

Les instruments de musique dans l'Antiquité à travers l'iconographie

Akli Keltoum

Institut d'archéologie, université d'Alger 2

Résumé

Il existe de nombreuses manifestations iconographiques de la vie musicale, sur tous les types de supports: sculptures, céramiques, mosaïques, stèles, et peinture, où l'on observe des instruments de musique isolés ou joués par différents personnages. D'autre part, il y'a des inscriptions relatives à la musique ou aux

musiciens. Il faut compter également avec les instruments retrouvés complets ou à l'état de fragments, témoins de cette activité liée à différents contextes: religieux, ludique, domestique.

Mots clés: Instruments; musique; lyre; flûte; mosaïque; cithare.

ملخص

أو بالموسقيين. كما تعتبر الأدوات التي وجدت كاملة أو مجزأة شاهدا على هذا النشاط المتعلق بسياقات مختلفة كالدين والمرح والمحلية. الكلمات الدالة: الآلات، الموسيقى، فسيفساء؛ قيثارة؛ آلة القانون؛ الفلوت.

هناك العديد من المظاهر التصويرية للحياة الموسيقية، وفي جميع أنواع وسائل الإعلام: النحت والسيراميك والفسيفساء، والشواهد، والرسم، حيث يلاحظ المرء آلات موسيقية معزولة أو معزوفة من. من ناحية أخرى، هناك نقوش متعلقة بالموسيقى

Abstract

There are many iconographic manifestations of musical life on all types of media: sculptures, ceramics, mosaics, stelae, and painting, where one observes musical instruments isolated or played by different characters. On the other hand, there are inscriptions relating to

music or musicians. We must also count with the instruments found complete or in the state of fragments, witnesses of this activity linked to different contexts: religious, playful, domestic...

Keywords: Instruments; Music; Mosaic; lyre; Cithare; flute.

Introduction

Durant de longs siècles, la musique accompagne la vie des peuples anciens. Il y a peu d'épisodes de la vie civile, militaire, religieuse, ou intellectuelle qui ne soient liés au chant et au son. L'art des sons, appris comme un devoir, ne fait pas seulement partie de l'instruction artistique

et littéraire, mais aussi de l'éducation morale. Les poètes et les philosophes vantent la musique avec enthousiasme. On ajoutera que cette musique traverse les générations sans être troublée dans sa simplicité paisible et immatérielle. L'emploi des instruments de musique paraît si naturel, aujourd'hui, que l'on ne se demande pas pour qu'elles raisons l'homme les a créés. Il aurait pu s'en passer, comme le prouvent des civilisations anciennes, ou encore actuelles qui ne pratiquent que le chant. La sûreté d'exécution du chant et l'art de superposer les voix a atteint une complexité dans la musique instrumentale est souvent dépourvue. Cela laisserait supposer qu'une qualification des sons s'est opérée en correspondance avec une représentation ordonnée religieuse. De fait, les mythes qui ont été recueillis sur la création des instruments de musique attribuent celle-ci à des êtres surnaturels, qu'ils soient des dieux, des ancêtres divinisés. À bien d'autres indices se reconnaît que l'on a voulu en créant des instruments, ainsi qu'en déformant la voix émettre des sons d'apparence aussi peu humaine. Il reste que l'homme a éprouvé le besoin de produire autrement que par la voix, ou par le bruit de son corps des sons quelconques. Il s'est servi d'instruments, que ce soit pour accompagner le chant ou pour en tenir lieu plus ou moins. Il a cherché hors de lui-même parmi les matériaux que la nature lui offrait, ce qui paraissait le plus propre à un dessein musical auquel sans doute la voix seule ne convenait pas (Schaeffner, 1960).

Il existe de nombreuses manifestations iconographiques de la vie musicale, sur tous les types de supports : sculptures, céramiques, mosaïques, stèles, et peinture, où l'on observe des instruments de musique isolés ou joués par différents personnages. D'autre part, il y'a des inscriptions relatives à la musique ou aux musiciens⁴. Il faut compter également avec les instruments retrouvés complets ou à l'état de fragments, témoins de cette activité liée à différents contextes: religieux, ludique, domestique. Nous proposons d'en voir quelques exemples les plus significatifs.

1. Lyre

La lyre (Tran, 2007) est un instrument chordophone dont l'invention remonte au III millénaire, et qui traversa presque sans changement l'Antiquité. Elle a été découverte dans les tombes princières d'Ur (Mésopotamie). Elle était liée à une fonction royale et religieuse. Son



aspect évoque le symbolisme totémique: de grande taille, elles ont la forme d'un animal sacré-le taureau- dont le corps constitue la caisse de résonance, avec une tête sculptée en ronde-bosse vers l'avant (Tranchefort, T1, 1980). Les instruments sont joués avec ou sans plectre, le nombre des cordes varie de quatre à onze (Duchesne-Guillemain, 1960). Au début du II millénaire, les lyres demeurent imposantes posées sur le sol et parfois jouées par deux musiciens. Vers 2000 avant J.-C. apparait en Egypte une petite lyre rustique et jouée avec un gros plectre (Tranchefort, 1980).

