
Les papyrus littéraires grecs avec notations musicales provenant d'Oxyrhynque

Auteur : Kaisin, Mathilde

Promoteur(s) : Marganne, Marie-Helene

Faculté : Faculté de Philosophie et Lettres

Diplôme : Master en langues et lettres anciennes, orientation classiques, à finalité spécialisée en papyrologie

Année académique : 2018-2019

URI/URL : <http://hdl.handle.net/2268.2/6660>

Avertissement à l'attention des usagers :

Tous les documents placés en accès ouvert sur le site le site MatheO sont protégés par le droit d'auteur. Conformément aux principes énoncés par la "Budapest Open Access Initiative"(BOAI, 2002), l'utilisateur du site peut lire, télécharger, copier, transmettre, imprimer, chercher ou faire un lien vers le texte intégral de ces documents, les disséquer pour les indexer, s'en servir de données pour un logiciel, ou s'en servir à toute autre fin légale (ou prévue par la réglementation relative au droit d'auteur). Toute utilisation du document à des fins commerciales est strictement interdite.

Par ailleurs, l'utilisateur s'engage à respecter les droits moraux de l'auteur, principalement le droit à l'intégrité de l'oeuvre et le droit de paternité et ce dans toute utilisation que l'utilisateur entreprend. Ainsi, à titre d'exemple, lorsqu'il reproduira un document par extrait ou dans son intégralité, l'utilisateur citera de manière complète les sources telles que mentionnées ci-dessus. Toute utilisation non explicitement autorisée ci-avant (telle que par exemple, la modification du document ou son résumé) nécessite l'autorisation préalable et expresse des auteurs ou de leurs ayants droit.

UNIVERSITÉ DE LIÈGE
FACULTÉ DE PHILOSOPHIE ET LETTRES
DÉPARTEMENT DES SCIENCES DE L'ANTIQUITÉ



**LES PAPYRUS LITTÉRAIRES GRECS AVEC NOTATIONS MUSICALES
PROVENANT D'OXYRHYNQUE**

PROMOTRICE : MARIE-HÉLÈNE MARGANNE
LECTEURS : CHRISTOPHE PIRENNE, JEAN STRAUS

TFÉ PRÉSENTÉ PAR MATHILDE KAISIN
EN VUE DE L'OBTENTION DU GRADE DE MASTER EN LANGUES ET LETTRES ANCIENNES, ORIENTATION
CLASSIQUES, À FINALITÉ SPÉCIALISÉE EN PAPYROLOGIE
Année académique 2018-2019

Remerciements

A l'issue de ce travail de fin d'études, le moment est venu de remercier certaines personnes qui m'ont guidée et secondée dans mes recherches.

Mes premiers égards vont tout naturellement à Marie-Hélène Marganne, qui se montra une promotrice particulièrement diligente et d'une oreille attentive à mes diverses sollicitations. Je tiens à la remercier pour ses relectures attentives, ses précieuses suggestions, son extrême disponibilité et l'intérêt qu'elle porta à mon travail tout au long de son avancement.

D'une manière plus générale, je manifeste ma gratitude aux différents chercheurs du CEDOPAL qui, de près ou de loin, ont suivi l'évolution de mes recherches, et tout d'abord à Jean Straus pour ses relectures de certaines parties de mon travail relatives à la papyrologie documentaire. Ensuite, je remercie chaleureusement Gabriel Nocchi Macedo qui, ponctuellement, me fit part de remarques et conseils pertinents et se chargea, avec Madame Marganne, de l'organisation de la journée d'étude du 26 mars 2019 à l'Université de Liège, consacrée à la musique et à la danse dans le monde gréco-romain. Ma reconnaissance s'adresse également à Antonio Ricciardetto et à Nathan Carlig, qui ont pu mettre à ma disposition plusieurs articles et ouvrages des bibliothèques du Collège de France et de la Sapienza de Rome, auxquels je n'avais pas accès à Liège.

Une aide précieuse m'a également été apportée par Isabelle Jeanmart et Emmanuel Dupuy, membres du CIPL de l'Université de Liège, qui ont trouvé une solution à plusieurs problèmes d'ordre informatique que j'ai rencontrés lors de la conversion en PDF de certains symboles. Merci également à Sylvain Perrot pour ses suggestions à ce sujet, ainsi qu'à Catherine Lamoline, qui m'a aidée dans la révision de la mise en page du travail.

Pour ses observations judicieuses et ses réponses à certaines de mes interrogations, je remercie également Koen Vanhaegendoren. Plus largement, je tiens à remercier l'ensemble de l'équipe des professeurs qui ont jalonné mon parcours universitaire, sans oublier Michèle Mertens et Jean-Luc Maloir, qui m'ont souvent apporté leur aide lors de mes recherches en bibliothèque.

Enfin, parce que le mémoire constitue l'aboutissement de cinq années d'études, je ne pourrais finir sans remercier Philippe Dias Gonçalves et Luca Lorenzon, mes deux condisciples, avec qui j'ai passé des moments inoubliables, aux cours et en dehors. Dans une ambiance d'entraide mutuelle, nous avons formé une équipe soudée et partagé notre passion commune pour les langues et lettres classiques.

Pour n'oublier personne, je remercie toutes les personnes qui ont permis à ce projet d'aboutir et m'ont, de quelque manière, soutenue dans mes études, incontestablement, les plus passionnantes qui soient ...

Table des matières

Remerciements

Table des matières

Introduction	1
Première partie : Notices descriptives des papyrus	5
1. P. Oxy. 53. 3705	6
2. P. Oxy. 25. 2436	16
3. P. Oxy. 53. 3704	22
4. P. Oxy. 65. 4461	26
5. P. Oxy. 65. 4462	29
6. P. Oxy. 65. 4463	31
7. P. Oxy. 65. 4464	35
8. P. Oxy. 65. 4465	37
9. P. Oxy. 65. 4466	40
10. P. Oxy. 65. 4467	43
11. P. Oxy. 69. 4710	46
12. P. Oxy. 44. 3161	48
13. P. Oxy. 44. 3162	58
14. P. Oxy. 15. 1786	60
Deuxième partie : Commentaire	67
Chapitre 1. Examen externe : les pratiques de l'écriture musicale sur papyrus	68
1.1. Support et mise en page	68
1.2. Typologie des copies	70
1.3. Considérations paléographiques	72
Chapitre 2. Analyse musicale	75
2.1. Aperçu succinct sur la théorie musicale grecque	75
2.2. La notation musicale	76
2.2.1. Signes mélodiques	76
2.2.2. Signes rythmiques	77
2.3. Mélodie et mélodie dans les papyrus musicaux d'Oxyrhynque	82
2.4. Mélodie et accentuation des mots	84
2.5. Les schémas métriques représentés	85
2.6. Tableau récapitulatif	86
Chapitre 3. Aspects de la vie théâtre-musicale à Oxyrhynque : l'apport des papyrus	87
3.1. Une activité théâtrale active	87
3.2. Le témoignage des papyrus documentaires	88
3.3. Le témoignage des papyrus relatifs à la théorie musicale	93
3.4. Les papyrus musicaux d'Oxyrhynque illustrant le genre dramatique	96

3.5. Pratique des représentations théâtro-musicales aux époques hellénistique et romaine ...	99
3.6. La thèse de B. Gentili : la pratique du « théâtre-anthologie »	101
3.7. Vers de nouvelles considérations d'après le témoignage du P. Oxy. 36. 2746	104
3.8. Des « partitions » de τραγῳδοί ?	106
Conclusions	107
Bibliographie	110
Annexes	117
Annexe 1 : Tableaux des tropes représentés dans les papyrus musicaux d'Oxyrhynque	118
Annexe 2 : Tableau général des signes de notations musicales attestés dans les papyrus musicaux d'Oxyrhynque	122
Annexe 3 : Reproductions des papyrus	124

Introduction

J'emprunterai à l'auteur latin Ennius l'expression introductive de ce travail de fin d'études, en affirmant avoir « trois cœurs », non pas l'osque, le grec et le latin, mais la musique, le latin et le grec. Après avoir successivement fait leur entrée dans mon apprentissage, ces trois langues - car la musique est un langage à part entière - se sont peu à peu laissé apprivoiser pour me dévoiler chaque jour un peu plus de leurs inépuisables merveilles. Dans le cadre de mon double cursus en langues et lettres classiques (spécialisation en papyrologie), et en guitare classique au Conservatoire de Liège, la problématique de ce mémoire, qui m'a été proposée avec bonheur par M.-H. Marganne et s'inscrit dans la lignée des travaux de recherche effectués au CEDOPAL, m'a permis d'établir une jonction entre mes deux domaines d'études.

