, à l'égard des instruments *poyplectra* et *polychorda* multipliant, à travers la transgression du nombre de cordes réglementaires, les

possibilités de digression de la mélodie dans les tons lointains ; la condamnation, chez Platon, de l'harmonie lydienne « surtendue » (*syntono-lydisti*), et de son corrélatif relâché (*chalara lydisti*), dont les hauteurs pèchent par excès ou par défaut ; ou celle l'*aulos*, instrument orgiaque et stochastique aux hauteurs indéterminées coulant comme l'airain fondu dans les conduites de l'âme d'un guerrier poltron et fuyant face à la limite des rangs serrés de l'armée ennemie. Bon nombre d'exemples antiques sur le pouvoir psychique de la musique mettent en scène soit des malades, soit des fous, soit des jeunes gens pris de vin ou en proie à des passions démesurées, qu'une certaine *qualité* de musique ramène à la juste mesure. Et tous transgressent des limites : Timothée de Milet, exilé de Sparte pour avoir rendu la musique « chromatique » et « multiple » suite à l'ajout d'une huitième corde au nombre de sept réglementaires fixé par les gardiens de la loi ; le jeune homme aviné auquel Empédocle empêcha l'homicide d'un juge ou d'une courtisane ; Empédocle évitant un homicide moyennant un vers de l'Odyssée¹ à la vertu sédative qualifiée de *nepenthès*², chanté après avoir réglé l'accord de la lyre ; le jeune homme de Tauroménium détourné de sa fureur homicide par Pythagore moyennant une simple modulation au mode dorien ; Clytemnestre trahissant Agamemnon dès que les dieux consentent à Egisthe de tuer le musicien que son mari avait placé à ses côtés pour lui conserver sa vertu³. Le parti pris suivant lequel ces « spéculations philosophiques » n'auraient rien en commun avec la « réalité sonore » de la musique grecque « proprement dite » a tué dans l'œuf toute tentative d'examiner les tenants et les aboutissants de cette logique dans l'histoire de la théorie musicale antique. Cependant, un examen de quelques grands chapitres de cette théorie - c'est là l'objet des pages à notre disposition -, peut montrer que cet ordre d'idées n'a eu de cesse de préoccuper les philosophes et les théoriciens antiques.

Pour la théorie musicale, l'histoire de la limite et de ses transgressions commence avec le pythagorisme du V^{ème} siècle. Les « éléments du nombre » - déclare Aristote dans le seul compte rendu fiable de cette doctrine -, « sont le pair et l'impair, celui-ci étant limité et celui-là illimité »⁴. La confusion entre la « forme » du nombre et sa « matière élémentaire » contenue en germe dans cet énoncé s'est traduite par un abus de langage consistant à coiffer les nombres de propriétés étrangères à celles du nombre mathématique, empruntées aux qualités des corps physiques. L'exemple plus éloquent est l'optique, peu compatible avec la logique, consistant à transférer la catégorie de la contrariété, issue de la physique des éléments, aux extrêmes

1 Homère, *Odyssée*, IV, 221. Voir Pigeaud, Jackie, *Melancholia* (Paris Manuels Payot, 2008) p. 76.

2 Iamblique, *Vie pythagorique*, 113. Dumont, Jean-Paul/ Delattre, Daniel/Poirier, Jean-Louis (eds), *Les présocratiques* (Paris, Editions Gallimard, 1988), Empédocle, fr. A XV, 330-331.

3 Homère, *Odyssée*, IV, 262-271.

4 Arist., *Métaphysique*, 986 a 15.

numériques des intervalles, à savoir le pair et l'impair. Au lieu d'interpréter le monde comme une crase d'éléments contraires, les pythagoriciens substituaient les « éléments du nombre » aux éléments physiques, reliant les affections (*pathe te kai hexeis*) de tout ce qui « est » et « devient » à une harmonie d'« éléments numériques » pairs et impairs⁵. A la crase des contraires dans les corps physiques répondait le tempérament du Pair et de l'Impair, du grave et de l'aigu, dans les intervalles musicaux. Et l'oscillation des mesures gouvernant les caractères des mixtes pouvait invoquer comme modèle l'*altération* de la crase du Pair et de l'Impair dans les intervalles, des rapports multiples, aux rapports incommensurables (*alogoi*), en passant par les rapports hémioles, épitrites, héréromèques, promèques, consonants ou dissonants.

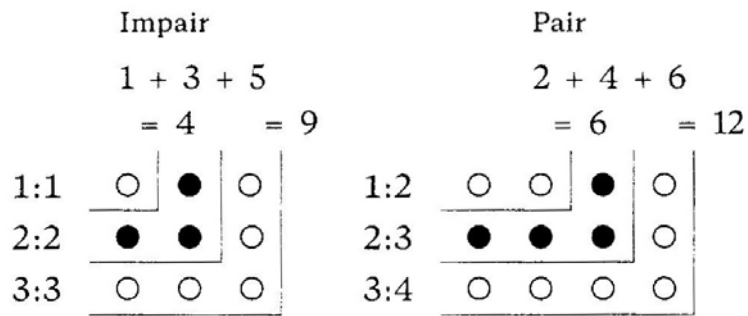
Comme chez Empédocle, où le partage du *Sphairos* en éléments conflictuels est l'affaire d'un ingrédient extérieur au mélange - la Haine -, les pythagoriciens regardaient le partage de l'Un dans les rapports dissonants comme la conséquence d'un seul principe déformant, à la fois ingrédient et cause efficiente du nombre : le Pair. Son identité avec le Pair et l'Illimité pouvait invoquer les méthodes d'analyse des propriétés dynamiques des nombres réalisées moyennant des configurations de galets distribuées sur le sable. La référence la plus ancienne à cette méthode figure dans un passage de la *Physique* d'Aristote consacré à l'identité pythagoricienne entre la Limite et l'Impair, l'Illimité et le Pair :

« Toujours selon eux [sc. les pythagoriciens], l'illimité c'est le pair, puisque c'est lui qui, embrassé et limité par l'impair, confère aux êtres leur illimitation. La preuve en est donnée par ce qui se produit en arithmétique : en effet si l'on ajoute les *gnomons* autour de l'unité, on obtient toujours une figure identique, tandis que si on les ajoute sans partir de l'unité, la figure sera toujours autre ».⁶

Jusqu'au début du XX^e siècle, la plupart des philologues modernes confrontés à ce passage de la *Physique* jettent l'éponge, déroutés par l'absurdité suivant laquelle un nombre entier comme 2 puisse être qualifié d'illimité ou d'infini. Puis, avec l'assouplissement de l'acharnement philologique, ce texte finira par révéler la plupart de ses secrets. Synonyme d'« équerre », et par extension de « cadran solaire », « instrument de connaissance », le terme « *gnomon* » désigne la disposition de séries dynamiques d'unités autour des deux côtés d'une série d'équerres rangées autour du premier nombre impair (1) et du premier nombre pair (2).

5 Arist., *Métaphysique*, 986 a 15.

6 Arist., *Physique*, III, iv, 203, a. Des éléments de réponse figurent chez Stobée : « si l'on ajoute autour de l'unité les *gnomons* impairs successifs, on obtient toujours un nombre carré ; mais si ce sont les *gnomons* pairs qu'on ajoute de même, ce sont des nombres hétéromèques et inégaux, dont aucun ne sera carré, qu'on obtient (Stobée, Choix de Textes, I préface, x, 22).



Du point de vue strictement mathématique, cette manipulation démontre que l'addition des nombres impairs autour de l'unité produit une série de nombres qualifiés depuis de « carrés » $1+3=4=2^2$; $1+3+5=9=3^2$; $1+3+5+9=6=4^2$, tandis que la même opération répétée avec des nombres pairs autour du premier nombre pair conduit à une progression de formes rectangulaires, qualifiées d'« hétéromèques », (lat. *pars altera longiores*) $2+4+6=12$; $2+4+6+8=20$. Le qualificatif d'*hétéromèque* appliqué à la série de nombres oblongs prouve que ce qui est en cause n'est pas l'aspect d'un nombre « en soi », mais l'évolution dynamique d'une série de *rappports* harmoniques, établis par les deux côtés de la figure géométrique produite par l'addition des unités autour du *gnomon*. Il apparaît avec évidence que la série des nombres oblongs, de l'un à l'infini, contient la forme de tous les intervalles musicaux, consonants et dissonants : $2=2 \times 1$; $6=2 \times 3$; $12=3 \times 4$; $20=4 \times 5$. L'opération prouve que, contrairement à la série des nombres carrés, qui croit en conservant la forme à l'intérieur de ses limites, le *gnomon* pair évolue en franchissant systématiquement le cadre de ses limites ; il grandit modulant à l'infini le rapport des côtés, intervalle après intervalle. Elle prouve que dans la série des nombres *hétéromèques* produisant les consonances harmoniques, le degré de dissonance d'un intervalle augmente à mesure de la diminution de l'excès (*hyperoche* - le terme, remonte à Philolaos)⁷ séparant l'extrême majeur de l'extrême mineur de son rapport générateur. C'est pourquoi le rapport « multiple » produit les consonances les plus parfaites, comme dans l'octave (2:1) où l'extrême majeur contient un nombre entier de fois le mineur ($1+1/1$) ; cet excès perd la moitié de sa valeur dans la quinte ($3:2=1+1/2$), moins parfaite que l'octave ; il ne vaut plus qu'un tiers dans la quarte ($4:3=1+1/3$), un quart dans la tierce $5:4=1+1/4$, d'un quatre-vingtième dans le *comma* syntonique ($81:80=1+1/80$). Plus le rapport se complique, de l'un à l'infini, plus sa forme glisse dans les dissonances les plus frustes.

Que cette doctrine supposait une réflexion sur l'*altérité* apparaît clairement dans un passage des *Catégories* d'Aristote où le *gnomon* impair se trouve rangé parmi les choses qui « croissent sans altération »⁸, ce qui prouve, *e contrario*, que le *gnomon* pair croit avec altération⁹. L'alté-

7 Philol., ap. Porph., *In Ptol.*, 5, p. 91.

8 Arist., *Cat.* 15 a 30.

9 Hipp., *De Diaeta*, I, 18, 14-26, p. 138.

ration du caractère des structures harmoniques est alors la conséquence d'un excès et d'un défaut opposant les composantes élémentaires de la crase du Pair et de l'Impair dans les deux extrêmes des intervalles. Et le pouvoir déformant du pair est aux mathématiques musicales ce que l'excès et le défaut des humeurs est à la psycho-physiologie d'Alcméon, médecin pythagoricien aux yeux duquel toute affection pathologique, somatique ou mentale, est la résultante d'une altération de l'équilibre des puissances antagonistes.

La théorie de l'époque hellénistique

L'expression « pratique » plus concrète de cette théorie est le système de deux quarts disjointes $12 : 9 : 8 : 6$ décrit dans un fragment de Philolaos ainsi que dans un fragment d'Aristote conservé dans le *De Musica* du Pseudo-Plutarque. Il faut une bonne dose de cécité pour nier le rôle que cette doctrine a joué dans les méthodes de construction des *harmoniai* moyennant des tétracordes articulés par conjonction et disjonction dont on trouve une description détaillée chez Aristoxène. En dépit de son état lacunaire, ce traité offre une idée assez claire des principes théoriques suivant lesquels une mélodie peut transgresser les limites d'un système de tétracordes pour dévier dans un autre¹⁰. On sait que des limites précises gouvernent l'articulation de ces derniers, qui doivent être disjoints¹¹ (//) deux à deux (*si-mi-si//la mi-si*) pour éviter que la mélodie bifurque dans un *tonos* différent suite au non-respect de l'identité des octaves. Lorsque cet ordre de succession n'est pas respecté, une déviation (*parekbasis*) se produit dans le système qui entraîne la ligne mélodique dans une tonalité (*tonos*) placée dans une autre région de la voix.