La lyre grecque dénote une facture d'origine animale: munie de trois à cinq cordes en boyau de bœuf ou en tendon de mouton, elle comporte deux montants courbés (à l'origine deux cornes de chèvre) fichés dans une caisse de résonance en cuvette (à l'origine sans doute, une carapace de tortue), cet instrument consistant à accompagner les danses rituelles. La lyre classique dont la mythologie grecque attribue l'invention au dieu Hermès qui l'offrit à Apollon ainsi qu'à Orphée comme symbole de l'expression poétique; elle devient peu à peu d'usage domestique; elle sera notamment consacrée à la pédagogie musicale (Tranchefort, 1980).

Les romains à l'imitation des grecs, introduisirent l'instrument dans leurs fêtes et leurs repas et elle se conserve dans les cérémonies religieuses à Rome. Le maniement élémentaire de la lyre formait un article obligatoire de l'enseignement libéral (Reinach, 1918).



Ulysse et les sirènes, IV S. ap J.-C. (musée de charchel)



maison aux Néréide à la lyre IIIe-IVeS. (Musée publique National des antiquités)

Des deux classes principales d'instrument de musique que distinguaient les grecs et les romains, instrument à vent, instrument à corde, c'est la seconde qui jouissait de la plus grande considération.

2. La cithare

C'est une lyre perfectionnée, la cavité résonnante est beaucoup plus ample, de manière à augmenter l'intensité du son, les deux bras sont également creux, sept cordes à l'origine chiffre sacramentel d'Apollon (Schaeffner, Monbrun, Apollon, 1960). Plus tard leur nombre fut porté à huit, neuf, onze, douze, jusqu'à quinze (Tiby, 1960).

Kithara² a joué un rôle prépondérant dans la pratique musicale grecque, elle fut une descendante probable de la phorminx se rattachant ainsi à la famille des lyres dont l'origine fut doublement mésopotamienne et égyptienne. La cithare apparaît à la fin du VII^e siècle, on l'attribue à Apollon ce qui explique l'exceptionnelle faveur dont elle jouit, prenant part, dès le VI^e siècle aux jeux pythiques de Delphes et suscitant à la fin du V^e siècle, un répertoire réservé aux virtuoses.

La cithare conservera un très grand prestige à Rome, où elle deviendra difficile de la distinguer de la Lyre. Les luthiers grecs rivalisèrent d'ingéniosité technique et décorative pour réaliser des cithares dignes des meilleurs instrumentistes (Tranchefort, 1980). Lorsque les mœurs helléniques s'introduisirent à Rome les jeunes gens et les jeunes filles y apparurent aussi à jouer de la Cithare (Reinach, 1918).

2. Kithara est le nom grec de la cithare



S'il y'a un musicien pour incarner l'art de la musique à Rome, c'est bien le citharède (ou citharode). Il bénéficie des éloges ; adulé du public et des femmes pour son talent et sa fière allure, choyé par les empereurs lorsqu'il est virtuose. Le succès d'estime dont il jouit peut lui apporter fortune et notoriété. Cette discipline, qui, d'après la tradition mythique, aurait été inventée par le poète Amphion, fut introduite à la fin de la république au moment où Rome s'entichait de culture grecque; le mot citharoedus n'est en effet attesté dans la langue latine qu'à partir de Varron au I siècle av J-C. Son succès ne fut alors jamais démenti et lorsque l'on parlait de sons agréables à entendre, c'était aussitôt de citharédie qu'il s'agissait. Comment expliquer un tel engouement jusqu'à la fin de l'antiquité ? En l'occurrence celles des cithrèdes.

À la différence de l'aulète, la citharède n'est pas privée de l'exercice de la parole par le jeu de son instrument. Il est donc perçu comme un chanteur (Bélis, 2011) avant d'être un instrumentiste. Il faut surtout prendre en compte les concours musicaux (les agones) qui ont beaucoup fait pour asseoir la notoriété des citharèdes. Ils continuent à se multiplier sous le haut Empire en Orient, surtout en Asie Mineur, et commencent aussi à gagner la partie occidentale de l'empire avec des épreuves musical attestées à Naples, Rome et même Nîmes ou Carthage. Ce n'est pas un hasard si dans le concours à l'époque impériale, la somme en argent la plus forte revient de droit au citharède comme l'attestent les règlements retrouvés à Aphrodisias (carie) édictés au II siècle. Dans la hiérarchie des concurrents, il jouit incontestablement d'une place de premier plan lors des joutes musicales.

Les spécialistes les plus appréciées du chant à l'époque impériale sont celles du tragédien et du citharède, ce qui explique que Néron se soit exhibé dans les deux épreuves. Si le citharède jouit d'un succès d'estime supérieur à celui du tragédien, alors que tous deux sont des chanteurs, c'est parce qu'il est en outre capable de s'accompagner sur l'instrument à cordes qui résume à lui seul le savoir-faire du professionnel.