Nombreux sont les témoignages ayant trait à la vie musicale grecque antique. Des représentations de scènes musicales sur céramique aux vestiges d'instruments de musique antiques, en passant par les témoignages des auteurs anciens, on perçoit que la musique était véritablement omniprésente dans la société grecque. Mais quel art plus volatil que la musique ? De l'Antiquité, peu de notes sont parvenues jusqu'à nos oreilles. Néanmoins, de toutes les musiques antiques, celle des Grecs nous est la moins mal connue. Cela tient au double fait que nous avons aujourd'hui en notre possession d'authentiques « partitions » grecques, ainsi que leur clef de lecture, fournie dans les tables de notations musicales d'Alypius (III-IV^e siècle de notre ère), issues de la tradition manuscrite et éditées dès le XVII^e siècle. Sans ces tables, nous ne serions sans doute pas en mesure actuellement de déchiffrer la moindre note grecque. La redécouverte de la musique grecque fut toutefois le résultat d'un long processus de la Renaissance jusqu'à nos jours¹. Si divers enregistrements de musique grecque antique ont permis de dévoiler aujourd'hui un éventail assez composite d'œuvres musicales, il ne faut pas oublier qu'ils résultent de plusieurs siècles de recherches et d'études. En peu de temps, les progrès effectués dans le domaine des études musicales grecques ont été fulgurants si l'on pense que, jusqu'au dernier quart du XIX^e siècle, les quatre hymnes de Mésomède de Crète, musicien à la cour d'Hadrien, transmis par des manuscrits médiévaux, représentaient les seules œuvres musicales antiques connues².

Aujourd'hui, les études musicales antiques sont en pleine effervescence, comme le montrent les nombreuses publications et les efforts entrepris par les spécialistes pour en faire connaître au grand public les aspects souvent mal connus, à travers divers colloques, conférences et expositions. Un bel exemple en est l'exposition « Musiques ! Échos de l'Antiquité », organisée au Louvre-Lens en partenariat avec l'École française de Rome, l'École française d'Athènes et l'Institut français

¹ Voir Vendries (2017), p. 16-19.

² Voir notamment le site Internet de l'ensemble Kérylos : <http://www.kerylos.fr/>. Mentionnons également le site de St. Hagel, proposant des restitutions sonores générées par ordinateur de musiques grecques antiques : <https://www.oeaw.ac.at/kal/agm/>.

d'archéologie orientale à la fin de l'année 2017, qui a réveillé l'intérêt porté à la vie musicale des civilisations anciennes. Plus récemment, une journée d'étude organisée par le CEDOPAL le 26 mars 2019 à l'Université de Liège, intitulée « Musique et danse dans le monde gréco-romain : l'apport de la papyrologie », a permis à la Cité Ardente d'accueillir trois prestigieux conférenciers, à savoir, le papyrologue allemand E. Pöhlmann (Université d'Erlangen-Nuremberg), le Français S. Perrot (CNRS, Strasbourg), tous deux spécialistes de la musique antique, ainsi que M.-H. Delavaud-Roux (Université de Bretagne occidentale), spécialiste de la danse antique.

En quelques décennies, le nombre croissant d'œuvres musicales retrouvées sur papyrus a véritablement révolutionné notre connaissance de la musique grecque. Contribution modeste aux études musicales antiques, ce mémoire a pour objet les papyrus littéraires grecs retrouvés dans la ville égyptienne d'Oxyrhynque, qui conservent des œuvres musicales. Située à cent kilomètres au sud du Caire le long du Bahr Youssouf, sur la rive ouest du Nil, la ville d'Oxyrhynque, actuelle el-Behnasa, est la cité antique où le plus grand nombre de papyrus ont été retrouvés, au fil des six saisons de fouilles menées par B. P. Grenfell et A. S. Hunt entre 1896 et 1907, puis, de 1910 à 1914, par la *Società per la ricerca dei papiri*, sous la conduite du Professeur E. Pistelli³. Nouant des relations intellectuelles et littéraires étroites avec Alexandrie⁴, la métropole, qui était le chef-lieu du XIXe nome de Haute-Égypte, connut une véritable efflorescence à l'époque romaine, où elle reçut l'épithète insigne d'« illustre et très illustre cité » (λαμπρὰ καὶ λαμπροτάτη). Pleinement hellénisée dès l'époque d'Alexandre, Oxyrhynque possédait de nombreux édifices publics propres à la culture grecque, parmi lesquels un théâtre, un gymnase, un hippodrome et plusieurs bains publics, mais aussi un nombre important de temples⁵. La métropole s'est de tout temps caractérisée par une large composition ethnique et abrita une communauté chrétienne qui connut une importance croissante jusqu'aux IIIe et IVe siècles de notre ère, comme le montrent les nombreux papyrus chrétiens retrouvés sur le site.

Pour les papyrus musicaux également, Oxyrhynque constitue notre plus grand réservoir. Les quatorze papyrus musicaux qu'on y a mis au jour représentent la moitié du nombre total des papyrus grecs avec notations musicales édités à ce jour⁶. Assez paradoxalement toutefois, aucune monographie n'a actuellement été consacrée à la vie musicale à Oxyrhynque, lacune que le présent travail se donne pour ambition de pallier en partie. Les quatorze papyrus musicaux d'Oxyrhynque, constituent l'objet d'étude principal de ce mémoire. Conservés aujourd'hui à Oxford (Sackler Library), ils sont tous datés de l'époque romaine (du IIe à la fin du IIIe siècle) et portent des textes poétiques grecs - à Oxyrhynque, pas plus qu'ailleurs, aucun papyrus musical latin n'a été retrouvé - accompagnés de notations musicales. À l'exception du P. Oxy. 69. 4710, ils sont rassemblés dans l'ouvrage *Documents of Ancient Greek*

³ Turner (1952), p. 80 ; Parsons (2009), p. 43-52.

⁴ Voir à ce sujet Krüger (1990), p. 198-204.

⁵ Pour une description de la ville ancienne et une reconstitution de son plan, cf. Padró (2007), p. 15-18.

⁶ Si on met de côté les compositions de Mésomède et les exercices instrumentaux contenus à la fin des traités des *Anonymes de Bellermand*, issus de la tradition manuscrite, ainsi que quelques documents épigraphiques, la documentation musicale grecque antique est constituée de 28 entités papyrologiques éditées actuellement.

Music. The Extant Melodies and Fragments (= DAGM, Oxford, 2001) d'E. Pöhlmann et de M. L. West. Édition révisée et augmentée des *Denkmäler altgriechischer Musik* d'E. Pöhlmann (Nuremberg, 1970), cet ouvrage recense l'ensemble des documents musicaux antiques connus à l'époque de sa parution en 2001, accompagnés d'une transcription musicale moderne et d'un commentaire en anglais. Le P. Louvre inv. E. 10534 (MP³ 236.04) et le P. Oxy. 69. 4710, édités respectivement en 2004 et 2005 y sont actuellement les deux seuls papyrus musicaux absents. Ceci étant, mon but n'était pas de fournir une nouvelle édition des quatorze papyrus, mais de les étudier en les confrontant, afin d'éclairer d'un jour nouveau la vie musicale à Oxyrhynque à l'époque romaine.