L'effet psychique de la *metabole* [modulation] est alors la conséquence d'une *dissociation* entre les limites (*kata dynamin*) d'une « forme » et celles d'une « matière » (*kata thesin*) présentes à la fois dans la mélodie et dans l'esprit de l'auditeur, qui compare la forme gravée dans la mémoire avec celle qui lui succède - en passant de la puissance à l'acte - lors de la transformation du système :

« Evidemment, en effet, l'intelligence de chacun des chants musicaux acquise par l'ouïe et par les discernement [qui les observent] dans toutes leurs différences, résulte de l'étude des faits qui se produisent. Car le chant [est apprécié] dans sa production successive comme les autres

10 En dépit du mode de division géométrique en 24 dièses égaux de l'octave, l'architecture générale du système d'Aristoxène confirme les doctrines pythagoriciennes sur la consonance.

11 Deux tétracordes sont dits conjoints lorsque la note la plus aigüe du plus grave coïncide avec la plus grave de l'aigu, comme *mi la si* en ascendant. Ils sont disjoints lorsqu'un intervalle, généralement d'un ton, les sépare. Les catégories de la disjonction et de la conjonction ont été empruntées à la théorie des proportions, que les systèmes traduisent dans les domaine sonore ; la progression de deux quarts comme $18 : 12 : 9$ est continue, celle de deux quarts comme $12 : 9 : 8 : 6$ est disjointe dans son centre par les deux extrêmes du ton 9 et 8.

parties de la musique, puisque la connaissance de la musique exerce deux facultés, la perception et la mémoire. C'est ainsi que l'on perçoit nécessairement le chant qui se produit, on se rappelle celui qui s'est produit ; et l'on ne saurait procéder autrement pour étudier les faits qui concernent la musique »¹².

Malheureusement cette remarque est tout ce que l'on trouve à ce sujet dans les *Eléments* d'Aristoxène. Cependant, il y a des raisons de croire que le chapitre très instructif consacré aux modulations par Ptolémée dans les *Harmoniques* ait conservé des traces de cette doctrine.

Ptolémée

Ce jeu d'association et de dissociation des limites triomphe dans le système des *tonoi* de Ptolémée dans un des chapitres plus complexes de toute l'histoire de la théorie musicale occidentale, où la même nomenclature équivoque désigne aussi bien des aspects de la même « tonalité » que les transpositions de celle-ci dans le registre, une équivoque qui nécessitera quatre siècles d'humanisme musical avant que les archéologues de la musique puissent en venir à bout. Ptolémée accepte le principe traditionnel, attesté depuis Eratoclès vers 400 avant J. C., qui consiste à placer le caractère d'une configuration d'intervalles - ou du moins son substrat grammatical - dans une forme coextensive avec l'ordre de succession des intervalles diatoniques à l'intérieur de l'octave (*eidos, species, aspect d'octave, « mode »*) et calcule toutes les variantes modales de cette forme moyennant la « permutation cyclique » des intervalles compris entre les deux limites de son *ambitus* générateur.

Deux méthodes combinatoires permettent de générer tous les aspects contenus en puissance dans la même octave. La première consiste à déplacer les deux extrémités des octaves sur les sons d'une même échelle stationnaire, - comme le pianiste parcourant successivement sept échelles d'octave sur les notes blanches de son clavier. L'échelle sous-jacente conserve sa forme, mais les limites de l'*ambitus* se déplacent ; l'ordre de succession des intervalles par rapport au cadre relatif de ces limites se modifie alors à chaque étape : lorsque le système sous-jacent est diatonique, les demi-tons sont tantôt en première position, tantôt en deuxième et ainsi de suite.

La deuxième méthode consiste à maintenir les limites de l'*ambitus* stationnaires et à déplacer l'ordre de succession des intervalles internes moyennant des altérations. Dans ce cas la hauteur des deux limites extrêmes de l'intervalle demeure invariable alors que les altérations insèrent dans son espace intermédiaire sept ordres de sons étrangers à l'octave diatonique de l'espèce initiale. Alors que la première technique produit des espèces appartenant au même

12 Ch. E. Ruelle, *Eléments harmoniques d'Aristoxène*, II, ii, 27, p. 61.

tonos, la seconde aboutit à loger parmi les limites extrêmes du même intervalle générateur sept segments issus de sept *tonoi* placés dans des régions plus aigües ou plus graves du registre. Cette option permet de centrer dans l'*ambitus* de la même octave centrale *mi-mi* sept aspects d'octave conjugués à sept *tonoi* en élévation dans le registre. Dans cette seule condition, la nomenclature descendante des *aspects* d'octave antiques (dorien *mi-mi*, phrygiens *ré-ré* ; lydien *ut-ut...*) coïncide avec celle de l'ordre ascendant des *tonoi*, l'aspect dorien figurant au centre (parmi les deux lignes verticales dans l'exemple ci-dessous) du *tonos* dorien, le phrygien au centre du phrygien et ainsi de suite.

Tonoi (Ptolémée)

≡ = mese kata dynamin
 ◇ = mese kata thesin

The image shows a musical score for Ptolemy's Tonoi, consisting of seven staves. The staves are labeled from top to bottom: Hypodorien, Hypophrygien, Hypolydien, Dorien, Phrygien, Lydien, and Mixolydien. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It features various musical notations including notes, rests, and dynamic markings. A legend in the top right corner indicates that the symbol ≡ represents 'mese kata dynamin' and the symbol ◇ represents 'mese kata thesin'. The score is divided into two main sections by a vertical line, with the first section containing notes and rests, and the second section containing notes and rests with dynamic markings.

Dans ce diagramme général, Ptolémée, distingue *deux* ordres de limites, dans le dessein délibéré de les voir dissociées et associées dans la fantaisie de l'auditeur sous l'impact des modulations. Comme Aristoxène, il sépare la hauteur « matérielle » (*thesis*) des notes, de la valeur (*dynamis*) qu'elles peuvent assumer dans le cadre des relations fonctionnelles d'un autre *tonos*. Il entend par *thesis*, la puissance « statique » du substrat matériel du système parfait « dorien » « posé » dans la partie centrale du registre ; et il qualifie de « dynamiques » les valeurs que ces mêmes notes peuvent assumer dans les sept *tonoi* en élévation dans le registre (voir ci-dessus les *tonoi* phrygien, lydien, mixolydien, hypodorien, hypophrygien, hypolydien). Pour compliquer davantage la matière, mais de manière parfaitement cohérente, il désigne

les mêmes sons par des nomenclatures différentes, *kata thesin* ou *kata dynamin*, en fonction de la valeur que les intervalles du *tonos* dorien peuvent assumer dans les autres *tonoi*¹³. Les limites *thétiques* définissent la puissance statique du substrat matériel de la modulation, à savoir les notes fixes du *tonos* dorien altéré par la permutation cyclique des intervalles lors de la modulation ; les limites *dynamiques*, les puissances contraires (aigues et graves) des *tonoi* enfermées en puissance dans le registre¹⁴. En dépit des marques imprimées par ces dernières dans le corps de la mélodie au cours des modulations, et en dépit de l'irruption de notes-limite propres à des *dynameis* hétérogènes, propres à des tonalités différentes, la puissance *thétique* du système dorien ne cesse pas moins d'exercer son hégémonie sur le parcours de la voix. Ptolémée peut alors décrire la *metabole* comme un « glissement » entre deux cadres formels antagonistes, qualifiés de « limites de la voix » (*thesis*) et du « *melos* » (*dynamis*). Lors de la succession de nouvelles relations dynamiques¹⁵, le dessin mélodique vient graviter autour de nouvelles notes-pivot et l'ossature modale se déforme, mais au contraire des modulations connues dans la musique tonale, où une forme succède à une autre en l'abolissant jusqu'au retour de la tonique, les notes fixes du *tonos* dorien persistent à exercer leur puissance sur le contour mélodique. Excepté le *tonos* dorien, la mélodie gravite autour de deux ordres de notes-pivot, et autour de deux *mesai* (notées sous la forme d'une brève et d'une semi-brève dans l'exemple ci-dessus). D'où un excès et un défaut, une tension entre une norme et une déviance résumée par l'écart séparant les deux *mesai*. En effet, la *mèse* est à la mélodie ce que l'unité est à l'arithmétique et le point à la géométrie. Iamblique nous informe que c'est la *mese* du *tonos* dorien qui, dans la pratique de l'exécution, fournit le point de départ à l'accord de la cithare par quintes et quarts. Et dans un cadre théorique c'est elle qui situe le *tonos* dorien qui en est issu au juste milieu entre les deux *tonoi* extrêmes du système général, - c'est-à-dire au centre, en quatrième position au milieu de sept *tonoi* (1 :4 :7). Dans le huitième livre de la *Politique*, Aristote avait déjà mis le caractère stable du dorien sur le compte de sa

13 Ainsi la note « *la* » peut tour à tour assumer la valeur de tonique (*mèse*) dans le *tonos* dorien (« *la/si-mi-la/si-mi-la* »), de *lichanos* dans le phrygien (« *si/ut#-fa#-si/ut#-fa#-si* »), plus grave d'un ton, de *parhypate* dans le lydien (« *ut#/re#-sol#-ut#/re#-sol#-ut#* »). Dans chaque *tonos* sa fonction est différente: dans le premier cas elle incarne une note fixe qui a valeur de tonique, dans le deux suivants une note mobile altérable suivant le genre. Cette dissociation intéresse aussi bien un degré donné que l'ossature générale des notes-limite articulées par conjonction et par disjonction dans les *tonoi*.

14 La raison tient à la volonté d'homologuer la théorie harmonique au langage scientifique de la physique aristotélicienne. Connue depuis Aristoxène, la terminologie qui qualifie la transition modulante d'un *tonos* à un autre tantôt de « *metabole* », tantôt d'« *altération* » (*alloiosis*), montre la dette que cette logique dissociative entretient avec la physique aristotélicienne du changement. Enfermées en puissance dans le système thétique dorien, les *dynameis* des *tonoi* en élévation dans le registre sont aux limites de ce système ce que les qualités affectives contenues en puissance dans les corps physiques sont à leur substrat matériel. Lors de la modulation, elles passent de la puissance à l'acte faisant émerger des propriétés de l'aigu et du grave à l'intérieur du cadre des limites thétiques du *tonos* dorien.

15 Ptol., *Harm.*, II, 5, p. 52, 10-15.

position centrale dans le registre, entre le phrygien et le lydien. Ici, son rôle est analogue : *fundamentum relationis* de tout le système, il constitue le point de départ de tous les écarts, sorte de degré zéro de l'*apathie*. La différence est qu'ici deux ordres de limites antagonistes *coexistent* dans un même composé instable.

Le choc émotionnel produit par la succession d'un ordre de limites à un autre est alors une entité mesurable. Réduit à ses termes minimales, le conflit entre deux *tonoi* se résume à une rivalité entre les deux extrêmes d'un seul intervalle reliant la *mèse* thétique à la nouvelle *mèse* dynamique établie par la modulation. Le réceptacle des impressions produites par ce phénomène est la *phantasia*, un substrat que Porphyre¹⁶ regarde comme une substance passive et malléable, semblable à la cire et que la dissociation des limites dans le corps de la mélodie est en mesure de déformer. Lors de la métabole, le cadre des limites thétiques gravées dans la mémoire se déforme (*alloiosis*) sous l'impact des nouvelles formes dynamiques amenées par la modulation. La vertu déformante exercée par la métabole sur la *phantasia* est directement proportionnelle à la complexité du rapport des toniques mises en relation.

L'impact est qualifié d'« agréable » lorsque ce rapport est bien proportionné, désagréable s'il est discordant¹⁷. Plus le rapport est dissonant, plus la transition paraîtra heurtée et dramatique. Aristoxéniens ou pythagoriciens, les auteurs paraissent unanimes sur ce point. Aristoxène, avait divisé l'espace musical en géomètre, évitant de faire passer l'harmonie par l'arithmétique qualitative. Partisan de la voie moyenne, Ptolémée a rétabli le recours aux rapports, sans pour autant s'étendre sur l'arrière-plan « psycho-arithmétique » de sa doctrine de la modulation. A la même époque, des traces très éloquentes de cet arrière-plan émergent dans un passage instructif du commentaire au *Timée* de Plutarque, vraisemblablement trop « philosophique » pour avoir focalisé l'attention des spécialistes de la musique antique. Ce témoignage prouve l'existence d'une réflexion orientée à déterminer numériquement la position du système parfait transposé dans le registre à travers l'analyse de l'excès mathématique reliant son nouveau lieu à son point de départ¹⁸.