Orphée joue à la cithare «musée d'El jem Tunisie»

Parmi les instruments à cordes, les romains ont largement privilégié l'usage de la lyre et de la cithara. Si le luth et la harpe étaient connus, ils sont restés d'un usage très marginal dans la société romaine.

Dans la plupart des descriptions d'instruments à cordes, la lyre est confondue par les modernes avec la cithara alors que les anciens faisaient clairement la différence. Malgré l'existence de quelques modèles hybrides dans l'iconographie antique, il est pourtant assez aisé d'identifier une lyre; la caractéristique essentielle réside dans la présence d'un résonateur constitué d'une carapace de tortue-et de bras en forme de corne (il s'agit d'imitation la plupart du temps) rien de tout cela. Dans la cithara à l'époque impériale, plus volumineuse, qui possède une caisse de résonance quadrangulaire et des montants creux. C'est un instrument plus coûteux car plus perfectionné (Vendries, 2007).

3. Flûte de Pan

Flûte de Pan³ est un instrument à vent portatif qui remonte à la plus haute antiquité et se rencontre chez un grand nombre de peuples indépendants les uns des autres.

Syrinx est un assemblage de roseaux, reliés à l'aide d'une ficelle et de cire se compose d'un grand nombre de tuyaux placés en retrait les uns des autres, de manière à diminuer insensiblement depuis le plus long jusqu'au plus court : du côté de l'orifice ouvert ils sont de niveau; à

3. Syrinx est le nom grec de la flûte de Pan.



l'autre bout, par la suite de leur longueur inégale, ils forment des gradins, de sorte que l'ensemble rappelle l'aspect d'une aile d'oiseau.

Les tuyaux sont taillés dans des tiges de canne ou de roseau et quelquefois des tiges de cigüe. À extrémité inférieure le tuyau est bouché à l'aide de cire. Pour assurer la stabilité de cet assemblage, on serrait la galette de roseau à l'aide d'un cordon de lin ou de toute autre substance propre à cet usage, tantôt il y'a un lien, tantôt plusieurs.

Enfin, un cordon d'attache, fixé par ses deux bouts aux sangles, sert à suspendre l'instrument ou le porter en sautoir. À côté de ces flutes de pan rustiques et fragiles, l'époque hellénistique et romaine a connu des instruments plus perfectionnés, exécutés dans des matières plus durables. On obtient en perçant dans une tablette compacte le nombre de canaux nécessaires, puis on alèse la tablette à l'épaisseur voulue, et l'on en décore la surface de lignes et d'ornements géométriques rappelant la gaine et les sangles de la syrinx de roseaux. Les dimensions de l'instrument sont généralement modestes (18 centimètres environ -40 centimètres). Le nombre des tuyaux y est extrêmement variable 7, ou 8, de même que pour les cordes de la lyre. La Syrinx de 9 tuyaux à l'époque où la Lyre atteint ce nombre de cordes, on introduisait dans le fond de chaque tuyau un bouchon de cire qui limitait la hauteur de la colonne d'air vibrante et l'on réglait l'épaisseur de ce bouchon de manière à obtenir l'intonation voulue.

On jouait de l'instrument assis ou debout, en le tenant verticalement ou obliquement des deux mains appliqué contre la lèvre inférieure.



Domestique et musiciens IVe ap.J.-C.



Scène de banquet avec convives, Procession dionysiaque Musée d'El Jem Tunisie

Aristote parle de «l'art des syringes» qu'il place d'ailleurs après le jeu de la cithare et de l'aulos. D'origine rustique, d'emploi pastoral et cela dès les temps homériques, la Syrinx a conservé pendant toute l'antiquité ce caractère, elle charme les loisirs des bergers, réveille ou endort les troupeaux; hypnotise dit-on, les cerfs eux-mêmes. Si le Socrate de Platon qui proscriit de sa république tous les instruments à vent, fait exception en faveur de la Syrinx, c'est pour les bergers seulement. Toutefois, en dehors de cette sphère traditionnelle, la Syrinx trouve quelques applications; elle règle des danses populaires, figure dans certaines processions très anciennes⁴, s'introduit dans des pompes dionysiaques, tient même sa place dans certains festins.