Dans sa récente monographie intitulée *Papyrologica scaenica. I copioni teatrali nella tradizione papiracea* (Alexandrie, 2006), T. Gammacurta a consacré une section spécifique aux papyrus musicaux illustrant le genre tragique. Trois des papyrus musicaux oxyrhynchites y sont notamment pris en compte (P. Oxy. 25. 2436, 44. 3161 et 44. 3162). La première partie de l'ouvrage fournit un catalogue des papyrus à contenu dramatique pouvant parfois être considérés comme des « copies de scène » à l'usage de professionnels du monde du théâtre. Dans ces papyrus, datés de l'époque hellénistique ou romaine, transparaissent des traces d'une utilisation directe dans un cadre dramaturgique, qu'il s'agisse de sigles dramatiques (section 1), de notes de régies (section 2) ou de signes musicaux (section 3). S'inscrivant à certains égards dans la continuité des recherches de T. Gammacurta, mon travail permettra notamment de compléter les observations relatives à cette troisième section, à travers l'étude des papyrus musicaux d'Oxyrhynque illustrant le genre dramatique qui, comme nous le verrons, est très bien représenté dans l'ensemble des quatorze fragments.

À l'instar de T. Gammacurta, j'ai opté pour une présentation de la matière en deux parties. La première présente les notices descriptives des quatorze papyrus, classés selon l'ordre adopté dans le catalogue des papyrus littéraires grecs et latins informatisé du CEDOPAL (MP³). Les données des papyrus et leur bibliographie sont synthétisées dans un tableau à l'initiale de chaque notice. Elles sont suivies d'une description du contenu, d'un commentaire textuel et musical et, le cas échéant, d'un commentaire plus général. Si mon but, comme je l'ai dit, n'était pas de proposer une nouvelle édition des papyrus, par souci de commodité, j'ai toutefois fourni une transcription critique du texte grec pour chacun d'entre eux, effectuée à partir de leurs images numérisées disponibles sur le site des *POxy* online. Pour l'apparat critique détaillé, on se reportera aux volumes des *POxy* et aux DAGM. Il en va de même pour l'édition des signes musicaux et leur transcription musicale moderne, que je n'ai pas incluses dans ce travail, sauf pour le P. Oxy. 53. 3705, où le commentaire le justifiait spécifiquement.

La deuxième partie propose un commentaire plus général, articulé en trois chapitres. Fondé sur l'examen papyrologique et paléographique, le premier aborde la problématique des pratiques de l'écriture musicale sur papyrus. Le deuxième est consacré à l'analyse musicale, tant mélodique, que rythmico-métrique. Enfin, le troisième s'interroge sur le contexte social de production des papyrus. Ce chapitre élargira l'angle d'approche par rapport aux deux précédents, en prenant en compte les sources papyrologiques relatives à la vie musicale oxyrhynchite dans leur ensemble, à savoir, non seulement les

quatorze papyrus munis de notations musicales, mais aussi les papyrus documentaires ayant trait à des représentations musicales, ainsi que trois papyrus conservant des restes de traités musicaux théoriques. La confrontation de toutes ces sources, qui se complètent à maints égards, s'est révélée indispensable pour dresser un tableau aussi complet que possible des aspects de la vie musicale oxyrhynchite à l'époque romaine et pour mieux contextualiser les quatorze papyrus munis de notations musicales. Ce dernier chapitre tentera ainsi d'esquisser des éléments de réponse à plusieurs interrogations : Quelles informations les papyrus apportent-ils à la connaissance de la vie musicale à Oxyrhynque à l'époque romaine ? Dans quel contexte de production les quatorze papyrus musicaux retrouvés sur le site ont-ils vu le jour et quels furent leurs utilisateurs potentiels ? À quel type de prestations musicales renvoient les œuvres qu'ils conservent ? En annexe, on trouvera des tableaux des tropes représentés dans les papyrus musicaux étudiés (annexe 1), un tableau général des signes de notations musicales qui y sont attestés (annexe 2), ainsi que leurs reproductions (annexe 3).

Dans l'ensemble du travail, les abréviations papyrologiques utilisées sont empruntées à la *Checklist of Editions of Greek, Latin, Demotic and Coptic Papyri, Ostraca and Tablets*⁷. L'abréviation MP³, pour Mertens-Pack³, désigne la troisième édition du *Catalogue des papyrus littéraires grecs et latins*, accessible sur le site Internet du CEDOPAL⁸, et l'abréviation DAGM renvoie aux *Documents of Ancient Greek Music. The Extant Melodies and Fragments* d'E. Pöhlmann et de M. L. West (Oxford, 2001). Dans les notices descriptives de la première partie, j'emploie également l'abréviation usuelle GMAW, renvoyant à l'ouvrage classique d'E. G. Turner, *Greek Manuscripts of the Ancient World* (Londres, 1987²). Lorsque l'expression « les éditeurs » est employée, sans expliciter le nom de ces derniers, elle désigne l'ensemble des éditeurs du papyrus, à savoir, les premiers éditeurs des volumes des *POxy* et les éditeurs postérieurs, E. Pöhlmann et M. L. West, et d'autres le cas échéant. Pour les termes techniques relatifs à la musique grecque, tels que *disèmè*, *leimma*, etc., on se reportera au chapitre 2 de la deuxième partie. Les fragments des papyrus sont désignés par l'abréviation « fr. » suivie du numéro du fragment en chiffres romains. Indiquant le sens des fibres du papyrus, les flèches → et ↓ précisent les notions de recto et de verso (par exemple, « fr. II → » désigne le recto du deuxième fragment). Pour les transcriptions des textes grecs des papyrus, les signes critiques sont les signes usuels en matière de procédure éditoriale papyrologique :

- [] lacune dans le papyrus
- < > insertion de lettres omises par erreur dans le papyrus
- { } lettres fautives
- ˘ ˙ insertion interlinéaire
- α lettre de lecture incertaine
- lettres manquantes

⁷ <https://papyri.info/docs/checklist>

⁸ <http://cip193.philo.ulg.ac.be/Cedopal/MP3/dbsearch.aspx>

**PREMIÈRE PARTIE : Notices descriptives
des papyrus**

1. P. Oxy. 53. 3705

Dénomination	P. Oxy. 53. 3705
MP ³	1305.21
Datation	III ^e siècle
Dimensions	7,5 x 4 cm
Disposition	Écrit → sur la face ↓ (autre face blanche)
Main(s)	Main unique ; majuscule informelle présentant des traits cursifs
Contenu	Ménandre, <i>La tondue</i> , v. 796, écrit 3 (4) fois avec notations musicales
Métrique	Trimètre iambique
Trope	Hypolydien diatonique (avec métabole κατὰ κύστημα)
Bibliographie	Éditions : M. H. HASLAM, « Texts with Musical Notation », <i>POxy</i> 53 (1986), p. 47-48 ; E. PÖHLMANN - M. L. WEST, <i>DAGM</i> , Oxford, 2001, p. 184-185 (= n° 56). Commentaires : A. BÉLIS, « Interprétation du P. Oxy. 3705 », <i>ZPE</i> 72 (1988), p. 53-63 ; M. H. HASLAM, « On POxy. 3705 : A Clarification », <i>ZPE</i> 75 (1988), p. 139-140 ; M. K. ČERNÝ, « Co znamená text pap. Oxy. 3705 ? », <i>Listy filologické</i> 113. 2 (1990), p. 104-109 (avec résumé en allemand) ; M. L. WEST, « <i>Analecta Musica</i> », <i>ZPE</i> 92 (1992), p. 14-15 ; M. L. WEST, <i>Ancient Greek Music</i> , Oxford, 1992, p. 324 (n° 48) ; M. HUYS, « P. Oxy. LIII 3705 : A Line from Menander's 'Perikeiromene' with Musical Notation », <i>ZPE</i> 99 (1993), p. 30-32 ; F. PERUSINO, « Menandreo e il simposio : nota al P. Oxy. 3705 », <i>PapLup</i> 4 (1995), p. 153-157 ; W. LUPPE, « Literarische Texte. Drama », <i>APF</i> 43 (1997), p. 103 ; C. PERNIGOTTI, « Menandro a simposio ? P. Oxy. III 409 + XXXIII 2655 e P. Oxy. LIII 3705 riconsiderati », <i>ZPE</i> 154 (2005), p. 69-78 ; C. PERNIGOTTI, « I papiri e le pratiche della scrittura musicale nella Grecia antica », in M. CH. MARTINELLI (éd.), <i>La Musa dimenticata. Aspetti dell'esperienza musicale greca in età ellenistica</i> , Pise, 2009, p. 307 ; M. STROPPA, « L'uso di rotuli per testi cristiani di carattere letterario », <i>APF</i> 59 (2013), p. 356.
Reproductions	éd., pl. II ; <i>POxy</i> online.
Discographie	Ensemble De Organographia (G. St. Neuman - Ph. Neuman), <i>Music of the Ancient Sumerians, Egyptians and Greeks</i> , Pandourion Records, 2006, piste 6 ; Hagel website.

