

La démarche est technique, mais elle se suit avec facilité et elle permet de parvenir à une étude ordonnée entre le très grand nombre d'applications référentielles et la vision quelque peu réductrice de la signification du mot autour de certaines traductions, *forme*, *beauté*, *espèce*, *figure*, *configuration*. Toute cette analyse permet de revenir à l'étymologie et à l'évolution sémantique du mot. La solution admise par le *DELL* est de voir en *forma* un emprunt au grec *μορφή*, et après les difficultés phonétiques (vol. 1, p. 76-79), Danièle Conso peut désormais mettre en évidence les difficultés sémantiques : les sens de « moule », « modèle », « règle », qui sont anciens et bien attestés, ne sont pas des sens de *μορφή*. Ce à quoi conduit l'étude des sens, c'est à poser un sens premier « maintien, stabilisation, solidification », lequel autorise pleinement une étymologie de *forma* par la racine indo-européenne **d^her* « maintenir » avec le suffixe de nom d'action *-*ma*. Celle-ci donne encore en latin *firmus*, probablement *ferre* et *ferme* « constamment », « de façon incessante » puis « en général » ou « à peu près », « presque », mais aussi *ferumen* « soudure », « colle », « ciment », *fretus* « sûr de soi ». Il existe une différence majeure entre le sens étymologique « solidification » et les emplois attestés chez Plaute « traits caractéristiques », « aspect physique », « avantages physiques », « pouvoir de séduction ». L'usage plautinien ne donne pas le point de départ d'une histoire sémantique, mais l'aboutissement d'une histoire déjà longue (p. 802), ce qui, plus généralement, est un point de méthode important. Ce décalage tient à ce que le théâtre parle des hommes et de leurs sentiments alors que des emplois plus techniques n'ont guère leur place. De là une approche diachronique différente de la synchronie qui a prévalu jusqu'alors. Les sens directement issus du sens étymologique de « solidification » sont d'abord ceux de « moule » puis « forme » et « instrument qui sert à donner une forme ». Le nom d'action peut désigner le résultat de l'action, d'où « forme reçue » et par extension « forme naturelle ». Une autre extension fait passer de « forme » à « traits caractéristiques », « aspect physique » : l'importance de ce thème dans les éloges et un rapprochement avec le grec *μορφή* ont infléchi le sémantisme vers « beauté ». Il faut revenir au sens plus ancien d'« instrument qui sert à donner une forme » pour rendre compte de « modèle » au moyen d'une métaphore semblable à celle du moule qui impose une forme à la matière, puis à « modèle » se rattachent « règle », « norme », « statut ». Le sens de « règle » est à son tour à l'origine des sens de « sentence », « constitution impériale » et de « statut, condition ». Ainsi se trouve non plus seulement organisée, mais expliquée la riche polysémie qui était devenue opaque pour le locuteur. L'ensemble monumental des deux volumes de près de 1500 pages permet de comprendre en profondeur le fonctionnement d'un polysème et son développement sémantique, il éclaire bien des éléments de la civilisation et de la culture latines, il donne à réfléchir sur les méthodes de la lexicologie et de la sémantique du latin. Une œuvre qui fera date.

Jean-François THOMAS

Tosca A. C. LYNCH & Eleonora ROCCONI (Eds.), *A Companion to Ancient Greek and Roman Music*. Hoboken, Wiley-Blackwell, 2020. 1 vol. relié, xvii-522 p., ill. (BLACKWELL COMPANIONS TO THE ANCIENT WORLD). Prix : 210 \$. ISBN 978-1-119-27547-3.