D'autres récits en fassent honneur à Silène ou à Marsyas ou encore à Hermès ou à Cybèle. Une légende, d'origine sans doute érudite, fait de Syrinx une nymphe, fille de fleuve arcadien Ladon: Poursuivie par Pan, elle échappe à son étreinte en se muant en roseau par une divinité; Pan se console en taillant sept tiges qu'il relie avec de la cire, une syrinx est créée. (Georgoudi, 2001)

4. Flûte

Les plus vieux documents iconographiques sont sumériens et égyptiens, et ne datent que du III^e millénaire avant J.-C. constituée par un simple tuyau ouvert aux deux extrémités et que l'on tenait obliquement (Tranchefort, T.II, 1980). Certains instruments rustiques ont du se contenter d'anches grossières en paille, plus ou moins identiques à celles qui ont été mises au jour dans les tombes Égyptiennes. Mais dans l'immense



majorité des cas, les hanches étaient soigneusement taillées dans de longues cannes de roseau que l'on vidait au préalable de leur moelle (Péché, 2007; Plin, Hist. Nat XVI,66 ,168).

L'instrument règne en maître aux sacrifices, aux spectacles, dans les banquets, les mariages et les funérailles. Il mène les processions, anime les rues et charme les soirées de la bonne société. À défaut de pouvoir juger de son vaste répertoire, ce sont les fresques, mosaïques, autels, textes et vestiges qui nous livrent ses caractéristiques organologiques et nous font découvrir les innovations techniques dont il a fait l'objet à partir du 1^{er} siècle de notre ère. Les tibiae⁸ en matériau dur qui, à en juger par la complexité et le raffinement de leur exécution appartenaient à des artistes professionnels. Comme attestent les instruments anciens, le tuyau des tibiae est constitué d'un assemblage de plusieurs sections distinctes en os plus rarement en bois ou en ivoire.

La facture requérant une matrice aussi proche que possible des sections à façonner, le choix d'os longs et cylindriques, comportant naturellement un trou central, s'imposait de même. Les Facteurs grecs préféraient pour cet usage les antérieurs d'âne à section ronde plus fine que celle du cheval (Péché, 2007). La facture romaine, est formellement attestée par les témoignages écrits et archéologiques du 1^{er} siècle à en croire Pline l'ancien, le matériau était résistant et possédait des qualités sonores particulièrement adaptées à l'instrument (Pline, Nat. XI, 87,215.) Chaque section de tibia, comprise entre 13 et 15 cm, est en effet parfaitement cylindrique. La percée intérieure oscille généralement entre 7,5 et 12 mm, pour un diamètre extérieur compris entre 11 et 15 mm; l'épaisseur des parois, quant à elle, varie entre 1 et 3 mm. L'instrument était percé une fois le tuyau assemblé. Dans la majorité des cas, les tuyaux sont gainés de bronze ou de laiton.



Tibia de Pompéi

5. Aulos est le nom grec de la flûte ; Tibiae est le nom romain de la flûte

Instrument d'une très haute technicité, comme le montrent les témoignages iconographiques, archéologiques et littéraires à partir de la fin du 1^{er} siècle av.J.-C., la tibia appelle une virtuosité toujours plus déliée et nécessite une formation poussée. Avec l'extension de l'échelle musicale, la longueur des tuyaux s'accroît de 50 à 55 cm en moyenne et le nombre des trous augmente, ce qui oblige les facteurs à doter l'instrument de mécanismes nouveaux.

Le procédé des viroles, présent sur toutes les tibiae, est simple et consiste en une série de bagues rotatives en métal, de 2,5 à 5 cm de largeur, qui recouvre l'ensemble du tuyau. Chacune de ces bagues est percée d'un trou circulaire coïncidant à un trou de même dimension foré dans la section en os. Par un simple pivotement de la virole, le musicien pouvait ainsi ouvrir ou obturer à loisir le trou correspondant. La stabilité de ces pièces est assurée par une série de butoirs ou de bagues inamovibles disposés de place en place sur l'instrument.

Les facteurs romains ont en effet fait preuve d'une ingéniosité et d'un savoir-faire confondant. De leurs ateliers sont sortis des instruments dont la facture a atteint une précision millimétrique qui n'a rien à envier à nos instruments modernes. S'inspirant certes des modèles d'auloi (Papadopoulou, 2001) importés de Grèce, on les voit innover, améliorer, inventer. Leurs tibiae trouvent leurs formes propres pour aboutir, dès la période augustéenne, à des instruments complexes et raffinés. C'est également aux Romains que l'on doit très probablement la création ou, tout au moins, amélioration d'artifices mécaniques tels que les tubulures coniques et les viroles coulissantes.

Dans ces compétitions musicales et théâtrales, deux instruments seulement étaient admis ; la cithare et l'aulos. La compétition est aussi un spectacle visuel organisé dans le théâtre ou dans un odéon. À Rome, Domitien fit spécialement construire un odéon, situé à côté du stade où avaient lieu les concours sportifs.





Ulysse et les sirènes, maison aux bassins IV S. Ap. J.-C.

(musée de cherchel)



Athéna avec deux flûtes IV e siècle musée d'Utique

5. Les trompettes

Les trompettes métalliques furent connues dès la plus haute antiquité. La plupart en bronze, toutes eurent un usage soit militaire soit religieux, exceptionnellement un emploi civil : aucun document n'atteste une utilisation spécifiquement musicale. Les égyptiens qui attribuaient l'invention de leur trompette au dieu Osiris, l'utilisèrent donc comme accessoire militaire ou cultuel elle mesurait 50.5cm et 58cm de long.