Description

Le P. Oxy. 53. 3705 contient le début d'un trimètre iambique de Ménandre (*La tondue*, v. 796), incomplet à droite, copié trois fois. Des notations musicales différentes sont écrites au-dessus de chacune des trois lignes de texte. Une quatrième ligne de notations musicales est également visible dans la partie inférieure du papyrus. L'autre face est blanche. Dans l'*editio princeps* du papyrus, M. H. Haslam note que le texte est écrit le long d'un joint de κόλλημα, dans la direction des fibres, selon le procédé de *transversa charta* (le κόλλημα ayant subi une rotation de 90°). En effet, la trace d'une κόλλησις est perceptible au niveau de la première ligne d'écriture. Attesté surtout pour les papyrus documentaires, ce procédé reste rare dans le cas de papyrus littéraires⁹. Le scribe a vraisemblablement employé un coupon de papyrus qu'il a disposé dans le sens le plus commode pour écrire, profitant ainsi d'une plus grande surface et du sens des fibres. Sa longueur initiale ne devait guère excéder celle du trimètre : vu que la moitié droite du fragment est perdue, on peut estimer celle-ci aux alentours de quinze centimètres.

⁹ Voir Turner (1978), p. 26-53.

L'écriture est une majuscule informelle présentant des traits cursifs. Les lettres, inclinées à droite, sont tracées avec un calame à la pointe épaisse. D'une manière générale, le tracé du *mu* diffère dans les lignes de texte (trois traits, panse arrondie) et dans les notations musicales (quatre traits anguleux). Dans les lignes textuelles, les *iota* rompent fortement la bilinéarité et, comme dans les P. Oxy. 65. 4463 et 65. 4465, ils présentent un *apex* recourbé à gauche, à la différence des *iota* des lignes textuelles. Des fibres horizontales se sont détachées au niveau de la première ligne de notations musicales, rendant leur déchiffrement malaisé. Alors que le troisième signe musical de la ligne est identifié par les éditeurs comme un I, il me paraît que ce signe est incliné plus fortement à droite que les autres I du papyrus, généralement droits, et s'apparente davantage à un V, comme à l'initiale de la ligne. Par ailleurs, il me semble y distinguer le même « pommeau » - pour reprendre la terminologie d'A. Bataille¹⁰ - qu'a ce signe V à l'extrémité supérieure de sa première haste, ainsi que le reste très effacé d'un deuxième trait remontant en oblique depuis sa base inférieure, de manière assez comparable au deuxième V de la quatrième ligne. Le signe suivant est également malaisé à déchiffrer. Peut-être faut-il suivre les éditeurs et lire I. Toutefois, même si l'inclinaison coïncide, la petite excroissance en forme de crochet à la base inférieure ne se retrouve dans aucun autre I. La fin de la quatrième ligne musicale semble avoir fait l'objet de corrections : la succession $\Xi \Xi$ I remplace visiblement les signes initiaux V $\Xi \Xi$, comme si, dans un second temps, le compositeur avait décalé la notation d'un signe vers la gauche. Néanmoins, le passage reste obscur et les éditeurs nous éclairent peu. M. H. Haslam se contente de noter que le deuxième Ξ de la ligne est « in apparent correction ».

Le texte

	V	Z	V	I	Z	M	[
1	τοῦ	δὴ	τόπου	τί	μν	[
	<u>M</u> V	<u>Z</u> I	<u>M</u> Z	I Ξ	<u>Q</u> I	Ξ [
2	τοῦ	δὴ	τόπου	τί	μν	[
	M	P	M	Ϝ	P	C	[
3	τοῦ	δὴ	τόπου	τί	μνη	[
	MV	<u>V</u> Z	<u>Z</u> V	<u>V</u> Ξ	Ξ I	I	[

C'est M. Huys qui, en 1993, a identifié le texte au vers 796 de *La tondue* de Ménandre, également conservé de manière lacunaire dans le P. Lips. inv. 613 (IIIe siècle ; MP³ 1305.1) : τουδητ [...]υτι[...]μνουμακοιλεγει. A. Körte, l'éditeur *princeps* de ce papyrus l'avait correctement restitué¹¹ :

Τοῦ δὴ τόπου τί μνημόνευμά σοι λέγει;

Pataicos : « De l'endroit, pour que tu t'en souviennes, t'a-t-elle parlé ? » (trad. A. Blanchard, Paris, CUF, 2013, p. 190).

¹⁰ Bataille (1954), p. 40.

¹¹ Körte (1908), p. 161.

Dans la pièce de Ménandre, ce vers appartient au dialogue entre Pataicos et Glycère, à l'issue duquel Pataicos reconnaît en Glycère sa fille, qu'il avait abandonnée enfant avec son frère jumeau. Cette scène annonce le dénouement de l'intrigue. Ménandre est un auteur très bien représenté dans les papyrus d'Oxyrhynque. Sur un total de 105 notices pour cet auteur, la base de données MP³ en dénombre 67 pour la seule ville d'Oxyrhynque. Du reste, l'auteur comique occupe la cinquième place (à égalité avec Thucydide) dans le classement général des auteurs les mieux représentés papyrologiquement dans la métropole oxyrhynchite¹². Outre les P. Oxy. 53. 3705 et le P. Lips. inv. 613, des extraits de *La tondue* sont également conservés sur quatre autres papyrus, dont deux proviennent d'Oxyrhynque (P. Cair. 43227 [MP³ 1301 + 375], P. Heid. II 219 + P. Heid. 239h [MP³ 1305], P. Oxy. 38. 2830 [MP³ 1305.2] et P. Oxy. 2. 211 [MP³ 1305.3]). Mentionnons également deux dessins conservés sur des papyrus des II^e ou III^e siècles : le premier (P. Oxy. 32. 2652 [MP³ 1324.1]) représente la « divinité-prologue » Agnoia, selon l'expression d'A. Blanchard, identifiée par son nom écrit sur le papyrus, et le deuxième (P. Oxy. 32. 2653 [MP³ 1324.2]), un soldat, peut-être identifiable à Polémon dans *La tondue*. Ces dessins pourraient provenir d'une édition illustrée de Ménandre.

La musique

Chaque ligne de notations musicales peut s'expliquer de manière autonome. Ligne par ligne, on observe les signes mélodiques suivants¹³:

	?	28	29	31	32	34	37	40	46
Ligne 1	V					M	I	Z	
Ligne 2	V			O	Ξ	M	I	Z	
Ligne 3		C	P			M			Ϝ
Ligne 4	V				Ξ	M	I	Z	

Les quatre lignes sont écrites dans le trope hypolydien et présentent une métabole κατά κύκτημα. Le signe que je transcris par V est problématique. En effet, il ne s'apparente graphiquement à aucun des signes fournis par Alypius pour la notation vocale. M. H. Haslam lui-même l'a considéré comme un véritable « mystery », tandis qu'E. Pöhlmann et M. L. West évoquent un « unexplained note-symbol ». La solution consistant à analyser le signe comme un *lambda* renversé (n° 11)¹⁴ est peu convaincante. Situé une octave en dessous de Ξ, il sortirait de la tessiture du fragment et représenterait un saut vocal assez inconfortable dans une mélodie qui, si l'on excepte la note Ϝ, ne dépasse pas l'intervalle d'une quinte. Je reviendrai plus loin sur ce signe V (cf. p. 10-11).

¹² D'après un sondage effectué sur la base de données MP³ pour la ville d'Oxyrhynque, Ménandre et Thucydide arrivent cinquièmes à égalité (67 notices), après Homère (858), Démosthène (105), Hésiode (93) et Euripide (85), juste avant Platon et Isocrate (63).

¹³ Ici et dans la suite, les numéros en abscisse se réfèrent au tableau de Chailley (1979), p. 184.