Consacré à l'art d'Euterpe dans l'Antiquité gréco-romaine, ce nouveau *Companion* propose une synthèse relativement exhaustive sur la musique antique. De la mythologie à la politique, en passant par la philosophie, la médecine, la religion, ou encore l'éducation, ses cinq parties explorent le paysage musical des Anciens à travers des thématiques variées. Les sources musicales tant littéraires qu'archéologiques, papyrologiques et iconographiques y sont mobilisées. Après une brève introduction sur la notion grecque de *mousikê* (p. 1-10), par E. Rocconi et T. A. C. Lynch, co-éditrices de l'ouvrage, la première partie, « Paradigmes mythologiques » (p. 11-86), est consacrée aux grandes figures mythologiques en lien avec la musique. P. Muray (1) s'intéresse à la fonction métapoétique des Muses, traditionnellement associées à l'inspiration artistique, aux notions d'harmonie et de mémoire. Les chapitres 2 et 3 présentent successivement Apollon, dieu par excellence de l'harmonie musicale (I. Rutherford, 2), et Dionysos, personnalité musicale plus ambiguë, corrélée à la musique orgiastique (G. Ieranò, 3). Divinité musicale plus marginale, symbolisant une certaine proximité avec les sons du monde naturel, Pan fait l'objet de la contribution de P. LeVen (4). D'Orphée à Marsyas, en passant par Arion, Amphion, Musée, Linus, et d'autres, S. Sarti (5) étudie ensuite les héros musicaux et la notion d'*hybris* dans les mythes musicaux, dont certains sont aussi au cœur de l'étude de L. Galasso (6), dédié spécifiquement aux mythes musicaux des *Métamorphoses* d'Ovide (Syrinx, Apollon, Pan, Polyphème, Marsyas). La seconde partie, « Contextes et pratiques » (p. 87-242), quitte la sphère mythologique pour aborder des aspects plus concrets de la vie musicale. S'inscrivant dans le domaine de l'archéologie de la performance, la contribution de S. Perrot (7) vise à reconstruire les modalités pratiques des performances musicales antiques, envisagées sur le plan tant contextuel (privé, rituel, politique, strictement musical), que topographique (espaces musicaux privés ou publics). M. Ch. Martinelli (8) dresse ensuite un panorama succinct de la transmission des œuvres musicales grecques, évoquant les traditions papyrologique, épigraphique et manuscrite. Une attention particulière est portée aux pratiques papyrologiques de l'écriture musicale. Le chapitre de Sh. D. Bundrick (9) précise l'apport des sources iconographiques à l'archéomusicologie, tout en soulignant la difficulté de leur exégèse. Dans les deux contributions suivantes, M. Ercoles (10) et T. J. Moore (11) explorent les rapports entre musique et théâtre, en s'intéressant au « récitatif chanté » (*parakatalogê*) du théâtre grec, pratique intermédiaire entre le chant et la récitation, et aux variations métriques du théâtre romain, créatrices d'effets musicaux. Discipline indissociable de la musique, la danse fait l'objet des chapitres 12 et 13. N. A. Weiss (12) approfondit l'étude de la *choreia* grecque et insiste sur l'éminente fonction civique de cette notion, qui regroupe différents types d'exécutions chorales, mêlant chant, danse et accompagnement instrumental. Si la danse s'est peu acclimatée à Rome, où elle était jugée contraire au *decorum*, Z. Alonso Fernández (13) montre que la pantomime, particulièrement florissante au début du Principat, a pu lui concéder des lettres de noblesse. Tout aussi prégnant dans la vie musicale antique, l'esprit agonistique fait l'objet du chapitre de T. Power (14), relatif aux compétitions musicales (*agônes* grecs et *ludi scaenici* romains), jalonnant la carrière des virtuoses antiques. À sa suite, K. Melidis (15) examine deux exercices vocaux antiques et les corréle à la stricte hygiène de vie des chanteurs professionnels, soucieux de préserver leur voix. Après une brève présentation des chordophones antiques, Chr. Terzes (16) tire parti d'une étude