Les grecs attribuent son invention à la déesse Athena et fut un instrument principalement militaire; il accompagna toutefois des cérémonies religieuses (Tranchefort, 1980).

Légions, corps auxiliaires, cohortes de Rome employaient pour faire connaître les ordres des chefs et pour régler les mouvements des soldats, en compagnie ou dans les camps, des trompettes de quatre sortes différentes: Tuba, bucina, cornu, et lituus (Picard, 1950). La lecture des inscriptions funéraire ou des dédicaces aux empereurs notamment, ne laisse planer aucun doute sur les termes permettant de désigner les musiciens militaires.

Les découvertes de l'épigraphie permettent aujourd'hui d'affirmer que l'armée d'Afrique est celle qui s'est la mieux prêtée au conjectures pour les légions livrant le chiffre de 36 cornicines et de 39 tubicines pour la légion III Augusta au début du IIIe siècle de notre ère (Huet, 2007; Picard, 1950). La fonction principale des trompettes étaient de transmettre les ordres aux soldats dans le feu de la bataille. On comprend bien que la transmission des ordres par signaux musicaux ne pouvait être efficace qu'en la présence d'un véritable code, permettant à chacun de saisir le sens des notes entendues.

Tuba est jouée par tubicines. Il s'agit d'un instrument de bronze droit, généralement. Sa taille maximale devait atteindre 1,20m. Sa forme conique et s'évasant régulièrement de l'embouchure jusqu'au pavillon devait lui conférer un son relativement fort et rond que les auteurs antiques s'accordent à trouver terrifiant. Ainsi il semble que le rôle le plus marquant des tubicines se soit tenu au début des combats, pour lancer l'attaque, mais aussi pour sonner leur fin, retraite ou victoire.

Bucina, jouée par le bucinatore. Il s'agit d'un instrument en métal, de taille légèrement inférieure. Elle se différencie de la tuba en ce que son corps reste étroit jusqu'au pavillon, ou il s'élargit alors. Le son de cet instrument, plus perçant que celui de la tuba est souvent qualifié de rauque. Les bucinatores sont plus rarement mentionnés sur le champ de bataille, Il semble qu'ils aient surtout joué un rôle au quotidien, dans la vie des camps. En effet, ce sont eux qui étaient chargés de rythmer le temps par des signaux sonores convenus, signalant par exemple le mo-



ment de la fin du repas ou encore l'heure de la relève pour les sentinelles de nuit. Beaucoup plus caractéristique est l'instrument du cornicien, le cornu, recourbé en forme de G comme le laisse deviner son étymologie.

Les deux extrémités de l'instrument étaient reliées par une hampe de bois transversale, facilitant sa tenue et sa pratique, La courbe était telle que lorsque le musicien tenait l'embouchure à la hauteur de ses lèvres, le pavillon arrivait au niveau de la tête. Les cornicines dressaient leurs sons à d'autres responsables de la transmission des ordres, visuels ceux-ci, les signifier, porteurs des emblèmes de chaque centurie: à chaque fois que les cornicines jouent, les enseignes obéissent à leur message. Les enseignes permettaient aux soldats de suivre sur le terrain les ordres que leurs supérieurs leur transmettaient. Enseignes et cornicines formaient donc une chaînière tactique indispensable au bon déroulement des opérations, combinant le visuel et la sonore (Huet, 2007).

La cavalerie employait une trompette spéciale, littuus joué par liticen. Il différait de la tuba en ce que l'extrémité se recourbait en J (Tranchefort, 1980). D'une taille supérieure à la tuba (Picard, 1950) s'ouvrant sur un pavillon à peine évasé.

Tant pour des raisons tactiques que pratiques et religieuses, les musiciens étaient donc indispensables au bon fonctionnement de l'armée. Le principe était simple: point d'armée sans musiciens et, à la bataille, point de musicien sans armée



Mosaïque d'Achille IVe siècle Musée publique national des antiquités



Mosaïque romaine: Musée Jamahiriya, tripoli, Libye

Elle représente une représentation de musiciens

6. L'orgue hydraulique

Orgue hydraulique⁶, instrument de musique d'une invention hellénistique, attribuée à ktécibios Alexandrin (247-222 av.J.-C) (Tranchefort, 1980). Vitruve raconte comment ce célèbre mécanicien découvrit le principe de l'orgue hydraulique. On a cherché l'origine de l'orgue dans la syrinx polycalame. Mais il est probable que ces divers instruments ont une origine tout a fait distincte (Hochuli-Gysel et Jacob, 2007 ; Tranchefort, 1980). On distingue le petit et le grand orgue. Le premier, mû au moyen d'un simple soufflet que manœuvre un jeune garçon: c'est l'orgue pneumatique, dit aussi orgue portatif; le second, l'orgue pneumatique dans lequel l'eau comprimé joue à peu près le même rôle (Ruelle, Hydraulus, 1900) que la charge des réservoirs dans l'orgue moderne Comme ces deux sortes d'instruments reposent sur le même principe quant à la production du son, nous ferons entrer dans le présent article tout ce qui concerne l'orgue pneumatique aussi bien que l'orgue hydraulique (Ruelle, 1900).