Un partisan du pythagorisme ne pouvait pas trouver une confirmation plus tangible ses convictions sur les mathématiques musicales que dans cette doctrine de la modulation - pas plus, d'ailleurs, que tout autre savant laïque élevé dans la connaissance des sciences naturelles. L'équivoque *krasis/harmonia* établie par la médecine pythagoricienne pouvait encourager

16 Ptol., *Harm.*, II, 6 pp. 55, sq.; Porph. *In Ptol.*, pp. 169, 9.

17 Ptol., *Harm.*, II, 6, pp. 55 sq. Cf aussi Cleonides (*Eisag.*, 13, p. 205): «on fait des métaboles à commencer du demi-ton jusqu'à l'octave, les unes suivant des intervalles consonants, les autres à travers des dissonants ; les plus mélodieuses se font à la distance d'un intervalle consonant ou d'un ton ; celles dont les distances sont les plus infimes sont les plus dures».

18 Plutarque, *De Animae procreatione in Timaeo*, 1020 c).

l'idée que la notion mathématique de l'excès séparant les extrêmes numériques des intervalles pouvait être appliquée aux perturbations de l'équilibre humoral dans le tempérament. Le même principe de base suivant lequel un système de rapports en équilibre universellement incolore se décline progressivement dans le particulier pour semer la dissidence dans les éléments de l'harmonie, était tout aussi compatible avec les indications fournies par l'analyse du *gnomon* pair, qu'avec l'identité *pathos-anomalie*¹⁹ latente dans la dissociation des limites dans cette théorie de la modulation - une théorie, qui, depuis Aristoxène, n'a été qu'une transposition musicale de la physique aristotélicienne du changement qualitatif.

Prof. Brenno Boccadoro

31 Rue du Trabli

1236 Cartigny, CH

Brenno.Boccadoro@unige.ch

19 Ps.-Aristote, *Problèmes*, XIX, 6, 918 a 10-15.

L'ICONOGRAPHIE DES INSTRUMENTS À CORDES À ERÉTRIE

SYLVAIN PERROT

Les fouilles menées par les équipes suisses et grecques dans la cité antique d'Erétrie ont mis au jour des documents variés qui posent des problèmes récurrents en archéologie musicale : identification des instruments et des techniques de jeu, interprétation des contextes... Chacun à sa manière invite à réfléchir sur la place de la musique dans la société des Erétriens, à l'échelle de la cité d'abord ; mais les relations anciennes d'Erétrie avec la Méditerranée orientale et celles, souvent tendues, qu'elle a avec Athènes dans les siècles suivants ont conduit les habitants à être confrontés à certaines iconographies musicales qu'ils ont adoptées. C'est ce rapport précis que nous entendons explorer ici, sous l'angle particulier des instruments à cordes, qui réjouissent tout particulièrement Apollon qui tient une place majeure dans les cultes de la cité. Il s'agira alors de voir ici si l'iconographie des instruments à cordes témoigne de ce lien à Apollon Daphnephoros, et dans quelle mesure il peut y avoir des ressemblances avec le culte musical d'Apollon à Delphes. Ce sont donc sur ces différents échanges que nous faisons porter notre propos aujourd'hui, en limitant notre parcours aux époques archaïque et classique, qui montrera aussi une autre dimension, le culte des morts.

Les sceaux du « Lyre-Player Group »

Au VIII^e siècle avant notre ère, des sceaux en divers matériaux connaissent une large diffusion dans tout le bassin égéen. Plusieurs exemplaires ont été retrouvés à Erétrie, et en particulier certains du groupe qu'E. Porada a baptisé, en raison du motif récurrent d'un instrumentiste à cordes, du nom de «groupe du joueur de lyre»¹, ce qui a été repris par plusieurs publications qui ont augmenté le corpus². Si tous semblent considérer comme acquise cette dénomination ou du moins l'utilisent pour sa commodité, elle n'est pas sans poser problème. En effet, l'instrument y a rarement la forme d'une lyre, c'est-à-dire une carapace de tortue sur laquelle on a adapté des montants. C'est tout au plus envisageable sur un sceau qui représente l'instrumentiste à cordes en compagnie d'un joueur d'*aulos* et d'un joueur de tympanon³. La caisse de résonance, qui affecte une forme plus ou moins triangulaire que viennent compliquer les lignes convexes, pourrait être une figuration d'une carapace de tortue. Mais il paraît plus convaincant de la mettre en série avec les autres sceaux du même groupe, où l'instrument est bien

1 Porada 1956, pp. 198-206.

2 Pour Ischia, colonie fondée par les Eubéens, voir Boardman – Buchner 1966, pp. 23-50 ; pour Erétrie, voir Huber 1998.

3 *Cité sous terre*, pp. 96-97 n° 41.

plus arrondi dans sa partie inférieure⁴. Cet instrument ne ressemble en rien aux instruments que l'on connaît à l'époque classique : il est donc dangereux de le cataloguer comme lyre et encore plus comme cithare, quoique la solidarité de la caisse et des montants plaide dans cette direction. Un éclaircissement est apporté par un cratère cycladique⁵ représentant Apollon sur un char accompagné de figures féminines qui peuvent être des Muses ou les Charites et Artémis qui l'accueille, un cerf à la main. Il s'agit sans doute du retour d'Apollon dans sa terre de naissance, Délos, depuis le pays des Hyperboréens. Le dieu tient le même type d'instrument que l'on voit sur les sceaux : la partie inférieure de la caisse de résonance est très arrondie ; caisse et montants sont d'un seul tenant. Quant au nombre de cordes, l'étude de l'iconographie musicale montre qu'il n'est jamais un critère fiable et qu'il tient bien souvent à la place dont le peintre/graveur dispose dans le champ. Sur le cratère, il y a sept cordes : le peintre avait de l'espace et il a choisi de figurer le nombre traditionnel de cordes, correspondant au système de base grec, à savoir un heptacorde fait de deux tétracordes conjoints. La petite taille des sceaux n'autorise guère que trois ou quatre cordes, ce qui pourrait correspondre dans le premier cas aux trois notes fondamentales du système grec (hypate – mèse – nète) ou dans le second aux degrés constitutifs du tétracorde (quatre notes). Mais en la matière il vaut mieux prudence garder et en rester au niveau de l'hypothèse.

Si donc cet instrument n'est ni une lyre ni une cithare, de quoi s'agit-il ? La recension des instruments à cordes dans les textes littéraires contemporains offre un candidat plausible en la φόρμιγξ (*phorminx*), terme bien attesté dans toute la production littéraire archaïque et qui semble bien prendre cette connotation dans les textes ultérieurs, auxquels il donne une couleur archaïsante : il semble donc disparaître de la réalité pour entrer dans le champ du souvenir littéraire. De son côté, l'iconographie de cet instrument disparaît à la fin de l'époque archaïque. On serait donc tenté de faire le lien entre les deux, mais la preuve décisive manque, puisque nous ne disposons d'aucune description technique de la *phorminx*. Après l'époque archaïque, les auteurs ignorent tout de l'étymologie de cet instrument, qu'ils rattachent tant bien que mal au verbe φέρω : aussi Hesychius écrit-il que la *phorminx* est une cithare qui se porte sur les épaules⁶ ; de fait, la seule certitude est que le mot est fait avec un suffixe très productif en grec pour les instruments de musique (φώτιγξ, σάλπιγξ, σύριγξ...).⁷ Il est probable que la *phorminx* soit l'ancêtre de la cithare, au moins dans le principe de construction. Une autre question est de savoir si le joueur de *phorminx*, comme nous l'appellerons ici pour éviter toute confusion,

4 Boardman – Buchner 1966, n° 41, 103 et 125.

5 Musée National d'Athènes 911. Voir Maas – Snyder 1989, p. 42 fig. 2.

6 Hesychius, s. v. Φόρμιγξ : κιθάρα ἢ τοῖς ὤμοις φερομένη.

7 Skoda 1983, pp. 383-384.

joue et, le cas échéant, selon quelle technique. Les sceaux sont trop petits pour donner une représentation fidèle : le degré d'incertitude qui est le nôtre en la matière est trop important pour se risquer à des déductions hâtives.

Reste à identifier le contexte de jeu. On a rapproché le sceau qui montre l'ensemble de trois instruments des scènes de banquets mésopotamiennes⁸. C'est possible, mais il y a eu entretemps une très nette acculturation, puisque la forme de l'instrument est toute grecque. Par ailleurs, d'autres représentations semblent moins orientales : ainsi en est-il des deux instrumentistes autour d'une table, un joueur de *phorminx* et une joueuse de tympanon⁹. Qui peut ainsi être représenté ? On a beaucoup douté que ce soit Apollon¹⁰. Et pourtant, bien des indices vont dans ce sens. Sur ce sceau, il pourrait bien être accompagné d'Artémis, qui est dite aimer le son de la *phorminx* dans l'hymne homérique à Aphrodite¹¹, de même que le tympanon¹², appartenant à ce groupe des puissantes déesses mères orientales. Plus encore, sur un sceau qui montre le joueur de *phorminx* auquel fait face un oiseau¹³, on peut se demander si c'était le reflet d'un culte oriental à un oiseau. Il paraît plus simple d'y reconnaître un oiseau en lien avec Apollon, que ce soit l'aigle ou le cygne. C'est à la race des aigles que Delphes, le sanctuaire panhellénique d'Apollon, doit d'être considérée comme l'*omphalos* du monde ; quant au cygne, ses accointances avec le chant sont bien connues dans l'Antiquité¹⁴ et il passe pour avoir célébré la naissance d'Apollon à Délos¹⁵.

La cité d'Erétrie a donc sans doute été sensible à ce type de représentation qu'elle a pu au moins interpréter dans ce sens, c'est-à-dire reconnaître dans un motif venu d'ailleurs un de ses dieux majeurs. En effet, si l'on hésite sur le lieu de production – Syrie du Nord ou Rhodes –, il vaut la peine de considérer le public de ces objets : si le producteur a représenté quelque chose qui avait un sens dans sa culture, rien n'interdit de penser que le client de son côté y a reconnu autre chose qui lui vient de sa culture, en l'occurrence Apollon, ce qui expliquerait la même faveur à Erétrie et Pithécusses.

8 Boardman – Buchner 1966, pp. 48-49 ; Braun 2002, pp. 155-170.

9 Boardman – Buchner 1966, n° 125.

10 Porada 1956, p. 200.

11 *Hymne homérique à Aphrodite*, v. 19.

12 Voir le fragment conservé des *Tympanistai* de Diogénès.

13 Boardman – Buchner 1966, n° 7. Voir aussi le n° 9.

14 Voir notamment Platon, *Phédon*, 84e-85b.

15 Callimaque, *Hymne à Délos*, v. 249-254.

Les représentations d'Apollon à Erétrie

Comme souvent, les instruments à cordes sont représentés aux mains d'Apollon. Le matériel céramique trouvé à Erétrie ne déroge pas à cette règle et l'on dispose de plusieurs vases où Apollon joue de la cithare ou de la lyre. L'identification du dieu n'est pas toujours aussi aisée qu'il y paraît. Ainsi, sur un lécythe à figures noires, on peut se demander si c'est bien Apollon qui est figuré jouant de la cithare avec Hermès¹⁶ ; le fait est encore plus incertain sur un autre lécythe à figures noires appartenant à la production du peintre d'Haimon¹⁷. En revanche, les choses sont claires sur un kôthôn à figures rouges¹⁸ : on reconnaît aisément le dieu de la musique de profil coiffé d'une couronne de laurier et tenant la traditionnelle cithare de concert de la main gauche, jouant de la main droite. On identifie facilement des détails organologiques précis : les chevilles sur la traverse, les résonateurs en métal sur les montants et l'*epiporpema*, un tissu qui est attaché à l'instrument dont le musicien se sert pour essuyer la sueur susceptible d'endommager l'instrument. Le geste du musicien est assez commun, et il est figuré de manière assez convaincante : on distingue bien la main gauche, chargée d'interrompre la vibration des cordes pour faire cesser le son. Il y a toutefois un détail qui ajoute une note d'originalité, certes modeste. C'est l'arbre qui est derrière Apollon, dont le feuillage concorde parfaitement avec la couronne dans la longue chevelure du dieu : c'est du laurier, à n'en pas douter, ce qui ne doit pas surprendre dans une cité qui honorait Apollon Daphnephoros, le « porteur de laurier ». La lyre d'Apollon avait fini par devenir un symbole de référence pour toute la confédération eubéenne, comme le montrent certaines de ses frappes monétaires¹⁹.