¹⁴ West (1992a), p. 14-15 et West (1992b), p. 324, transcrit ce signe par K (n° 36), tout en reconnaissant que cette note est « alien to the Key ». Il écarte la possibilité d'y voir un ∇ (n° 21), signe appartenant bel et bien au trope hypolydien, mais de genre chromatique. De plus, il serait tout à fait étranger à la tessiture employée ici.

Du point de vue rythmique, le P. Oxy. 53. 3705 est dépourvu des signes de notations habituels présents dans les autres papyrus, tels que les *stigmai* et *disèmai*. On en déduit que le rythme suit la scansion du trimètre iambique de manière régulière. On note uniquement la présence d'*hyphens* aux lignes 2 et 4, pour lier deux notes chantées sur une seule syllabe. L'absence d'*hyphen* entre I et Ξ à la ligne 2 peut être une omission, ainsi que celle entre M et V à la ligne 4, à moins que dans ce cas, il ne soit plus visible en raison de la déchirure du papyrus à sa partie inférieure. D'un point de vue rythmique, les lignes 2 et 4 reflètent le même schéma, tout comme les lignes 1 et 3. À la première ligne, un trait horizontal traversant le premier signe mélodique V attire l'attention. Les éditeurs y voient une *disèmè*, ce qui se justifie difficilement, vu que la première syllabe ($\tau\omicron\upsilon$) est longue par nature et que le fragment ne contient par ailleurs aucune *disèmè*. En considérant que le vers 795 précédait le vers noté dans le papyrus, M. Huys propose pour sa part d'identifier ce signe à une *paragraphos*, qui marquerait le changement d'interlocuteur entre Glycère et Pataicos. Selon une autre interprétation, le trait horizontal traversant le signe V pourrait avoir été l'ébauche du « τ » initial de la première ligne de texte, dont le scribe aurait suspendu le tracé, se rendant compte qu'il devait ménager un espace suffisant au-dessus du texte pour disposer les notations musicales¹⁵. Il n'y aurait dès lors pas lieu de supposer qu'une ou plusieurs lignes précédentes ont été perdues. Le scribe semble effectivement avoir travaillé sur un coupon de papyrus de taille assez réduite, se livrant à des essais de mise en musique d'un seul vers.

Commentaire

L'interprétation du P. Oxy. 53. 3705 a fait couler beaucoup d'encre. En 1988, A. Bélis a été la première à se pencher sur la question, voyant dans le papyrus un exercice de mélographie pour des apprentis notateurs, consistant à écrire quatre versions musicales différentes en hypolydien sur le même vers. Ce fragment constituerait ainsi l'unique exercice de notation musicale identifié à ce jour. Elle ajoute que ce pourrait être la copie d'un professeur montrant à ses élèves ce que l'on peut ou ne peut pas faire. À cet effet, une série d'« irrégularités » auraient été introduites dans les lignes musicales :

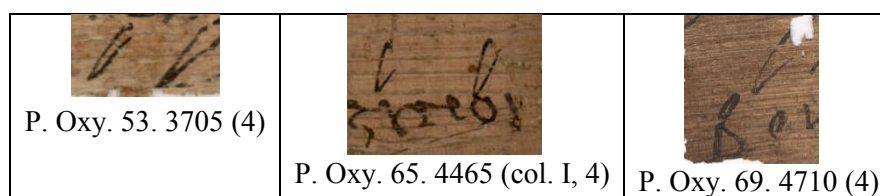
- la présence, à six reprises, du signe V, qu'elle interprète comme la parhypate des hypates (*lambda* renversé, n° 11) ;
- la présence d'une *disèmè* à la ligne 1 ;
- l'absence d'*hyphen* à la ligne 2 et peut-être à la ligne 4 ;
- une ambiguïté dans l'identification du trope ;
- la présence de la note U à la ligne 3, de tessiture plus élevée par rapport au reste du fragment et sur une syllabe non accentuée.

¹⁵ Cette hypothèse m'a été suggérée par M.-H. Marganne.

L'identification du vers de Ménandre par M. Huys en 1993, a permis d'élargir les perspectives d'analyse. Le P. Oxy. 53. 3705 représente en effet l'unique fragment de Nouvelle Comédie pourvu de notations musicales. L'époque hellénistique ayant vu émerger des personnalités d' « acteurs-chanteurs » professionnels qui mettaient en musique des extraits de textes dramatiques, tragiques (τραγῳδοί) ou comiques (κωμῳδοί), M. Huys a avancé l'hypothèse que le papyrus aurait pu appartenir à un κωμῳδός qui se serait ménagé un petit échantillon de possibilités d'interprétations en vue d'une prestation. L'aspect matériel du papyrus et le caractère extrêmement informel de l'écriture plaident en effet pour une copie à usage personnel. À la suite de ces observations, F. Perusino a réorienté la recherche en introduisant un élément nouveau : l'utilisation des pièces de Ménandre dans un contexte symposial dès l'époque hellénistique, comme l'atteste le livre VII des *Propos de table* de Plutarque¹⁶. À ses yeux, le papyrus pourrait témoigner d'une exécution musicale de Ménandre par un dilettante lors d'un banquet, ce qui expliquerait les irrégularités relevées par A. Bélis. À l'encontre de cette hypothèse, C. Pernigotti souligne qu'un amateur n'aurait pu disposer de connaissances musicales suffisantes pour produire ces quatre lignes. Quant à la proposition d'A. Bélis d'y voir un exercice scolaire de notation musicale, elle lui semble convaincante, mais est en partie discréditée par l'aspect informel du papyrus qui semble difficilement pouvoir être identifié au modèle d'un professeur. Loin de trouver un consensus, les commentateurs ont ainsi évoqué de nombreuses pistes de lecture. Avant d'examiner plus en détail leur bien-fondé, il me paraît opportun de revenir sur la signification du mystérieux signe *V* des lignes 1, 2 et 4, laissée en suspens ci-dessus.

Proposition d'interprétation du signe *V*

Depuis la publication des tomes 65 et 69 des *POxy* en 1998 et 2005, de nouvelles attestations du signe *V* dans les P. Oxy. 65. 4465 et 69. 4710 sont venues se joindre à ses six occurrences dans le P. Oxy. 53. 3705, ce qui écarte d'emblée la possibilité d'une erreur, suggérée par A. Bélis dans le P. Oxy. 53. 3705¹⁷. Ces trois papyrus présentent les caractéristiques communes d'être datés du III^e siècle et de contenir des notations musicales tracées d'une main assez cursive, parmi lesquelles la graphie du signe *V* y est relativement comparable :



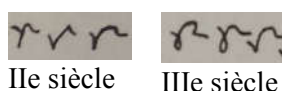
¹⁶ Perusino (1995), p. 156-157.

¹⁷ À mon avis, il faut écarter le signe ressemblant à un V du P. Oxy. 65. 4461, car il présente des différences graphiques avec le signe *V* des trois autres papyrus et ne semble pas se référer à une notation mélodique (cf. p. 28).

Le trope employé dans les P. Oxy. 53. 3705 et 65. 4465 est l'hypolydien, ce qui peut également être le cas du P. Oxy. 69. 4710, pour lequel le contenu est extrêmement fragmentaire. Il est dès lors légitime de supposer que le signe *V* doit être identifiable à une note de ce trope. Or, si on considère les signes mélodiques présents dans le P. Oxy. 53. 3705, on observe que, dans l'ambitus C $\bar{\text{O}}$, le seul degré absent appartenant à l'hypolydien est le E (n° 41) :

28	29	31	32	34	37	40	41	46
C	P	O	Ξ	M	I	Z	E	Ϝ

Par ailleurs, ce signe est présent dans tous les autres papyrus musicaux d'Oxyrhynque composés en hypolydien (P. Oxy. 15. 1786, 25. 2436, 44. 3162, 65. 4461, 65. 4464, 65. 4466), à l'exception précisément des P. Oxy. 53. 3705, 65. 4465 et 69. 4710, où apparaît le mystérieux signe *V*. Dès lors, ne pourrait-on pas penser que ce signe représente un E ? Dans ses formes les plus cursives, l'*epsilon* est tracé en un seul trait et tend parfois à s'apparenter à un V, comme le montre Ed. M. Thompson¹⁸ :



En examinant attentivement les quatre lignes mélodiques du papyrus de Ménandre, on constate que chacune d'elles suit une logique propre dans sa conception mélodique. Si on remplace par des E (n° 41) les différentes occurrences du signe *V* dans les lignes 1, 2 et 4, on observe les progressions mélodiques suivantes. Pour la ligne 2, on a ainsi :

ME		ZI		MZ		IΞ		OI		Ξ ? ¹⁹
34 41	1↘	40 37	1↘	34 40	1↘	37 32	1↘	31 37	1↘	32 ?
3↗		1↘		2↗		1↘		2↗		?