6.1 Orgue Hydraulique

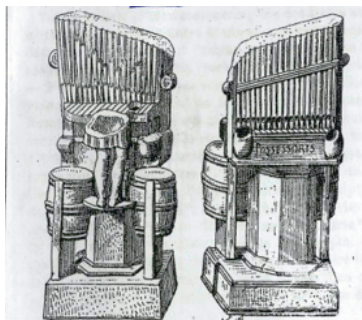
Le système de fonctionnement des orgues hydrauliques n'est en effet ni simple ni communément et facilement intelligible sinon pour ceux qui ont quelque pratique de ce genre de choses ; le principe général en est cependant assez clair. Placés à droite et à gauche d'une caisse d'airain pleine

6. Hydraulus est un nom grec formé de « hydor » = eau et de aulis = tuyau



d'eau, deux pistons, qu'on manœuvre alternativement pour obtenir un flux continu, font pénétrer de l'air dans un réservoir en forme d'entonnoir renversé, totalement immergé dans la cuve et ne communiquant avec elle que par le bas. Introduit par les cotes dans ce réservoir nommé pingé, l'air ne peut en ressortir que par le haut en traversant 4, 6 ou 8 tuyaux disposés verticalement qu'un jeu de touches permet d'ouvrir et de clore à volonté ; il produit alors des sons émis suivant les lois de la musique et avec une diversité extrême de timbres. L'orgue hydraulique n'est ainsi qu'un orgue pneumatique où l'eau n'est présente qu'au titre de régulateur de pression ; conformément au principe d'Archimède, elle monte dans la cuve quand le pingé se remplit d'air et revient dans le pingé quand l'air s'en échappe par les tuyaux ; la pression nécessaire à l'émission des sons demeure ainsi toujours constante (Malissard, Tranchefort, 1980).

Le monument qui donne l'idée la plus exacte de ce qu'était l'orgue hydraulique a été trouvé dans les ruines de Carthage. Il porte l'inscription Pos-sessoris.M.CI.



«Une statuette en terre cuite ...représente un organiste debout sous une sorte de petite estrade; le buste y manque, mais sur le clavier qui se trouve devant lui, on voit un trou qui indique la place où sa main était posée. Au dessus du clavier se trouvent les tuyaux, qui sont au nombre de dix-huit. Il semble y avoir plusieurs rangées de tuyaux. Dans le même instrument, vu de derrière, le nombre est de dix-neuf ».

6.2 Orgue pneumatique

Les textes relatifs à cet orgue sont rares. Voici, traduite littéralement, une épigramme unisée sous le nom de l'empereur Julien « je vois des chalumeaux d'une autre espèce, car ils sont de sonnerie puissante, et



l'on n'en joue pas avec notre souffle mais l'air qui s'échappe d'une cavité en peau de taureau parcourt, en dessous, un tube percé avec soin, puis un homme d'une grande habileté et aux doigts agiles se tient auprès, frappant les touches ajustées aux tuyaux, et ceux-ci font entendre à tour de rôle un champs mélodieux. » Cette épigramme contient un renseignement nouveau pour nous: c'est que l'organe pneumatique avait quelque fois, sinon toujours, un récipient d'air en cuir (Ruelle, 1900).

6.3 Le jeu d'orgue antique

L'hydraule connu très vite un prodigieux succès introduit, des 90 avant J-C dans les jeux musicaux de Delphes, il devient rapidement et partout indispensable aux manifestations publiques et aux fêtes privées. L'orgue accompagne aussi bien le cortège des mariés que le défilé des troupes et le jeu des acteurs que la mort des gladiateurs (Ruelle, 1900).

7. Les luths

Les origines de l'instrument sont orientales, elles remonteraient au II millénaire en Mésopotamie (Encyclopédie de la pléiade, 1963). Le luth⁷ fut importé et adopté en Egypte (1490 avant J.-C), là ce sont souvent des femmes qui en jouent, ce qui n'était pas le cas dans son pays d'origine, le luth fait partie d'orchestres lors de banquets royaux (Collon, 2006 ; Tranchefort, 1980). Ces instruments ont un petit nombre de cordes (deux ou trois cordes) montées une panse formant table d'harmonie, cette panse ovale ou en demi poire se prolonge par un long manche parfois recourbé à l'extrémité, où se trouvent les chevilles en pressant la corde contre le manche à l'aide d'un curseur mobile (Reinach, Lyra, 1918).