Une des représentations d'Apollon citharède les plus intéressantes trouvées à Erétrie est un fragment d'en-tête de décret²⁰, que l'on peut mettre en série à la fois avec d'autres reliefs qui montrent un schéma iconographique proche, avec néanmoins des variantes notables. Daté de la fin du III^e siècle avant notre ère, le décret, dont seule une maigre partie est conservée, atteste l'envoi d'une délégation pour consulter l'oracle de Delphes²¹. La scène du fronton est simple : au centre on reconnaît sans peine l'*omphalos*, aux dimensions particulièrement importantes. De part et d'autre se trouvent deux personnages, à gauche une femme tenant une torche et à droite un homme tenant une cithare : il s'agit des jumeaux divins, Artémis et Apollon. Légèrement tourné vers la droite, Apollon porte la grande tenue des concours, un *chiton* qui descend jusqu'aux talons et un *himation* qui forme une sorte de cape. Sa longue chevelure est coiffée

16 Kalligas 1981a, p. 201 pl. 124 A8 ; Kalligas 1981b, p. 33 fig. 3.

17 Andriomenou 1974, p. 245 fig. 18-19.

18 Musée National d'Athènes 12740.

19 *Cité sous terre*, pp. 182-183 n° 165.

20 *Cité sous terre*, pp. 197 et 238-239 n° 207.

21 *IG XII* 179, 213.

d'une couronne de feuillage, très probablement du laurier ; il tient son instrument sur le côté gauche, le bras droit étant collé à sa cuisse droite, ce qui fait qu'il ne joue pas. La cithare, comme l'*omphalos*, est particulièrement disproportionnée : est-ce là une simple maladresse du graveur, ou y a-t-il une volonté d'accentuer les éléments fondamentaux de l'image ? En dehors de ses grandes dimensions, l'instrument affecte la forme traditionnelle de la cithare classique, avec la représentation même des résonateurs métalliques. La partie supérieure des montants est moins convaincante : ils sont sans doute trop longs et s'éloignent l'un de l'autre. L'attitude de cet Apollon est bien connue : c'est clairement celle que l'on s'accorde à associer à l'Apollon Patrôos créé par Euphranor dans le courant du IV^e siècle avant notre ère. Il semble que cette statue ait connu une grande faveur depuis son érection dans le temple d'Apollon Patrôos sur l'agora d'Athènes, et notamment pendant toute la période hellénistique, comme en témoigne le relief d'Erétrie, mais aussi un autre de Delphes²², plus ancien, daté de la seconde moitié du IV^e siècle : la ressemblance est frappante et l'on voit bien la popularité immédiate du thème.

Pour ce qui est de l'association de l'Apollon citharède à l'*omphalos*, il faut mentionner un en-tête de décret trouvé cette fois à côté du sanctuaire d'Apollon à Egine²³, contemporain plus ou moins du relief de Delphes. Quoiqu'il soit brisé en deux et que la moitié gauche soit perdue, la moitié droite est très instructive. Ici aussi le centre devait être occupé par un *omphalos* qui présente la particularité d'être surmonté de deux aigles qui se font face, mais regardant chacun derrière lui. Cet élément fait directement allusion à la légende selon laquelle Zeus, pour trouver le centre du monde, aurait envoyé deux aigles de part et d'autre du monde qui se seraient rencontrés au-dessus du sanctuaire de Delphes. Le dieu est dans la même attitude générale, à ceci près que de la main droite il effectue une libation. Quant à la cithare, elle est aussi disproportionnée, mais pour d'autres raisons : sa largeur est réduite pour qu'elle puisse rentrer dans le champ. Cette déformation lui donne l'air d'être plus élancée, mais ce n'est qu'un effet de la distorsion induite par la disposition de l'image. Même si la pierre est abîmée, on devine certains détails : les résonateurs, les éléments décoratifs aux extrémités de la traverse et le chevalet. C'est peu ou prou la même attitude que l'on trouve sur un relief votif de l'Amphiaraiion d'Oropos²⁴, où Apollon est figuré entre l'*omphalos* et le trépied, un autre de ses fameux attributs delphiques. Cette fois les proportions de la cithare sont plus exactes et là encore il y a un certain souci du détail. Tous ces reliefs s'inscrivent donc bien dans une même veine, qui appartient totalement à l'iconographie attique. Sur un relief trouvé à Amarynthos²⁵,

22 Zagdoun 1975, pp. 32-40, n° 8 et 9.

23 Zagdoun 1975, pp. 55-56, fig. 38.

24 Zagdoun 1975, pp. 55-56, fig. 37.

25 *Cité sous terre*, pp. 226 et 248-249 n° 258.

où l'on reconnaît la triade apollinienne, c'est un Apollon Patrôos vu de trois-quarts et surtout dans une position inversée pour la jambe d'appui et la jambe libre. Le geste de la main gauche est lui aussi différent, même s'il est très proche : dans les deux cas, ce sont le pouce et l'index qui sont utilisés, mais la main est inversée. Quant à la morphologie de la cithare, elle est assez réaliste.

Une iconographie généralement attique

Il est impossible de repérer à Erétrie une tradition locale de représentation d'Apollon, car tout appartient au répertoire attique. On se contentera de deux autres exemples empruntés à la sphère « apollinienne » au sens large. C'est tout d'abord le cas du cortège des Muses tel qu'on peut le voir sur une très belle pyxide à fond blanc²⁶. Les représentations sur la céramique à fond blanc sont d'un intérêt majeur pour l'archéologie musicale : non seulement elles nous montrent un aspect de la polychromie, mais elles laissent entrevoir aussi la manière dont le peintre dessinait les instruments. En plus de cela, la pyxide de Boston nous montre un riche *instrumentarium*, puisque chaque Muse ou presque tient un instrument : *aulos*, lyre, cithare à berceau... Néanmoins, ce vase est de qualité médiocre quand on l'examine de près. Tout d'abord, les détails des instruments sont plutôt un échec : le dessin est grossier et ce qui devrait être une délicate ornementation est lourd et maladroit, comme on le voit en particulier sur la cithare en berceau. Le tracé de la lyre est quant à lui plus qu'hésitant. Mais la qualité esthétique n'est pas le seul problème²⁷ : le peintre méconnaît visiblement la manière dont on joue d'un instrument, à moins qu'il ne se soit tout simplement trompé. C'est évident pour la Muse debout qui tient une cithare en berceau : elle tient l'instrument de la main droite avec un baudrier autour de son poignet. Or, c'est la main gauche qui tient toujours l'instrument avec un baudrier et il est clair que ce n'est pas le cas, puisque l'instrument est représenté de face. On ne peut imaginer qu'il s'agisse d'une variante de jeu : un baudrier ainsi attaché empêche complètement la main de bouger. Cette représentation n'a donc absolument rien de réaliste pour ce qui est de l'art musical.

Outre cette scène mythologique, la céramique à fond blanc trouvée à Erétrie montre deux types de scène où les protagonistes sont des poètes-musiciens. On peut identifier deux grands ensembles. Le premier est la figuration du poète en marche²⁸. Alors même qu'il ne s'agit que d'un fragment, cette pièce est intéressante à plus d'un titre. Le personnage tout d'abord tient un barbiton dont le dessin est précis, même si l'écart entre les montants et la petitesse de la

26 Boston Museum of Fine Arts 98.887. Voir Maas – Snyder 1989, p. 157 fig. 3.

27 Voir aussi la pyxide à figures rouges conservée au British Museum inv. E 775.

28 Musée National d'Athènes 12777.

carapace sont trop exagérés. La couleur noire des chairs du musicien n'est pas isolée, en particulier dans la production du Peintre de Bowdoin auquel ce fragment doit être rattaché. La présence du chien oriente la lecture vers une scène de type anacréontique : le barbiton²⁹ est l'instrument par excellence d'Anacréon, qui est parfois représenté accompagné d'un chien. Il existe toutefois des variantes, et sur un vase du même atelier³⁰, c'est une femme qui se trouve dans la même posture : si l'on doit y reconnaître une figure célèbre, ce serait la poétesse Sappho, mais c'est sans doute aller trop loin dans l'interprétation. Quoi qu'il en soit, pour le fragment trouvé à Erétrie, il s'agit sans aucun doute d'un homme, comme le montre l'inscription dans le champ : HO ΠΑΙΣ ΚΑΛΟΣ.

Un groupe plus important est constitué par des lécythes montrant des scènes funéraires, c'est-à-dire un groupe de personnages comprenant un musicien et se rassemblant autour d'une stèle³¹. Un des plus beaux vases³² de ce point de vue montre un jeune homme assis près d'une stèle et deux femmes de part et d'autre apportant des offrandes. On trouve une scène semblable, mais peut-être plus intéressante encore, sur un autre lécythe à fond blanc trouvé à Erétrie³³. On y voit au centre la stèle funéraire et de part et d'autre un jeune homme assis jouant d'une cithare en berceau et une jeune femme tenant en mains un lièvre. Le rendu de cette cithare est plutôt réussi : les huit cordes sont bien distinguées les unes des autres et l'on retrouve le geste de la main gauche faisant résonner une corde : il ne joue pas, comme le montre la position de sa main droite sur la traverse. Il est en réalité en train d'accorder son instrument, en réglant la tension des cordes à l'aide des chevilles. Dans d'autres cas, la lyre est dans le champ³⁴, voire sur la tombe, comme c'est le cas avec un barbiton sur un autre lécythe³⁵. Cet ensemble montre l'importance de la musique dans l'éducation des jeunes gens, la παιδεία, qui sont probablement les défunts célébrés par ces vases. Ajoutons le cas particulier de deux lécythes à figures rouges qui présente exactement le même visuel, un personnage faisant offrande de sa lyre, mais dans un cas c'est un homme et dans l'autre une femme³⁶. Dans la catégorie des vases à connotation funéraire, il faut rajouter enfin une choè à figures rouges³⁷ représentant un petit garçon jouant de la lyre sur un char, scène éminemment parodique comme le sont souvent ces représentations liées aux rites des Anthestéries.

29 Voir aussi Gex 1993, n° S 390.

30 Musée National d'Athènes 1792. Voir Beschi 1991, fig. 2.

31 Oakley 2004, listes 16 et 17.

32 Musée National d'Athènes 1950.

33 Musée du Louvre CA 612. Voir Beschi 1991, fig. 5.

34 Musée National d'Athènes 1982. Voir Kurtz 1975, pl. 18.2.

35 Berlin Antikensammlung 3262. Voir: Beschi 1991, fig. 10 ; Μουσῶν δῶρα, p. 166 n° 56.

36 *CVA* Athènes 1, III.I.C. 6, pl. 10. 2 et 3.

37 Musée National d'Athènes 1321. Voir Hoorn 1951, fig. 97 n° 40.

Pour conclure, il paraît clair que l'iconographie des instruments à cordes à Erétrie montre un attachement à Apollon citharède, mais qu'elle fait apparaître un rôle de la musique un peu plus large dans la société érétrienne. On a pu voir à quel point Erétrie avait été sensible à des représentations musicales venues d'autres horizons, l'Orient et Athènes, mais il faut aussi prendre en compte les raisons d'une telle réception. Les Erétriens semblent avoir puisé, dans les productions d'autres cités, un ensemble de représentations qui correspondaient à leur propre expérience musicale. C'était aussi l'occasion d'affirmer des liens culturels et cultuels avec d'autres, qu'ils aient été plus ou moins ou délibérément choisis. L'iconographie est essentiellement liée aux cultes, que ce soit celui d'Apollon Daphnephoros ou celui des morts, avec en commun cette composante majeure de la culture grecque qu'est la *paideia*. De ce point de vue, Erétrie semble avoir été une des cités les plus attachées au sanctuaire de Delphes, alors même qu'il n'y avait pas de Pythion : il paraît évident que le temple d'Apollon Daphnephoros jouait le rôle que le Pythion a pu jouer à Athènes ou à Egine. Malgré sa modestie, le corpus que nous avons rassemblé et présenté ici donne des éléments-clefs sur la vie musicale à Erétrie. Il n'y a qu'un regret à avoir, mais c'est aussi un espoir : à quand la découverte de vestiges d'instruments de musique à Erétrie ?