archéomusicologique, réalisée à partir d'une réplique moderne du *plagiaulos* de Koilê (Athènes, II^e s.), pour étudier les propriétés acoustiques de l'instrument antique. Concluant cette section, J. C. Franklin (17) élargit le spectre d'approche de l'historiographie musicale grecque à plusieurs traditions musicales orientales (Mésopotamie, Chypre, Levant, Anatolie) et à leurs potentielles influences sur la musique grecque. La partie III, « Conceptualiser la musique : théorie et pensée musicales » (p. 243-378), s'articule en deux axes. Plus techniques, les quatre premiers chapitres (18-21), où se côtoient les contributions de spécialistes de longue date des études musicales antiques, concernent la théorie musicale, tandis que les suivants (22-26) conceptualisent la musique dans cinq grands domaines de la pensée des Anciens : l'éducation, l'esthétique, l'éthique, la médecine et la rhétorique. Co-auteur, avec feu M. L. West, des *Documents of Ancient Greek Music* (Oxford, 2001), E. Pöhlmann (18) offre une présentation synthétique de l'acoustique et de la science harmonique grecques, tandis qu'A. Barker (19), auteur des deux volumes des *Greek Musical Writings* (Cambridge, 1984 et 1989), signe le chapitre dédié aux fondements du système musical grec, où il confronte les deux principales conceptions harmoniques grecques, mathématique (pythagoricienne) et empirique (aristoxénienne). On signalera toutefois que, dans le schéma de la p. 258, la première occurrence du mot *fifth* (quinte) doit être remplacée par *fourth* (quarte). Le chapitre sur le rythme, de T. A. C. Lynch (20), se concentre en particulier sur les *Éléments rythmiques* d'Aristoxène. Celui sur la notation musicale est l'œuvre de St. Hagel (21), qui évoque aussi la problématique de la transcription moderne des œuvres musicales grecques. Les chapitres suivants abordent successivement divers sujets : l'éducation musicale antique, y compris celle des futurs musiciens professionnels (M. Raffa, 22), les mécanismes sous-tendant la conceptualisation d'une expérience musicale et les pouvoirs psychagogiques de la mimétique (E. Rocconi, 23), les pouvoirs émotionnels conférés par les Anciens à la musique et leurs implications éthiques (Fr. Pelosi, 24), la notion aristotélicienne de *katharsis* et l'usage thérapeutique de la musique (A. Provenza, 25), ou encore, les rapports entre musique et art oratoire chez les Latins (V. Schulz, 26). Explorant des champs d'investigation récents, la partie IV, « Musique et société : identités musicales, idéologie et politique » (p. 379-446), aborde la musique antique sous un angle davantage socio-politique, ethnique ou culturel. M. Griffith (27) pose la question de l'homogénéité de la culture musicale grecque et s'interroge diachroniquement sur l'influence des particularités musicales régionales ou ethniques sur l'identité culturelle des peuples grecs. S'aventurant brièvement dans les études de genre, la contribution de M. De Simone (28) étudie la place des femmes grecques et romaines dans la vie musicale antique. A. D'Angour (29) consacre ensuite quelques réflexions à la « Musique Nouvelle » : prônant notamment plus de liberté mélodique et rythmique, ses partisans furent souvent confrontés à une faction musicale plus conservatrice. Les deux derniers chapitres étudient les rapports entre musique et politique dans les spectacles de l'Athènes démocratique (E. Csapo – P. Wilson, 30) et de la Rome impériale, augustéenne et julio-claudienne (P. Dessì, 31). La cinquième et dernière partie, « Redécouvrir la musique antique : l'héritage culturel de la *mousikê* » (p. 447-488), est consacrée à la réception de la musique gréco-romaine au Moyen Âge et aux Temps modernes. C. Panti (32) s'intéresse au rôle du *De institutione Musica* de Boèce (VI^e s.) comme vecteur de la théorie musicale grecque au Moyen Âge, tandis que D. Restani (33) souligne le rôle des humanistes italiens dans la

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

Mathilde KAISIN

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

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