Joueuse de luth « Mosaique de l'Aion, Hippone »

7. Le nom du luth semble avoir été GISH. Gù-di : bois/béton, qui parle et fait du bruit.



Les représentations antiques montrent clairement que l'orgue était un instrument essentiellement de plein air. Le lieu de prédilection du jeu d'orgue était l'arène avec ses combats de gladiateurs. Egalement joué au cirque et au théâtre à côté de cela, il y'avait des spectacles purement musicaux. Des l'époque impériale, l'orgue se jouait également dans la sphère privée, en milieu domestique.

Les auteurs et philosophes nous renseignent assez bien sur la théorie antique. Malheureusement, on ne sait que très peu de choses de la musique qui était jouée avec l'hydrolis. Cela résulte, notamment, du fait que les deux seules descriptions connues de l'orgue antique sont dues à deux techniciens (Héron d'Alexandrie et Vitruve⁸) et non à des musiciens. C'est pour cela que le fonctionnement de « l'appareil » est bien connu.

Par ailleurs, ce sont souvent des femmes qui sont mentionnées comme étant des organistes ou qui sont représentées comme telles, mais on connaît également des organistes rémunérés au sein des légions romaines. Rappelons aussi que d'après Suétone, l'empereur Néron était passionné par cet instrument. La culture de l'orgue antique disparut totalement de l'empire romain d'Occident lors de la période des grandes invasions. Dans l'empire romain d'Orient, elle survécut dans un autre cadre en devenant le privilège de la cour impériale de Byzance (Hochilugysel et Jacob, 2007).

8. Harpes

La harpe fut connue du monde mésopotamien environ 3000 ans avant J.-C. grâce aux tombes royales d'Ur (Tranchefort, 1980) témoins de l'existence d'une musique très sophistiquée. Les harpes sumériennes sont de deux types, l'un est en arc vertical, la caisse tenue contre la poitrine du musicien, les cordes vers l'avant, le second est en arc horizontal portée différemment, la caisse de résonance sous le bras gauche, l'arc s'ouvrant vers le haut, il allonge ses cordes horizontalement (la musique en Egypte et en Mésopotamie anciennes (Duchesne- Guillemin, 1963).

La harpe fut l'instrument privilégié de la pratique musicale égyptienne, elle apparut vers 2700 avant J.-C. harpe arquée (l'ancien empire) était

7. Les deux techniciens : Héron d'Alexandrie (vers 120 avant J.-C.) et par l'architecte Vitruve (vers 14 avant J.-C.).



un instrument de grande taille (150 à 2m de haut) pourvu de six à huit cordes. Au nouvel empire apparaissent d'énormes harpes qui comporteront jusqu'à dix huit cordes. L'exécutant se tenant assis ou agenouillé. La harpe angulaire égyptienne qui remplaça plus tard la harpe arquée. En Grèce et plus tard, la harpe n'a jamais jouit d'une grande popularité, la harpe classique est mentionnée sous le nom de Trigone imitèrent l'instrument syrien (Tranchefort, 1980).

Conclusion

Le grand nombre d'instruments connus nous fait saisir l'importance de la vie musicale dans l'antiquité, les rapports de la musique avec les croyances magico-religieuses sont très étroits. Il est important de comprendre que certains instruments étaient des objets sacrés, voués aux divinités et placés dans leur temple, ces instruments ne recevaient pas seulement des noms individuels mais aussi des offrandes et pouvaient être vus comme des symboles de la divinité qui pratiquait la musique. Il semble que la musique était liée au temple ou aux palais, et c'est seulement vers le début du II millénaire que l'apprentissage pouvait également avoir bien lieu en dehors de ces deux institutions. Les musiciens sont maintes fois énumérés parmi les savants. Depuis des millénaires, cette profession se transmettait de père en fils. La musique des civilisations antiques durant accompagnait la vie des peuples comme un sur langage.

Bibliographie

1. Brem H., 2007. La flûte de Pan d'Eschenz, une syrinx en bois découverte en Suisse, in «les dossiers d'archéologie» n°320 mars-avril 2007, pp .18-21.
2. Collon D., 2006. La musique dans l'art mésopotamien in «dossiers d'archéologie et sciences d'origines», n° 310, Dijon, éd. Fatan, Février 2006, pp. 6-15.
3. Duchesne-Guillemin M., 1960. La musique en Egypte et en Mésopotamie anciennes, in «Encyclopédie de la pléiade, Histoire de la musique», T.I Paris, éd. Gallimard, 1960, pp.353-362.
4. Georgoudi S., 2001. La procession chantante de Molpes de Milet, in «Chanter les dieux, musique et religion dans l'antiquité grecque et romaine», Rennes, P.U.R, 2001 , p.153-172.
5. Gilbert F., 2013. Gladiateurs chasseurs et condamnées à mort .Le spectacle