Bibliographie

- Andriomenou 1974 : A. Ανδρειωμένου, « Εκ της Δυτικής Νεκροπολέως της Ερετρίας », *AAA* 7 (1974), pp. 229-248.
- Beschi 1991 : L. Beschi, « *Mousikè Téchnē e Thánatos* : l'immagine della musica sulle *lekythoi* funerarie attiche a fondo bianco », *Imago Musicae* 8 , pp. 39-59.
- Boardman – Buchner 1966 : J. Boardman – G. Buchner, « Seals from Ischia and the Lyre-Player Group », *Jdl* 81, pp. 1-62.
- Braun 2002 : Braun J., *Music in Ancient Israel/Palestine : Archaeological, Written and Comparative Sources*.
- Gex 1993 : K. Gex, *Rotfigurige und weissgrundige Keramik = Eretria IX*.
- Hoorn 1951 : G. van Hoorn, *Choes and Anthesteria*.
- Huber 1998 : S. Huber, « Erétrie et la Méditerranée à la lumière des trouvailles provenant d'une aire sacrificielle au Nord du sanctuaire d'Apollon Daphnéphoros », *Euboica*, pp. 109-133.
- Huber 2003 : S. Hubert, *L'Aire sacrificielle au nord du Sanctuaire d'Apollon Daphnephoros. Un rituel des époques géométrique et archaïque = Eretria XIV*.
- Kalligas 1981a : M. Καλλιγάς, « ΙΑ' Εφορεία προϊστορικών και κλασσικών αρχαιοτήτων », *ΑΔ* 36 (1981), pp. 197-202.
- Kalligas 1981b : M. Καλλιγάς, « Αρχαιολογικοί ειδήσεις από την Ευβοία », *AAA* 14 (1981), pp. 29-34.

- Kurtz 1975: D. C. Kurtz, *Athenian White Lekythoi. A Detailed Study of Ornaments and Shapes*.
- Maas – Snyder 1989 : M. Maas – J. M. Snyder, *Stringed Instruments of Ancient Greece*.
- Oakley 2004 : J. H. Oakley, *Picturing Death in Classical Athens. The Evidence of the White Lekythoi*.
- Porada 1956 : E. Porada, « A Lyre Player from Tarsus and his Relations », in *The Aegean and the Near East (Studies presented to H. Goldman)*, pp. 185-211.
- Skoda 1983 : F. Skoda, « La syrinx dans le vocabulaire de l'anatomie en grec ancien », in *Mélanges Edouard Delebecque*, pp. 381-391.
- Zagdoun 1975 : M.-A. Zagdoun, *Les reliefs = FD V 6*.
- *Cité sous terre : Cité sous terre. Des archéologues suisses explorent la cite grecque d'Erétrie*, Catalogue de l'exposition, 2010.
- Μουσῶν δῶρα : Μουσῶν δῶρα – *Geschenke der Musen*, Catalogue de l'exposition, 2003.
- *Guide d'Erétrie : Erétrie. Guide de la cité antique*, 2004.

Sylvain Perrot

Professeur agrégé, membre scientifique

Ecole française d'Athènes

6 rue Didotou

10680 Athènes, GR

sylvain.perrot@efa.gr

Parmi les nombreuses pièces archéologiques mises au jour dans les sites romains sur le territoire suisse, on trouve quelques exemples d'instruments de musique entiers ou fragmentaires et d'objets figurant des scènes musicales. L'étude de ces instruments et de leurs représentations constitue un premier pas vers la reconstitution de l'univers sonore des anciens habitants de la Suisse à l'époque romaine, pour laquelle les témoignages écrits relatifs à l'activité musicale sont très restreints. Ces données archéologiques, étudiées et interprétées en tenant compte du contexte de découverte, permettent d'éclairer quelques aspects sociaux et culturels de l'événement musical, par exemple le statut des musiciens et du public, les lieux, les occasions et la signification de la performance musicale¹.

Ces découvertes d'intérêt musical datées entre le I^{er} au III^e s. après J.-C., ont été faites aussi bien dans des localités abritant le siège de campements militaires comme *Vindonissa* (Windisch) et *Augusta Raurica* (Augst), centres stratégiques le long du *limes* sur le Rhin, que dans les centres habités comme *Aventicum* (Avenches), le long de la voie de communication terrestre entre *Vindonissa* et le lac Léman, et Vidy, ancien port sur ce même lac.

Des embouchures de trompettes en bronze utilisées dans l'armée, le *cornu* et la *tuba*², ont été trouvées à *Vindonissa*³, une des garnisons les plus importantes de l'armée romaine en *Germania Superior*, dans le siège d'un poste militaire le site de la Bâle moderne⁴ et dans la colonie d'*Augusta Raurica* (Fig. 1)⁵. La *tuba* apparaît aussi dans le médaillon d'un plat en argent faisant partie du fameux trésor de Kaiseraugst (milieu du IV^e s. après J.-C.), sur lequel est représenté l'épisode où Ulysse, jouant de la trompette, démasque Achille à Scyros en lui faisant croire que la guerre a éclaté⁶.

Dans le monde romain, l'utilisation des instruments à vent en bronze est principalement liée à la vie militaire : leur son puissant et retentissant servait principalement à fournir des signaux (attaque, retraite, début des tours de garde, sortie des soldats du camp), mais aussi à stimuler

1 Sur l'étude des documents archéologiques dans une perspective musicologique, cfr. E. Hickmann, s.v. *Archaeomusicology*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2a ed., London-New York 2001, I, pp. 848-854; D. Castaldo, *Musiche dell'Italia antica. Introduzione all'archeologia musicale*, Bologna 2012, pp. 5-18.

2 Cfr. M.P. Guidobaldi, *Musica e danza*, Museo della Civiltà Romana 13, Roma 1992, pp. 37-41.

3 R. Fellmann, *La Suisse gallo-romaine*, Lausanne 1992, p. 187, fig. 147.

4 Cfr. L. Berger, G. Helmig, *Die Erforschung der augusteischen Militärstation auf dem Basler Münsterhügel*, in *Die römische Okkupation nördlich der Alpen zur Zeit des Augustus*, Kolloquium Bergkamen 1989, éd. B. Trier, Münster 1991, pp. 7-19, pl. 10, 16.

5 Cfr. E. Deschler-Erb, *Ad Arma! Römisches Militär des 1. Jahrhunderts n. Chr. in Augusta Raurica*, Forschungen in Augst 28, Römerstadt Augusta Raurica 1999, pp. 72-73, 189, nn. 868-870.

6 Cfr. E. Alföldi Rosenbaum et al., *Die spätrömische Silberschatz von Kaiseraugst*, Basler Beiträge zur Ur- und Frühgeschichte 9, Basel 1984, I, p. 231.

les troupes, à effrayer ou à tromper les ennemis. La documentation archéologique souligne l'étroite relation entre ce type d'instruments à vent et l'armée. En effet, la plupart de ces instruments ont été trouvés à proximité des camps militaires, en particulier en Grande Bretagne et sur le *limes* romain le long du Rhin et du Danube.

Les exemples d'instruments à vent mis au jour en Suisse ne concernent pas uniquement les trompettes : à *Vindonissa* les archéologues ont trouvé une flûte en ébène⁷. Des fouilles dans le *vicus* romain de *Tasgaetium* (Eschenz, TG) ont mis au jour une syrinx ou flûte de Pan en bois de buis bien conservée, bien qu'enfouie dans le sol humide. Jusqu'à présent, il s'agit de l'unique exemplaire retrouvé en Suisse et date du milieu du I^{er} s. après J.-C. L'instrument est de forme trapézoïdale, et sept tuyaux, de même diamètre mais de longueur variable, sont percés dans le bloc de bois⁸. La syrinx est l'attribut par excellence de Pan, dieu des bergers et des troupeaux, et elle est constituée dans l'antiquité classique l'instrument des pasteurs. Une petite statue en bronze mise au jour à Augst représente un satyre portant également cet instrument⁹.

Des fragments d'un orgue hydraulique, l'*hydraulis* ou *hydraulos*, ont été retrouvés à Avenches (*Aventicum*), dans une cour de la villa palatiale au lieu dit "Derrière la tour"¹⁰.



Fig. 1. Embouchures de instruments à vent en bronze (de *Augusta Raurica*). Antikenmuseum Basel, inv. 1907.1906; 1907.1907 (Tiré de *Deschler-Erb, Ad Arma! Römisches Militär des 1. Jahrhunderts n. Chr. in Augusta Raurica, Forschungen in Augst 28, Augst 1999, p.73*).

7 *Vindonissa Museum*, inv. 2828 (mis au jour hors contexte). Cfr. B. Hedinger, U. Leuzinger, *Tabula rasa: les Helvètes et l'artisanat du bois*, Avenches 2003, p. 121, n. 107.

8 Cfr. H. Brem, *A Roman Panpipe from Eschenz*, A. A. Both, R. Eichmann, E. Hickmann, L.-C. Koch (éds.), *Challenges and Objectives in Music Archaeology*, Studien zur Musikarchäologie VI, Orient-Archäologie 22., Rahden-Westf., pp.3-12; R. Degen, *Die antike Flöte von Eschenz-Tasgaetium*, *Helvetica Archaeologica* 42/2011 (165), pp. 14-38.

9 A. Kaufmann-Heinimann, *Die römischen Bronzen der Schweiz*, 1. Augst und das Gebiet der Colonia *Augusta Raurica*, Mainz 1976, pp. 57-58, n. 54, pl. 57.

10 Cfr. F. Jakob, M. Leuthard *et al.*, *Die römische Orgel aus Avenches/Aventicum*, Documents du Musée Romain d'Avenches 8, Avenches 2000; A. de Pury-Gysel, F. Jacob, *L'orgue hydraulique*, dans *Le palais de derrière la tour à Avenches*, éds. D. Castella, A. de Pury-Gysel, Lausanne 2010, pp. 319-327. Il s'agit du troisième témoignage d'un orgue antique, après les découvertes d'Aquincum (Hongrie) et de Dion (Grèce). Cfr. Guidobaldi, *Musica e danza*, cit., p. 47-53. Sur l'orgue dans l'antiquité, cfr. M. Markovits, *Die Orgel im Altertum*, Leiden 2003.

Contrairement aux autres instruments musicaux du monde classique dont l'invention est attribuée à des dieux ou à des héros mythiques, l'orgue est la création d'une personne réelle, l'ingénieur alexandrin Ktesibios, ayant vécu vers la moitié du III^e s. av. J.-C. Il imagina un système hydraulique pour maintenir la pression de l'air constante dans les tuyaux d'où sortaient les sons : l'organiste appuyait sur les touches qui ouvraient et fermaient les embouchures des tuyaux répartis sur plusieurs rangées.

L'orgue d'Avenches devait probablement être placé sur un bassin octogonal dans la grande salle d'apparat décorée avec une mosaïque représentant Bacchus, Ariane et les personnages du thyase dionysiaque¹¹. Ces vestiges plaident en faveur de l'utilisation de l'orgue dans l'enceinte du palais : selon certains témoignages, l'orgue était l'instrument utilisé dans le cérémonial de cour des empereurs romains. D'après l'*Historia Augusta*, un rituel sonore précis accompagnait les entrées et sorties de l'empereur Gallien (III^e s. après J.-C.) : « Il sortait souvent en public accompagné par le son de la flûte et rentrait avec celui de l'orgue, ordonnant donc qu'on joue pour sa sortie et pour sa rentrée. »¹² Dans cette perspective, l'orgue d'Avenches devait probablement être utilisé pour le cérémoniel impérial, en tant que « symbole sonore du pouvoir », bien que l'on ne puisse entièrement exclure son usage dans l'amphithéâtre voisin. En effet, de nombreuses images témoignent que l'*hydraulis* était aussi employé lors de jeux dans l'amphithéâtre¹³.