Les flèches indiquent le nombre de degrés mélodiques qu'on monte ou descend dans le tableau de l'hypolydien diatonique (cf. annexe 1). Au sein des binômes de notes liées par un *hyphen*, la mélodie alterne une fois sur deux un mouvement ascendant, puis descendant, tandis que, d'un binôme à l'autre, on descend systématiquement d'un degré. Interpréter le signe *V* comme un E pourrait ainsi se révéler plausible du point de vue de la logique mélodique. Cette logique ne semble pas rompue par la première ligne : si, comme pour la ligne 2, on y remplace les *V* par des E, on remarque également une succession d'intervalles montant et descendant assez cohérente :

E		Z		E?		I?		Z		M
41	1↘	40	1↗?	41 ?	2↘?	37 ?	1↗?	40	2↘	34

¹⁸ Thompson (1912), p. 192-193.

¹⁹ On peut supposer que le signe suivant le Ξ est un O. Si E. Pöhlmann et M. L. West l'éditent comme tel, il est selon moi malaisé à déchiffrer.

Quant à la ligne 4, elle se présenterait de la sorte :

ME		EZ		ZE		EΞ		ΞI		I?
34 ₄₁	=	41 ₄₀	=	40 ₃₇	=	37 ₃₂	=	32 ₄₀	=	40 _?
3↗		1↘		1↘		1↘		1↗		?

Il se pourrait bien que l'énigmatique signe *V* ait ainsi trouvé un éclaircissement. Pour les deux autres papyrus où il apparaît, le contexte mélodique est trop fragmentaire pour permettre de dresser des tableaux semblables à ceux présentés ci-dessus. Dans tous les cas, l'interprétation de ce signe comme un E (n° 41) semble cohérente mélodiquement dans le P. Oxy. 53. 3705.

Vers une réinterprétation du P. Oxy. 53. 3705

À en croire Plutarque (*Mor.* 854 a-b), les pièces de Ménandre ont connu une importante réception aux époques hellénistique et romaine dans les domaines théâtral, symposial, et scolaire, autour desquels s'articulent les thèses des divers commentateurs du P. Oxy. 53. 3705. Dès le IV^e siècle avant notre ère, plusieurs festivals dramatiques ont introduit la pratique de rejouer des drames anciens, à côté des pièces contemporaines²⁰. Parmi les auteurs anciens remis à l'honneur, Euripide et Ménandre viennent en tête de liste, ce qui semble expliquer que ces deux poètes sont particulièrement bien représentés papyrologiquement²¹. Outre cet usage public du théâtre de Ménandre dans les festivals dramatiques, les pièces de l'auteur comique ont également connu une réception notable dans le cadre privé des banquets. La tradition iconographique des comédies de Ménandre que l'on peut relier directement à un contexte symposial est à cet égard tout à fait considérable. Une vingtaine de scènes de la Nouvelle Comédie identifiées par des inscriptions illustrent de manière certaine des pièces de Ménandre²². Particulièrement remarquables sont les onze mosaïques de Mytilène datées du III^e ou IV^e siècle, attestant la postérité que connut l'auteur comique jusqu'à cette époque. *La tondue* fait elle-même l'objet de deux représentations, l'une sur une peinture murale d'Éphèse, l'autre sur une mosaïque de Daphné, toutes deux du II^e ou III^e siècle. Par ailleurs, l'habitude de donner des représentations dramatiques de Ménandre lors de banquets est attestée depuis Néron jusqu'à Hadrien²³.

Enfin, l'école a joué un rôle important dans la réception de Ménandre, tant au niveau élémentaire (sentences destinées à la formation morale des écoliers), qu'au niveau supérieur de l'enseignement de la rhétorique. Au cours de son apprentissage, l'apprenti orateur s'adonnait à des exercices de personnification (προσωποποιία), consistant à se mettre dans la peau de certains personnages en les

²⁰ Cette pratique est connue dès 386 pour les tragédies et 339 pour les comédies lors des Grandes Dionysies : IG² 2358. 201-3 (ἐπὶ Θεοδότου|παλαιὸν δράμα πρῶτον|παρεδίδαξαν οἱ τραγ[ωιδοί]) et 316-318 ([ἐ]πὶ Θεφράστο[υ]|[πα]λαιὸν δρᾶμ[α πρ]ῶτο[υ]|[π]αρεδίδαξαν οἱ κ[ω]μ[ωιδοί]).

²¹ La base de données MP³ permet d'établir le classement suivant : Euripide (167 notices), Ménandre (105), Aristophane (59), Sophocle (37), et Eschyle (33).

²² Nervegna (2013), p. 137.

²³ Csapo (1997), p. 167.

imitant avec une intonation et une gestuelle adéquates. Les caractères fortement stéréotypés de la Comédie Nouvelle se prêtaient particulièrement bien à ce type d'exercices de déclamation²⁴. Comme pour le chanteur, la voix représente l'instrument de travail de l'orateur : aussi, l'apprentissage rhétorique passait par des exercices d'intonation vocale. Parmi les auteurs anciens, Quintilien et Denys d'Halicarnasse ont particulièrement mis en évidence le parallèle entre l'art de l'orateur et celui de l'acteur ou du chanteur. En effet, Quintilien conseille de confier dans un premier temps l'éducation du jeune orateur à un *comoedus* pour l'aider à entraîner sa voix et sa prononciation tout en véhiculant des émotions avec une gestuelle appropriée (Quint., *Inst.* I, 11, 1-14). Toutefois, le rhéteur insiste sur la différence entre un chanteur et un acteur de comédie car il n'y a, selon lui, pas de pire habitude pour un orateur que de « chanter en parlant » (Quint., *Inst.*, XI, 3, 57)²⁵. La perméabilité entre le chant, le théâtre et la rhétorique est également mise en avant par Denys d'Halicarnasse, dont le témoignage est particulièrement éclairant dans le cadre de notre examen du P. Oxy. 53. 3705. Dans un passage de *La composition stylistique* (VI, 11, 6-23), il aborde en effet la rhétorique par le biais d'une image musicale²⁶ :

« L'oreille, disais-je, trouve de l'agrément d'abord à la mélodie, ensuite au rythme, en troisième lieu à la variété, mais par-dessus tout à la convenance. (...) L'image que j'emploie n'est d'ailleurs pas sans rapport avec la question, car c'est une musique que la science de l'éloquence publique ; elle ne se distingue de la musique vocale ou instrumentale que par une différence de degré, non de nature. Chez elle aussi, l'expression possède mélodie, rythme, variété, convenance (...). La mélodie du langage parlé est mesurée par un seul intervalle qui vaut à très peu près ce qu'on nomme quinte. (...) La musique instrumentale ou vocale utilise davantage d'intervalles que la simple quinte ; en commençant par l'octave, elle fait intervenir dans la mélodie la quinte, la quarte, la tierce majeure, le ton et le demi-ton, et aussi, selon certains, la sensible. Elle réclame d'ailleurs que les paroles se subordonnent à la mélodie, et non pas la mélodie aux paroles. (...) Il en est de même pour les rythmes. En prose, on ne viole, on ne déplace les quantités d'aucun nom ni d'aucun verbe ; on conserve dans leur état naturel les syllabes brèves ou longues. L'intervention du rythme et de la musique en revanche les transforme, par abrégement ou allongement, au point d'en inverser souvent les places ; on n'adapte pas en effet la mesure aux syllabes mais les syllabes à la mesure. » (trad. G. Aujac, Paris, CUF, 1981, p. 92-96).