- du sang dans l'amphithéâtre Archéologie nouvelle, 2013, pp.48-53.
6. Giovanna Biga M., 2006. Musique à eble «dossier d'archéologie et sciences d'origine» n° 310, Dijon, éd. Fatan, février, 2006, pp. 24- 31.
 7. Huet V., 2007. Le Tibicen sur les reliefs sacrificiels à Rome, «dossiers d'archéologie et sciences des origines», n° 320, Dijon, éd. Fatan, Mars-Avril, 2007, pp. 54-55.
 8. Hochuli-Gysel A. et Jacob F., 2007, L'orgue romain d'avenches/Avantium, in : « Les dossiers d'archéologie n° 320 Mars /Avril.,2007, pp.10-17.
 9. Malissard Alain, 1994. Les romains et l'eau fontaines, salles de bains ternes, égouts, Aqueducs..., Paris, Les belles lettres ; ainsi, 1994, pp. 94-96.
 10. Marcetteau M., 2006, L'approche des musicologues in « dossiers d'archéologie et sciences des origines, n° 310, Dijon, éd. Fatan, Février, 2006, pp. 4-5.
 11. Monbrun Ph., 2001. Apollon: de l'arc à la lyre, in «Chanter les dieux, musique et religion dans l'antiquité grecque et romaine», Rennes, P.U.R, 2001, p.59-96.
 12. Nelis-Clément J., 2008. Le cirque romain et son paysage sonore, in le cirque romain et son image, Bordeaux, éd. Ausonius, 2008, pp.432-446.
 13. Nelis-Clément Jocelyne, 2008. Le cirque romain et son paysage sonore, in « le cirque romain et son image», Bordeaux, éd. Ausonius, 2008, pp. 431-457.
 14. Papadopoulou Z., 2001. Inventer et réinventer l'aulos : autour de la XIIe Pythique de Pindare, in «Chanter les dieux, musique et religion dans l'antiquité grecque et romaine», Rennes, P.U.R, 2001, pp.37-58.
 15. Pèché V., 2007. Les doubles tibiae Romaines .Principe de fonctionnement et facture in «Les dossiers d'archéologies», n°320Mars/Avril, 2007, pp. 22- 29.
 16. Pinault Georges-Jean, 2001. Musique et poésie dans l'antiquité, Blaise-pascal, PUB.
 17. Pruzsinszky Regine, 2006. Hommes, femmes et enfants dans la musique in «dossier d'archéologie et sciences des origines», n°310, Dijon, éd. Fatan, février, 2006, pp.43-44.
 18. Reinach Theodore, 1918. Syrinx in «Dictionnaire des antiquités Gréco-romaines, TIV, 1918, pp.1596-1600.
 19. Reinach Th., 1918. Tibia, in «Dictionnaire des antiquités Grecques et romaines, TV, Paris, 1918 , pp. 300-332.
 20. Ruelle C.-E., 1900. Hydraulus, in «Dictionnaire des antiquités gréco-ro-



- maines», TIII, 1900, pp. 312-318.
21. Schaeffner A., 1960. Genèse des instruments de musique in «Encyclopédie de la pléiade», Gallimard T.I, 1960, pp.76-78.
 22. Schaeffner A., 1960. Genèse des instruments de musique in «Encyclopédie de la pléiade, histoire de la musique», T I Gallimard, 1960, pp. 83-92.
 23. Schaeffner A., 1960. La Genèse des instruments de musique, in «Encyclopédie de la pléiade, Histoire de la musique» T.I Paris, éd. Gallimard, 1960, pp.73-93.
 24. Shehata D., 2006. Les instruments de musique au Proche-Orient ancien, in «dossier d'archéologie et sciences des origines», n°310, Dijon, éd. Fatan, février, 2006, pp. 16-23.
 25. Tiby O., 1960. Les civilisations gréco-latines in «encyclopédie de la pléiade, histoire de la musique», TI, Gallimard, 1960, pp 443- 447.
 26. Tiby O., 1960. Les civilisations gréco-latines in «encyclopédie de la pléiade, histoire de la musique «TI, Gallimard, 1960, pp 392- 394.
 27. Tiby O., 1960. Les civilisations gréco-latines in « encyclopédie de la pléiade, histoire de la musique TI, Gallimard, 1960, pp. 377-449.
 28. Tran N., 2007. Les associations de musiciens à Rome et en Italie, in «dossiers d'archéologie et sciences des origines», n° 320 , Dijon, éd. Fatan, Mars-Avril, 2007, pp. 30-33.
 29. Tranchefort F.R., 1980. Les instruments de musique dans le monde, T1, T2, Paris, éd. Seuil.
 30. Vendries Ch., 2007. Le Citharède à Rome in «Dossiers d'archéologie et sciences des origines», n° 320, Dijon, éd. Fatan, Mars-Avril, 2007, pp. 46- 53.
 31. Vincent A., 2007. Les musiciens de l'armée romaine impériale in «dossiers d'archéologie et sciences des origines», n° 320, Dijon, éd. Fatan, Mars-Avril, 2007, pp.34-39.