D'autres témoignages archéologiques ou iconographiques retrouvés dans l'ancienne *Aventicum* montrent que la musique y jouait un rôle important dans la vie publique, privée et religieuse, comme du reste dans celle de tous les centres romains. Dans les fouilles effectuées en 1997 au sud de l'amphithéâtre, dans une grande aire sacrée où sont regroupés les temples à caractère indigène, ont été mis au jour les fragments d'une clochette en bronze coulée. Sur la bordure, bien conservée, on lit une inscription gravée : « Au dieu Mercure, de Iulius Sextus, qui s'est volontiers acquitté de son vœu. »¹⁴ D'autres clochettes mises au jour à Avenches sont associées au culte de Mercure, comme celle provenant du sanctuaire de la Grange des Dîmes¹⁵ ou celle faisant partie d'un dépôt votif associé à un autel en calcaire, un *ex voto* à Mercure

11 S. Delbarre-Bärtsch, S. Rebetz, *Les mosaïques*, dans *Le palais de derrière la tour à Avenches*, cit., pp. 87-105.

12 *Hist. Aug. Gall.* 17.

13 Cfr. Entre autre les mosaïques de Zliten en Tripolitanie (Zliten Museum, I-II apr. J.-C.) et de Nennig (Trier, Museum Römische villa Nennig, II-III apr. J.-C.): cfr. M. Markovits, *Die Orgel im Altertum*, Leiden 2003, pp. 122-4, tav. 13a-b; pp. 172-74, tav. 19.

14 S. Martin-Kilcher, *Eine Glocke mit Votivinschrift an Deus Mercurius aus Aventicum*, Bulletin de l'Association Pro Aventico, 42(2000), pp. 135-140; M.-F. Meylan Krause, *Des dieux et des hommes. Cultes et rituels dans les sanctuaires de Aventicum*, dans *Topographie sacrée et rituels: le cas d'Aventicum, capitale des Helvètes*, Actes du colloque international d'Avenches (2-4 novembre 2006), éd. D. Castella, M.-F. Meylan Krause, Bâle 2008, pp. 59-78.

15 Cfr. M.-F. Meylan Krause, *Des dieux et des hommes*, cit., p. 68, fig. 27, p. 70, fig. 30.2.



Fig. 2. Vase en bronze (détail). Musée Romain d'Avenches, inv. 464. Scène de rituel dionysiaque : un musicien joue d'un tibia phrygia, avec le pavillon de l'un des tuyaux recourbé (Tiré de A. Leibundgut, *Die römischen Bronzen der Schweiz*, 2. Avenches, Mainz 1976, pl. 63).

Cissonius par un certain L.C. Paternus.

Toujours à Avenches, les fouilles dans des maisons privées ont mis au jour les bras de deux statues en bronze d'époque augustéenne : il s'agit probablement d'un aulète et d'un joueur de lyre ou de cithare tenant dans sa main un plectre¹⁶. Dans les fouilles à Avenches, on a retrouvé un objet de ce type réalisé en carapace de tortue¹⁷. D'autres images figurent des joueurs de cithare, comme des petits Eros ailés représentés sur une lampe en terre-cuite¹⁸ et sur un médaillon d'ivoire¹⁹. Un petit vase en bronze (I^{er} s. après J.-C.) de même provenance montre des scènes de rituel, peut-être dionysiaques, devant des hermès, en présence de trois musiciens, dont l'un joue d'un instrument à vent (probablement des *tibiae*), l'autre un *tibia phrygia*, avec le pavillon de l'un des tuyaux recourbé, la troisième des cymbales (Fig. 2)²⁰. Un autre exemple

16 Cfr. A. Leibundgut, *Die römischen Bronzen der Schweiz*, 2. Avenches, Mainz 1976, pp. 68-69, nn. 55-56, pl. 49.

17 Musée Romain d'Avenches, inv. 70/7623. Cfr. F. Jakob, M. Leuthard, *Die römische Orgel*, cit., p. 73.

18 Musée d'Avenches, inv. 1940/12. Cfr. M. Tille, *Les lampes en terre cuite d'Avenches/Aventicum*, Bulletin de l'Association Pro Aventico, 45(2003), pp. 7-43: p. 17, n. 52.

19 Musée d'Avenches, inv. 1843/605-FS1. Cfr. Ch. Bron, *Les ivoires sculptés d'Avenches*, Bulletin de l'Association Pro Aventico, 29(1985), pp. 27-47: pp. 29-31, fig. 1.

20 Musée Romain d'Avenches, inv. 464. Cfr. Leibundgut, *Die römischen Bronzen der Schweiz*, cit., pp. 101-102, n. 121.



Fig. 3. Lampe en terre-cuite. Musée Romain d'Avenches, inv. 1940/12. Un petit Eros assis joue de la cithare (Tiré de M. Tille, *Les lampes en terre cuite d'Avenches/Aventicum*, *Bulletin de l'Association Pro Aventico*, 45 (2003), fig. 8, p. 17).

de joueur de *tibia phrygia* ou *dextera* est représenté sur une coupe en argent d'August (III^e s. après J.-C.), également lors d'un rite, près d'un autel sur lequel un prêtre est en train de faire un sacrifice²¹.

Deux autres découvertes relatives aux instruments ont été faites dans les fouilles de *Augusta Raurica*. La première est une cheville de lyre en os (II^e-III^e s. après J.-C.), servant à maintenir fixées les cordes de l'instrument sur la traverse perpendiculaire aux montants. La seconde découverte est un groupe de trois cymbales mises au jour dans trois lieux différents. Il s'agit probablement de parties d'un sistre ou d'un type d'instrument appelé « sistre-tige », dont un exemplaire complet a été trouvé dans une tombe de Krefeld-Gellep sur le Rhin²².

Un sistre presque complet a été retrouvé à Vidy, l'ancien port de Lausanne sur le Léman : l'arceau ovale en bronze est traversé de trois tringles se terminant par une demi-sphère²³. Deux des trois tiges sont garnies d'un anneau qui va frapper le montant de l'arceau à chaque secousse. Le sistre est lié à l'un des cultes orientaux les plus répandus en Occident, celui d'Isis, la déesse égyptienne assimilée à *Fortuna* ou à *Aphrodite*. Souvent mentionné comme un de ses attributs, cet instrument était utilisé par les prêtres et les fidèles durant les cérémonies en son honneur. Isis était une divinité aux pouvoirs thaumaturgiques et protectrice, entre autres, des marins. C'est pourquoi la découverte de cet instrument dans le port de Vidy n'est pas surprenante.

21 August Museum, inv. 2171. Cfr. Kaufmann-Heinimann, *Die römischen Bronzen der Schweiz*, cit., pp. 142-143, n. 246, pls. 150-155.

22 S. Fünfschilling, *Zu einigen ausgewählten Altfinden aus Augusta Raurica*, *Jahresberichte aus Augst und Kaiseraugst*, 15 (1994), pp. 187-210: pp. 205-208.

23 Musée Romain de Vidy. Fellmann, *La Suisse gallo-romaine*, cit., p. 56, fig. 56; *Le carnyx et la lyre: archéologie musicale en Gaule celtique et romaine* (Catalogue de l'exposition Besancon-Orleans-Evreux, 1993-1994), s.l., 1993, p. 55, n. 56.

En conclusion, après ce bref excursus sur les documents archéologiques relatifs à la musique, il apparaît très clairement qu'ils représentent à peu près les seules sources disponibles pour tenter de reconstituer les pratiques musicales et les contextes d'utilisation des instruments de musique dans les différents moments de la vie publique et privé, religieuse et civile de la Suisse à l'époque romaine. La considération que Georges Duby a fait à propos du monde médiéval reste cependant valable : l'historien ne peut recréer le passé, mais seulement l'imaginer pour autant que ses sources soient riches, l'histoire demande une imagination et notre connaissance restera toujours limitée par nos perceptions, par notre mentalité et par notre réalité.

Dr. Daniela Castaldo

Dipartimento di Beni Culturali-Università del Salento (Lecce)

Via Birago, 64

73100 Lecce, I

daniela.castaldo@unisalento.it

Privé: Via San Rocco, 9

40122 Bologna - Italy

Le dossier des autels compitalices de la Rome augustéenne offre un ensemble cohérent de documents permettant d'analyser la musique en tant que pratique sociale². Il s'agit d'autels retrouvés à Rome (ou dont l'origine romaine est très probable), postérieurs à la réforme de l'organisation de la cité par Auguste, en 7 avant notre ère. Cette dernière eut pour conséquence le découpage de l'espace urbain en 14 *regiones* et surtout en quartiers, *vici*, en un nombre avoisinant 265, chiffre donné par Pline l'Ancien pour son époque. Cette réorganisation, puisque en réalité les *vici* existaient mais qu'ils furent redéfinis, recréés symboliquement, fut l'occasion pour le premier *princeps* de remettre au goût du jour des cultes de quartiers tombés en désuétude depuis des décennies, qui honoraient les *Lares* compitalices, i.e. les divinités des carrefours. À ces divinités anciennes, Auguste ajouta le culte de son propre génie, le *genius Augusti*, posant les prolégomènes du culte impérial dans le cadre de réunions populaires. La responsabilité des sacrifices annuels qui étaient réalisés lors de ces cultes de quartiers, particulièrement lors des *compitalia*, une fête de trois jours autour du solstice d'hiver, était donnée à des individus, probablement au nombre de quatre, appelés *vicomagistri*, dont on ne sait s'ils étaient élus au niveau local ou désignés par les autorités. Certains noms de *vicomagistri* ont été conservés et l'étude onomastique montre qu'il s'agissait avant tout d'affranchis. Cette réforme des cultes des quartiers est donc aussi considérée par les historiens comme un des éléments d'affermissement de la popularité d'Auguste au sein des couches populaires³.

Les autels retenus pour cette étude sont aujourd'hui conservés à Rome, aux musées du Vatican (autel de la salle des Muses, fig. 1 ; fragment du cortile octogonal, fig. 2⁴) et aux musées du Capitole (autel du *vicus Aesculetus*, fig. 3 ; autel dit de Soriano et fragment du Palais des Conservateurs⁵).

Ces documents présentent de nombreuses similitudes dans leur programme iconographique

1 Cette présentation, rendue succincte par les contraintes éditoriales du *Bulletin*, sera prochainement publiée sous une forme plus développée.

2 Ces vestiges ont été décrits de manière complète par M. Hano, « À l'origine du culte impérial : les autels des *lares Augusti*. Recherches sur les thèmes iconographiques et leur signification », dans *ANRW*, II, 16.3, p. 2333-2381.

3 Ces éléments ont déjà été bien étudiés notamment depuis l'ouvrage d'A. Fraschetti, *Roma e il principe*, Rome, 1990. Voir plus récemment J. Bert Lott, *The Neighborhoods of Augustan Rome*, Cambridge-New York, 2004.

4 Pour le premier voir M. Hano, *op. cit.*, n°1 et J. Bert Lott, n°7 ; pour le second J. Bert Lott, *op. cit.*, n°2.

5 Respectivement: M. Hano, *op. cit.*, n°3 et J. Bert Lott, *op. cit.*, n° 26 ; M. Hano, *op. cit.*, n°12 et J. Bert Lott, *op. cit.*, n° 57 ; M. Hano, *op. cit.*, n°13 et J. Bert Lott, *op. cit.*, n°58.

comme dans son exécution, à tel point que l'on a pu évoquer l'hypothèse, aujourd'hui rejetée, d'un atelier unique. Ils accueillent des représentations de scènes de sacrifice, au stade de la *praefatio*. Le(s) sacrifiant(s) et un personnel plus ou moins abondant, comprenant parfois aussi la future victime du sacrifice, un taureau comme le requérait le *genius Augusti*, sont regroupés autour d'un autel où le vin et l'encens sont en train d'être répandus. Un musicien, joueur de *tibia*, est systématiquement représenté derrière l'autel, de profil, en train de jouer, le regard tourné vers le principal sacrifiant. Si tous les autels compitalices ne figurent pas une scène de sacrifice (on



Fig. 1. Autel de la salle des Muses, Musées du Vatican, Museo Pio Clementino.

pense notamment au célèbre autel du Belvédère des musées du Vatican), en revanche tous les autels avec scène de sacrifice représentent un *tibicen*. La scène peut être plus ou moins peuplée, mais la configuration minimale (comme sur l'autel de la salle des Muses, fig. 1) est la suivante : le(s) sacrifiant(s), accompagné(s) d'un musicien. Il s'agit d'une particularité qui appelle explication.