Pour Denys d'Halicarnasse, la science rhétorique est une science musicale. À l'instar de la poésie chantée, les mots d'un texte en prose possèdent une mélodie (*μέλος*), déterminée par l'accent, qui entraîne à peu près un intervalle de quinte entre les syllabes accentuées et atones. Ils possèdent également un rythme (*ῥυθμός*), défini par l'alternance naturelle de syllabes longues et brèves de la langue grecque. De même que, dans une œuvre musicale, des variations peuvent être introduites par différents types de métaboles (de système, de genre, de trope), dans un discours, il existe une variation (*μεταβολή*), amenée par la variété de la mélodie et du rythme. Quant à la convenance (*πρέπον*), elle est

²⁴ Nervegna (2013), p. 234 ; Cribiore (2001), p. 233.

²⁵ Tacite, *Dial. Or.*, XXVI, 2 fournit un témoignage parallèle.

²⁶ Pour ce passage, voir le commentaire détaillé de Salm (2011), p. 197-206.

réalisée lorsque les mots et les sons imitent la réalité évoquée, de même qu'en musique, l'*οικειότης* consiste en une conformité du sens du texte, de la ligne mélodique et du rythme. La différence entre l'art musical et la rhétorique réside uniquement dans une différence de degré de musicalité. Dans un discours, les lignes mélodiques sont subordonnées aux accents des mots et la mélodie est ainsi construite sur base du seul intervalle de quinte, tandis que, dans une œuvre musicale, la ligne mélodique s'écarte plus librement de l'accentuation. Une autre différence se situe au niveau rythmique : alors que l'orateur conserve la quantité des syllabes, le compositeur est libre de la modifier. Le modèle rhétorique établi par Denys tente ainsi d'établir un juste équilibre entre parole et musique²⁷.

Dans le cadre de notre étude du P. Oxy. 53. 3705, il peut s'avérer probant de confronter le témoignage de Denys aux quatre lignes musicales de Ménandre. Que ce soit pour un discours oratoire ou musical, Denys souligne que les clefs de l'adhésion des auditeurs résident dans les mêmes éléments que sont la mélodie, le rythme, la variation et la convenance, la différence entre les deux disciplines consistant uniquement dans le degré de musicalité. Dans le P. Oxy. 53. 3705, on peut formuler les observations suivantes quant au degré de musicalité :

- à l'exception de la note $\bar{\upsilon}$ de la troisième ligne, la **mélodie** est comprise dans l'intervalle d'une quinte et respecte l'accentuation ;
- le **rythme** respecte la scansion du trimètre iambique ;
- la musique présente des exemples de **variations** : aux lignes 2 et 4, le compositeur introduit de la variation rythmique en écrivant deux notes par syllabe ; une variation mélodique est amenée aux lignes 1, 2 et 4 par la métabole de système ; la ligne 3 reflète une volonté de variation mélodique par rapport aux trois autres par son recours exclusif au tétracorde des conjointes ;
- la **convenance** semble de mise : conformément au fait que le vers mis en musique est un trimètre iambique issu d'une partie dialoguée, la mélodie est comprise dans un intervalle de quinte et reste ainsi proche des inflexions parlées. À la troisième ligne, la note $\bar{\upsilon}$ de tessiture assez élevée sur une syllabe non accentuée peut résulter d'une volonté du compositeur de produire un effet de surprise en mettant en évidence le mot « *τόπου* », dans un passage charnière de la pièce, où la ligne mélodique semble se conformer particulièrement au sens du texte.

À l'issue de ces observations, on peut définir que le degré de musicalité du P. Oxy. 53. 3705 l'apparente autant à une sorte de déclamation en musique - ou de « récitatif » pour emprunter le jargon opératique -, qu'à une véritable démonstration vocale. Cette constatation a amené E. Pöhlmann et M. L. West à suggérer que ces lignes étaient peut-être destinées à être parlées, les notations musicales se bornant à donner des indications d'intonation²⁸. Si la musique répond, certes, aux critères mélodiques, rythmiques, de variation et de convenance que Denys a définis pour l'art oratoire, plutôt que pour une

²⁷ Salm (2011), p. 206.

²⁸ Pöhlmann - West (2001), p. 185 : « It seems possible that the intention was to illustrate different ways in which an actor might *speak* the verse, the musical notation being used in an attempt to describe speech intonations. »

composition musicale, cette interprétation me semble exagérée : pourquoi le scripteur aurait-il eu recours à la notation musicale dans le cas d'une simple déclamation parlée ? À mon avis, le vers de Ménandre semble plutôt avoir été utilisé pour un exercice qu'on pourrait qualifier de « déclamation chantée », à mi-chemin entre un exercice d'interprétation dramatique, musicale et oratoire. Dans une société où la frontière entre théâtre, chant et rhétorique n'était pas étanche, Ménandre, qui était un auteur de choix pour des exercices de rhétorique, pourrait également avoir été prisé pour la formation des κωμῳδοί, d'autant plus qu'il faisait partie du répertoire en vogue dans les festivals dramatiques de l'époque.

Réévaluation de la question

Sans prétendre apporter de réponse définitive à l'interprétation du P. Oxy. 53. 3705, les considérations précédentes jettent toutefois un éclairage nouveau sur ce papyrus. Les quatre versions musicales semblent indéniablement être le fait d'un musicien professionnel, possédant un certain bagage musical théorique et maîtrisant l'art de la notation musicale. L'aspect matériel du fragment l'apparente à une copie personnelle dans laquelle le compositeur expérimente différentes versions musicales. Que penser dès lors de la proposition d'A. Bélis d'interpréter le P. Oxy. 53. 3705 comme un exercice de notation musicale ? De prime abord, le fait que le même vers soit répété plusieurs fois, avec des notations musicales différentes, n'exclut pas cette possibilité. D'une tout autre nature, un papyrus de Virgile du I^{er} siècle (P. Haw. inv. 24 ; MP³ 2947), sur lequel un vers de l'*Énéide* est recopié sept fois en guise d'exercice d'écriture, offre un parallèle intéressant. Néanmoins, chacune des « irrégularités » décelées par A. Bélis semble avoir trouvé une explication cohérente : ladite *disèmè* initiale représente sans doute davantage l'ébauche du premier *tau* textuel de la ligne 1, l'absence d'*hyphen* a tout l'air d'un oubli dû à la rapidité avec laquelle le compositeur travaille et l'identification du trope n'est en rien problématique si l'on recourt à l'explication d'une métabole κατὰ κύματα, procédé très bien attesté dans les autres papyrus musicaux d'Oxyrhynque. Quant aux signes V et U, les considérations précédentes montrent qu'ils ne doivent pas être perçus comme des erreurs. Sans rejoindre tout à fait les vues d'A. Bélis, je ne pense pas non plus, avec M. Huys ou F. Perusino, que ce fragment soit en lien avec une exécution symposiale ou théâtrale : sa nature m'incline à ne pas le relier à une exécution publique, mais davantage à le considérer comme un exercice, peut-être produit dans le cadre d'une association d'artistes professionnels²⁹. Ainsi, le P. Oxy. 53. 3705 pourrait avoir constitué un exercice d'interprétation dramatique d'un κωμῳδός, sous la forme de ce que j'ai appelé une « déclamation chantée ». Le trimètre de Ménandre a pu se prêter à un exercice polyvalent pour un « acteur-chanteur », devant exercer aussi bien son jeu d'acteur, que son interprétation vocale et gestuelle. Dans tous les cas, le P. Oxy. 53. 3705 fournit un témoignage unique d'une des facettes de la réception du théâtre de Ménandre à l'époque romaine à Oxyrhynque.

²⁹ Je rejoins sur ce point les vues de Gammacurta (2006), p. 277-279, et de Boria (2012), p. 94.