À ma connaissance deux hypothèses ont été émises afin d'interpréter la présence de ce musicien. I. Scott Ryberg a proposé une réponse purement formelle : la représentation du *tibicen* servait aux sculpteurs du premier état impérial à combler un vide qu'ils ne savaient comment remplir⁶. C'est un fait que les autels augustéens marquent une rupture formelle sur ce point, avec la mise en place d'un modèle iconographique : la position du *tibicen* derrière l'autel se retrouve régulièrement dans les scènes de sacrifice jusqu'au III^e siècle comme en atteste un relief de Claude le Gothique. Cette persistance rend encore plus importante la compréhension de son origine. M. Hano a proposé une autre interprétation, fondée sur le rituel : la présence du *tibicen* servirait à signifier qu'il s'agissait d'une fête⁷. Énoncée rapidement dans l'article, en partant semble-t-il d'un *a priori* contemporain, cette hypothèse trouve une profondeur dans

6 I. Scott Ryberg, *Rites of the State Religion in the Roman Art*, Rome, 1957, notamment p. 194.

7 M. Hano, *op. cit.*, p. 2361.

les sources antiques. Plus qu'un ornement, la musique était nécessaire à la réalisation efficace des rites de la religion publique⁸. Le musicien était un desservant des rites qui contribuait à la création, autour du sacrifiant, d'un environnement sonore propre à l'énonciation efficace, i.e. exacte, des paroles rituelles. Sur les autels compitalices, il est ainsi manifeste que la représentation du *tibicen* est orientée vers le principal sacrifiant.

Pour cette raison, nous proposons de voir dans la présence systématique des *tibicines* sur les autels compitalices la volonté, de la part des commanditaires de ces

autels, d'affirmer que les rites réalisés en l'honneur des *lares* des quartiers et du *genius Augusti* l'avaient été parfaitement, selon l'orthopraxie rituelle nécessaire à leur efficacité. Le fait que ces cérémonies et les autels les commémorant aient été réalisés par des individus qui, pour la majorité, obtenaient pour la seule et unique fois de leur vie le droit d'agir en vertu d'une fonction publique renforce l'argument. Magistrats d'un jour, ils souhaitaient montrer la manière parfaite avec laquelle ils tenaient leur office de *vicomagister*.

Les destinataires de ce discours de perfection rituelle sont à chercher aussi bien sur un plan horizontal que vertical. Les observateurs les plus nombreux et réguliers des reliefs sculptés sur ces autels étaient les habitants du *vicus*, les voisins immédiats. En témoigne la localisation originelle de ces monuments sur le lieu même de réalisation des rites, i.e. aux croisements des rues, au milieu des carrefours, probablement protégés par des petits édifices tel celui qui a été retrouvé dans la vallée du Colisée pour le *compitum Acilii*. Ces voisins immédiats étaient les plus à même de renforcer la notabilité locale des *vicomagistri*. Cependant, cette conception horizontale du public, n'est pas suffisante. La revivification des cultes compitalices correspondait à une initiative impériale permettant d'instaurer des relations concrètes et régulières entre l'empereur et la population. En ce sens, les autels compitalices témoignent aussi d'une



Fig. 2. Fragment d'autel, Musées du Vatican, Museo Pio Clementino, cortile octogonal.

⁸ Plin, *Histoire Naturelle*, 28, 3, 11. Voir prochainement A. Vincent, *Rock and Rome. Les musiciens et la cité*, Rome, à paraître (BEFAR).

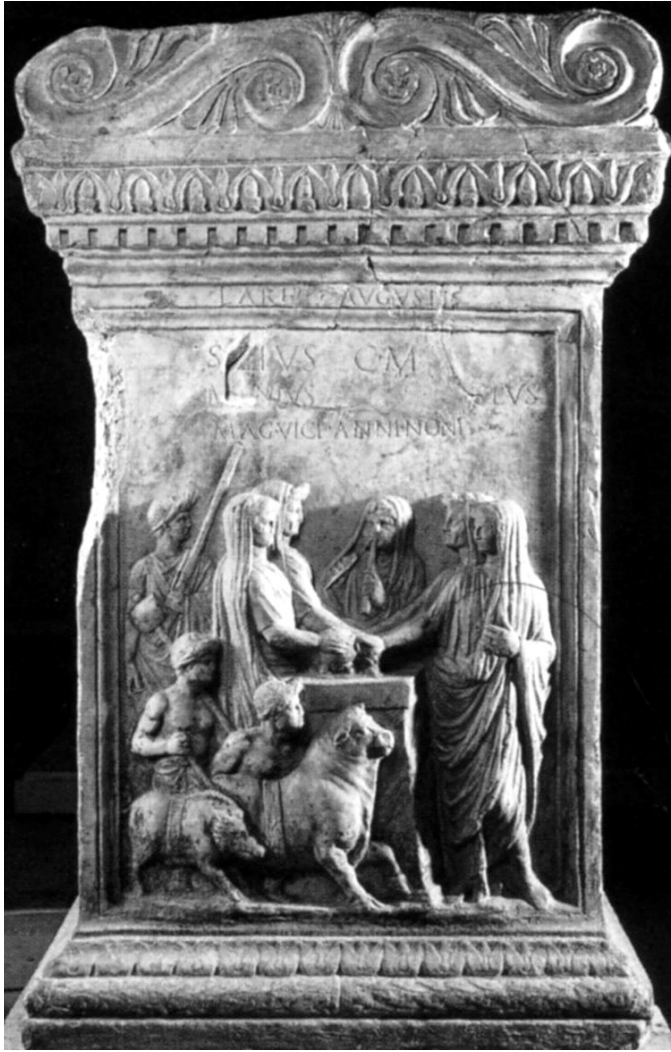


Fig. 3. Autel du vicus Aesculetus, Rome, Musées du Capitole, Palazzo nuovo.

relation socialement verticale, ce que manifeste clairement le fait que l'on sacrifiait au *genius* de l'empereur sur ordre de ce dernier.

Ainsi, ces documents reprenaient les nouveaux éléments du vocabulaire visuel augustéen, comme l'a déjà montré A. Alföldi, dans l'esprit des travaux de P. Zanker, à propos des lauriers qui figurent sur les autels de la salle des Muses, du vicus Aesculetus et de l'autel dit de Soriano⁹. Ce végétal, synonyme de fête de longue date, avait progressivement acquis une signification particulière à la fin de la République et au début du Principat, liée à la victoire. Pour les Romains du temps, les lauriers étaient associés à l'empereur, de même que la couronne de chêne que l'on retrouve sur les autels compitalices. Cette dernière fait référence à la couronne civique, qui ornait en

permanence la porte de sa demeure sur le Palatin suite à une décision sénatoriale de 27 a. C. (série des honneurs rendus à Auguste, dans ce cas précis pour avoir sauvé des citoyens lors des guerres civiles). La présence de ces éléments végétaux, clés du nouveau vocabulaire iconographique, signifie leur compréhension et leur acceptation par les *vicomagistri*.

Selon mon hypothèse, il devrait être possible à partir de l'étude des autels compitalices romains, de placer les *tibicines* parmi ces nouveaux symboles de la grammaire visuelle augustéenne. À partir du règne d'Auguste les musiciens en général et les *tibicines* des sacrifices de la religion publique en particulier jouirent d'une reconnaissance accrue de la part du pouvoir impérial¹⁰. En témoigne par exemple le développement d'une terminologie spécifique servant à désigner leur

9 A. Alföldi, *Die zwei Lorbeerbaüme des Augustus*, Bonn, 1973, particulièrement p. 30-36.

10 On trouvera un raisonnement plus développé dans A. Vincent, *Rock and Rome*, op. cit. et déjà dans A. Vincent, «Auguste et les *tibicines*», *Mélanges de l'Ecole française de Rome - Antiquité*, 120/2, 2008, p. 427-446

collège professionnel mentionnant leur rôle de desservant religieux : *tibicines romani qui sacris publicis praesto sunt*. Les membres de ce collège devenaient ainsi des assistants officiels de la religion publique, une source de fierté pour des musiciens qui appartenaient à une frange de la population qui, comme les *vicomagistri*, trouveraient là un moyen exceptionnel de se distinguer de la masse. L'étude de la composition sociale de ce collège a démontré une évolution à partir de l'époque augustéenne, des ingénus trouvant progressivement leur place au milieu des esclaves et des affranchis qui occupaient traditionnellement ce genre de charge.

Deux arguments principaux permettent de comprendre que les musiciens romains aient bénéficié de cette appréciation positive à partir du règne d'Auguste. Le premier est la nécessité des *tibicines* auprès des autels pour le fonctionnement régulier de la cité, une régularité dont se revendiqua Auguste après les troubles, y compris religieux, de la période fino-républicaine. Le chaos semé par leur absence suite à leur exil volontaire de la cité en 311 a. C., épisode notamment rapporté sous Auguste par Ovide et Tite Live, témoigne du fait qu'il était impossible d'envisager sans eux une relation sereine entre les citoyens et les dieux¹¹. Les mettre en avant revenait donc au contraire à signifier, y compris de manière matérielle, visible pour tous, un fonctionnement régulier et apaisé de la religion publique. Par ailleurs, les *tibicines* servaient un autre argument récurrent du discours augustéen, celui de la restauration de l'antique. Il s'agit là d'une dimension bien connue de la période du premier *Princeps*, éclairée notamment pour la religion publique par les travaux de John Scheid. De cette restauration religieuse témoignent les cultes compitalices en eux-mêmes, qui existaient auparavant mais furent réactivés de manière régulière par Auguste à partir de 7 a. C. dans des *vici* recréés. Aux oreilles des citoyens et de l'empereur, les *tibicines* des sacrifices étaient l'incarnation sonore de l'ancienneté de la cité. Ils en étaient des agents immuables et des symboles bien aisément figurables sur des supports relativement limités en espace comme les autels, passant ainsi des oreilles aux yeux. Leur représentation sur les autels des cultes compitalices correspondait à la fois à une réalité rituelle et à l'acceptation par la plèbe de Rome d'une valorisation symbolique et politique de ces musiciens incarnant la Rome immuable.

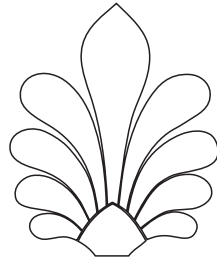
Dr. Alexandre Vincent

École française de Rome

Piazza Farnese 87, 00186 Roma, I

alexandre.d.vincent@gmail.com

11 Ovide, *Fastes*, 6, 13, 650-711 ; Tite Live, *Histoire romaine*, 9, 30, 5. L'épisode est aussi rapporté par Plutarque, *Questions romaines*, 55 ; Valère Maxime, *Faits et dits mémorables*, 2, 5, 4, ainsi que par le compilateur de Valère Maxime Iulius Paris, sans différence, par rapport au texte originel et par Nepotianus. Il est mentionné très rapidement par Quintilien, *Institution oratoire*, 5, 11, 9.



VERZEICHNISSE
LISTES

VERZEICHNIS DER VORSTANDSMITGLIEDER DER SAKA

LISTE DES MEMBRES DU COMITÉ DE L'ASAC

Arbeitsgruppe zur Gründung der SAKA

Groupe de travail pour la fondation de l'ASAC

1991-92

Daniel Allgöwer (Lausanne)
Kristine Gex (Lausanne)
Jean-Robert Gisler (Fribourg)
Ella van der Meijden (Basel)
Frederike van der Wielen (Genève)
Rainer Vollkommer (Basel)

Vorstandsmitglieder der SAKA seit der Gründung am 28. November 1992

Membres du comité de l'ASAC dès la fondation le 28 novembre 1992

Comité 1993-1996

(Membres élus à l'assemblée de fondation du 28 novembre 1992)

Kristine Gex (Lausanne)	Trésorière
Jean-Robert Gisler (Fribourg)	Président
Jeannette Frey (Zürich)	Bulletin
Elena Mango (Zürich)	Bulletin
Ella van der Meijden (Basel)	Secrétariat
Karl Reber (Basel)	Secrétariat
Margot Schmidt (Basel)	Vice-Présidente

Démissions de Margot Schmidt et Jeannette Frey à l'assemblée générale du 17 février 1996.
Élections de Julien Beck et Monica Brunner.

Comité 1996-1999

Julien Beck (Genève)	Bulletin
Monica Brunner (Lausanne)	Bulletin
Kristine Gex (Lausanne)	Trésorière
Jean-Robert Gisler (Fribourg)	Président
Elena Mango (Zürich)	Bulletin
Ella van der Meijden (Basel)	Vice-Présidente
Karl Reber (Basel)	Secrétariat

Démision de tous les membres du comité à l'assemblée générale du 30 janvier 1999. Élection d'un nouveau comité.

Comité 1999-2002 und 2002-2005

Daniel Allgöwer (Lausanne)	Bulletin et page web
Lorenz Baumer (Bern)	Secrétariat
Patricia Birchler Emery (Genève)	Vice-Présidente
Marie-Claire Crelier (Basel)	Trésorière
Martin Guggisberg (Basel)	Président
Lambrini Koutoussakis (Fribourg)	Bulletin et page web
Christina Peege (Zürich)	Bulletin

Démission de tous les membres du comité à l'assemblée générale du 29 janvier 2005. Élection d'un nouveau comité.

Comité 2005-2008

2005-2006

Esaù Dozio (Basel)	Secrétariat
Anne-Françoise Jaccottet (Lausanne)	Présidente
Lilian Raselli (Bern)	Vice-présidente
Christian Russenberger (Zürich)	Bulletin
Lara Sbriglione (Lausanne)	Page web
Adrian Stähli (Basel/Zürich)	Bulletin
Frederike van der Wielen (Genève)	Trésorière

Démission de Lara Sbriglione à l'assemblée générale du 27 janvier 2006. Élection de Sebastian Geisseler.

2006-2007

Esaù Dozio (Basel)	Secrétariat
Sebastian Geisseler (Bern)	Page web
Anne-Françoise Jaccottet (Lausanne)	Présidente
Lilian Raselli (Bern)	Vice-présidente
Christian Russenberger (Zürich)	Bulletin
Adrian Stähli (Basel/Zürich)	Bulletin
Frederike van der Wielen (Genève)	Trésorière

Démissions de Lilian Raselli et Adrian Stähli à l'assemblée générale du 27 janvier 2007. Élections de Diana Valaperta et Thierry Chatelain.

2007-2008

Thierry Chatelain (Neuchâtel)	Co-trésorier
Esaù Dozio (Basel)	Secrétariat
Sebastian Geisseler (Bern)	Page web
Anne-Françoise Jaccottet (Lausanne)	Présidente
Christian Russenberger (Zürich)	Vice-président et Bulletin
Diana Valaperta (Fribourg)	Bulletin
Frederike van der Wielen (Genève)	Trésorière

Démissions de Frederike van der Wielen et d'Esau Dozio à l'assemblée générale du 26 janvier 2008. Élections de Camilla Colombi et Gionata Consagra.

Comité 2008-2011

2008-2009

Thierry Chatelain (Neuchâtel)	Trésorier
Camilla Colombi (Basel)	Bulletin
Gionata Consagra (Genève)	Organisateur rencontre instituts
Sebastian Geisseler (Bern)	Page web
Anne-Françoise Jaccottet (Lausanne)	Présidente
Christian Russenberger (Zürich)	Vice-président et Bulletin
Diana Valaperta (Fribourg)	Secrétariat

Démission de Christian Russenberger à l'assemblée générale du 7 mars 2009. Élection de Jacqueline Perifanakis (Zürich).

2009-2010

Thierry Chatelain (Neuchâtel)	Trésorier
Camilla Colombi (Basel)	Bulletin
Gionata Consagra (Genève)	Vice-Président et Bulletin
Sebastian Geisseler (Berne)	Page web
Anne-Françoise Jaccottet (Lausanne)	Présidente
Jacqueline Perifanakis (Zürich)	Bulletin
Diana Valaperta (Fribourg)	Secrétariat

Démission d'Anne-Françoise Jaccottet à l'assemblée générale du 6 mars 2010. Élection de Danielle Wieland-Leibundgut comme membre du comité et présidente.

2010-2011

Thierry Chatelain (Neuchâtel)	Trésorier
Camilla Colombi (Basel)	Bulletin
Gionata Consagra (Genève)	Vice-Président et Bulletin
Sebastian Geisseler (Bern)	Page web
Jacqueline Perifanakis (Zürich)	Bulletin
Diana Valaperta (Fribourg)	Secrétariat
Danielle Wieland-Leibundgut (Zürich)	Présidente

Démissions de Thierry Chatelain, Sebastian Geisseler et Diana Valaperta à l'assemblée générale du 5 mars 2011. Élections de Rocco Tettamanti, Ellen Thiermann, Samira Zoubiri.

Comité 2011-2014

2011-2013

Camilla Colombi (Basel)	Bulletin
Gionata Consagra (Genève)	Vice-Président et Page web
Jacqueline Perifanakis (Zürich)	Bulletin

Rocco Tettamanti (Fribourg)	Secrétariat et publicité
Ellen Thiermann (Bern, Zürich)	Bulletin
Danielle Wieland-Leibundgut (Zürich, Basel)	Présidente
Samira Zoubiri (Neuchâtel)	Trésorière

Démissions de Gionata Consagra et Jacqueline Perifanakis à l'assemblée générale du 16 mars 2013. Élections de Josy Luginbühl et Tamara Saggini.

2013-2014

Camilla Colombi (Basel)	Bulletin
Josy Luginbühl (Bern)	Page web
Tamara Saggini (Genève)	Bulletin
Rocco Tettamanti (Fribourg)	Secrétariat et publicité
Ellen Thiermann (Zürich)	Bulletin
Danielle Wieland-Leibundgut (Basel)	Présidente
Samira Zoubiri (Neuchâtel)	Trésorière

Datum	Tagungsort	Thema	Publiziert
1993-11-13	Fribourg, Universität (Miséricorde), Auditorio A	Klassische Archäologie in der Schweiz – Heute Archéologie Classique en Suisse – Aujourd’hui	Bulletin 1994,1
1994-11-12	Solothurn, Gemeinderatssaal der Stadt, Landhaus	Wohnungsbau in der Antike L’Architecture de la maison privée dans l’Antiquité	Bulletin 1995,1
1995-11-11	Fribourg, Universität (Miséricorde), Auditorio A	Archaeologia classica, quo vadis?	Bulletin 1996,1
1996-11-16	Bern, Universität	Väsenforschung von der Schweiz aus gesehen: Stand und Perspektiven	separate Publikation (1997), Online-Dokument, Nachtrag im Bulletin 2000
1997-11-15	Fribourg, Université Miséricorde	Klassische Archäologie und Naturwissenschaften Archéologie classique et sciences naturelles	Bulletin 1998,1
1998-10-31	Bern, Universität	Die antike Skulptur: Forschungsstand und Perspektiven La sculpture antique: état de la recherche et perspectives	nicht publiziert
1999-11-20	Bern, Universität	Klassische Archäologie und Internet Archéologie classique et Internet	nicht publiziert
2000-11-25	Bern, Universität	Schweizer Ausgrabungen im Ausland: Methodik, Ziele und wissenschaftliche Praxis kleinerer und weniger bekannter Forschungsprojekte Fouilles suisses à l’étranger: méthodes, buts et pratiques de quelques projets moins connus	separate Publikation (Fribourg 2001, ISBN 3-905046-25-3), kein Online-Dokument

Datum	Tagungsort	Thema	Publiziert
2001-11-17	Bern, Universität Antikensammlung	Klassische Archäologie und Museum L'archéologie classique au Musée	Bulletin 2002
2002-06-21/22	Bern	Rom und die Provinz – eine Begegnung der Kulturen Rome et les provinces – une affaire de culture Eine gemeinsame Tagung der SAKA und der ARS	Abstracts der Referate als Online-Dokument
2003-11-01	Bern, Universität	Restaurieren am Objekt – Restaurieren an der Geschichte? Restaurer l'objet – Restaurer l'histoire?	Bulletin 2004
2004-11-13	Bern, Universität	Junge Forschung: Lizentiatsarbeiten zur Klassischen Archäologie 2002-2004 Jeunes chercheurs: Mémoires de licence en archéologie classique 2002-2004	Bulletin 2005
2005-11-12	Basel, Skulpturenhalle	Exkursion und Table Ronde im Rahmen der Sonderausstellung der Skulpturhalle Basel: Bunte Götter – Die Farbigeit antiker Skulptur	nicht publiziert
2006-11-11	Fribourg, Université, Südflügel Saal Jäggi	Interkulturelle Kontakte Contacts interculturels	Bulletin 2007
2007-11-10	Neuchâtel, Université	Présentations des Mémoires de licences 2005-2007	Bulletin 2008
2008-11-08	Neuchâtel, Laténium	Bild, Text, Archäologie Image, texte, archéologie	Bulletin 2009
2009-11-21	Bern, Uni S, Raum A 126	1. Schweizer Forum der Universitätsausbildung in Klassischer Archäologie 1er forum suisse de la formation universitaire en archéologie classique	Bulletin 2010

Datum	Tagungsort	Thema	Publiziert
2010-11-13	Bern, Uni S, Raum A-122	Archäologische Feldforschung: Methoden und Verfahren Archéologie de terrain: méthodes et procédures Indagine archeologica sul campo: metodi e procedimenti	Bulletin 2011
2011-11-12	Fribourg, Bar Le Quai	Neues aus der Alten Welt: Projekte junger Forscher/innen Nouvelles du monde antique: Projets des jeunes chercheurs Novità dal mondo antico: Progetti dei giovani ricercatori	Bulletin 2012
2012-03-31	Bern, Uni S, Raum 022	Treffpunkt AGORA – Rendez-vous à l'AGORA Aktuelle Schweizer Ausgrabungsprojekte im Mittelmeerraum – Actualité des projets de fouilles suisses en Méditerranée	separate Publikation (2013), Online-Dokument
2012-11-10	Fribourg, Bar Le Quai	Musica donum deorum Eine archäologisch-festliche Tagung zur Musik in der Antike Une journée archéologique et festive dédiée à la musique de l'antiquité	Bulletin 2013
2014-02-21/22	Neuchâtel, Université Neuchâtel-Hauterive, Laténium – parc et musée d'archéologie	Phönizier und Punier – Neues zu einer «verlorenen» Zivilisation aus Schweizer Sicht La recherche suisse dans le domaine phénicien et punique: un état des lieux Eine gemeinsame Tagung der SAKA mit Prof. Hédi Dridi, Archéologie de la Méditerranée antique, Université Neuchâtel	In Planung

Impressum

Herausgeber/Editeur/Editore

Association Suisse d'Archéologie Classique
Schweizer Arbeitsgemeinschaft für Klassische Archäologie
Associazione Svizzera di Archeologia Classica
www.saka-asac.ch

Redaktion/Rédaction/Redazione

c/o

Departement Altertumswissenschaften
Klassische Archäologie
Petersgraben 51
CH-4051 Basel
CCP 10-17785-4

Camilla Colombi	<i>Camilla.Colombi@unibas.ch</i>
Ellen Thiermann	<i>ellen.thiermann@uzh.ch</i>
Tamara Saggini	<i>t.saggini@gmail.com</i>

Das SAKA-Bulletin erscheint einmal jährlich.