2. P. Oxy. 25. 2436

Dénomination	P. Oxy. 25. 2436
MP ³	2440
Datation	Début du IIe siècle
Dimensions	15,8 x 13,5 cm
Disposition	2 col. → (↓ texte magique du IIe ou IIIe siècle)
Main(s)	Texte : majuscule informelle, presque libraire Musique : main plus cursive
Contenu	Drame satyrique ?
Métrique	Col. II, 1-5 : trochées (tétramètres ?) Col. II, 6-8 : rythme crético-péonique (diambes syncopés)
Trope	Hypolydien diatonique (avec métabole κατὰ κύκτημα)
Bibliographie	Éditions : E. G. TURNER - R. P. WINNINGTON-INGRAM, « Monody with Musical Notation », <i>POxy</i> 25 (1959), p. 113-122 ; D. PAGE, <i>Poetae Melici Graeci</i> , Oxford, 1962, p. 540 (n° 1024) ; E. PÖHLMANN, <i>Denkmäler altgriechischer Musik. Sammlung, Übertragung und Erläuterung aller Fragmente und Fälschungen</i> , Nuremberg, 1970, p. 126-129 (n° 38) ; R. KANNICHT - B. SNELL, <i>TrGF</i> 2, Göttingen, 1981, p. 270-272 (II. <i>Chartae musicae, adespota</i> F 681) ; M. L. WEST, « <i>Analecta Musica</i> », <i>ZPE</i> 92 (1992), p. 12 ; E. PÖHLMANN - M. L. WEST, <i>DAGM</i> , Oxford, 2001, p. 120-123 (= n° 38) ; T. GAMMACURTA, <i>Papyrologica scaenica. I copioni teatrali nella tradizione papiracea</i> , Alexandrie, 2006, p. 18-193 (n° 18). Commentaires : E. PÖHLMANN, <i>Griechische Musikfragmente. Ein Weg zu altgriechischen Musik</i> , Nuremberg, 1960, p. 27, 43-44 ; B. GENTILI, « The Oxyrhynchus Papyri part 25 », <i>Gnomon</i> 33 (1961) n° 1, Munich, 1961, p. 341 ; H. LLOYD - JONES, « The Oxyrhynchus Papyri », <i>CR NS</i> 11 (1961), p. 20-21 ; E. K. BORTHWICK, « The Oxyrhynchus Musical Monody and some Ancient Fertility Superstitions », <i>AJP</i> 84 (1963), n° 4, p. 225-243 ; E. G. TURNER, <i>GMAW</i> (1987 ²), p. 70-71 ; M. L. WEST, <i>Ancient Greek Music</i> , Oxford, 1992, p. 310-311 (n° 29) ; G. XANTHAKIS-KARAMANOS, « Hellenistic Drama : Developments in Form and Performance », <i>Platon</i> 45 (1993), p. 117-133 ; M. C. DE GIORGI, « Papyri greci di argomento musicale : status e prospettive di ricerca », <i>PapLup</i> 4 (1995), p. 253-254 ; M. CH. MARTINELLI, « Testi musicati, testi per la musica. Ipotesi su alcuni papiri lirici », in M. CH. MARTINELLI (éd.), <i>La Musa dimenticata. Aspetti dell'esperienza musicale greca in età ellenistica</i> (Pise, 2009), p. 318 ; C. PERNIGOTTI, « I papiri e le pratiche della scrittura musicale nella Grecia antica », in M. CH. MARTINELLI (éd.), <i>La Musa dimenticata. Aspetti dell'esperienza musicale greca in età ellenistica</i> (Pise, 2009), p. 309-310.
Reproductions	éd., pl. XIV ; <i>GMAW</i> , pl. 36 ; <i>POxy</i> online.
Discographie	Atrium Musicae de Madrid (sous la direction de G. Paniagua), <i>Musique de la Grèce antique</i> , Harmonia Mundi, 1979, piste 15 ; Ensemble De Organographia (G. St. Neuman - Ph. Neuman - W. Gavin), <i>Music of the Ancient Greeks</i> , Pandourion Records, 1995, piste 13 ; Hagel Website.

Description

Publié en 1959 par E. G. Turner et R. P. Winnington-Ingram, le P. Oxy. 25. 2436, est le deuxième papyrus musical à avoir été édité, après la célèbre hymne chrétienne (P. Oxy. 15. 1786). La « monodie d'Oxyrhynque », comme l'ont nommée les premiers éditeurs, a suscité depuis lors de nombreuses publications. Le fragment conserve les restes de deux colonnes de texte avec des notations musicales *supra lineam*. L'entrecolonnement mesure plus ou moins 2,5 centimètres. La présence de la marge inférieure, qui atteint environ 4 centimètres montre que le papyrus est complet dans sa partie

inférieure. De la première colonne, surmontée par un espace blanc, il ne reste que la fin de six lignes. La deuxième colonne est mieux conservée, à l'exception de sa partie centrale, traversée par une grande déchirure. Ses huit lignes sont complètes à gauche, mais les fins sont perdues. Comme le montrent les fins de ligne de la première colonne, la justification à droite était respectée, sans égard pour la colométrie et la coupe des mots en fin de ligne : ainsi, plusieurs lignes de la deuxième colonne ne commencent pas par un mot complet. Si on se fonde sur les restitutions métriques de M. L. West pour les lignes 2 à 5 (cf. commentaire métrique *infra*), on peut estimer qu'environ deux syllabes sont perdues à droite et que la longueur initiale des lignes avoisinait 11 à 12 centimètres. À la sixième ligne, une ἔκθεσις indique une variation du schéma métrique. La main textuelle est une majuscule informelle au trait fin et relativement régulière. E. G. Turner y relève des ligatures et une certaine tendance cursive³⁰. Certains mots sont séparés par des espaces blancs. Les notations musicales sont l'œuvre d'une seconde main, plus cursive. Celles-ci sont d'un module légèrement plus petit que celui du texte. Au verso, le papyrus porte un texte magique qui n'est pas postérieur de plus d'un siècle au contenu du recto.

Le texte

De la première colonne, trop fragmentaire, on ne peut rien tirer. Le texte de la deuxième colonne est composé à la première personne du singulier. Le narrateur, dont aucun indice linguistique ne permet de déterminer le genre, s'adresse à un groupe à la deuxième personne du pluriel. La ligne 2 mentionne Arès et peut-être Hymen, le dieu du mariage. Fils de Dionysos, ce dernier a comme attribut le flambeau nuptial, dont il est peut-être question à la ligne 6. La présence de l'adverbe μᾶλλον devant ἡτέκνῃσα à la troisième ligne peut donner à cette forme verbale à l'aoriste la valeur d'une irréalité. S'appliquant aussi bien à des hommes qu'à des femmes, ce verbe signifiant littéralement « être heureux en enfants » est également attesté dans un fragment d'Euripide (fr. 524 Nauck). L'adjectif εὔτεκνος, qui est de la même famille, apparaît à plusieurs reprises chez le poète tragique. La « délivrance des maux » dont il est question à la ligne 4 pourrait indiquer la fin de la pièce, ce que confirmerait l'ample marge inférieure. L'impression d'« happy end » véhiculée par cette expression semble empêcher d'attribuer ce fragment au genre tragique. Les allusions mythologiques de la deuxième ligne plaident peut-être pour un drame satyrique, mais on peut également penser au genre comique.

³⁰ Turner (1987), p. 70.

Col. II

- 1]ιονα[]τα[]ππιη ψαύω δεμ[
- 2]ν ὀ δὲ μο[]γ[]ις Ἄρεως ὕμνη[
- 3 μου μάλλον ἠυτέκνησα ἐγὼ σπευσο[
- 4 ἀπαλλα[]ων κακῶν χορεύατε α[
- 5 καὶ μὴ τ[μ]άθητε μνημονεύσατ[ε
- 6 εἴ τις κατὰ στέγας πυρρὸς ἔτι λείπεται πυρὶ παῖ[δες
- 7 λάσσειται ἦν [πα]ῖδες ἀπόλων καὶ κι\`ς\`[]σο[
- 8 πησ ποι[μένε]ς βουκόλοι μαινάδες δο[

- 1 ... je tâte ...
- 2 ... (enfant ?) d'Arès ... Hymen (?) ...
- 3 J'ai été plus heureux en enfants que ... (ou : j'aurais été plus heureux en enfants...) avec empressement (?) ...
- 4 célébrez en dansant en chœur la délivrance des maux ...
- 5 et n'apprenez ... souvenez-vous ...
- 6 si à la maison quelque flambeau est encore laissé au feu, enfants ...
- 7 ... Voilà, enfants, ... faisant paître (ou : chevriers) et ...
- 8 ... bergers, bouviers, ménades ...

La musique

Les notations musicales représentent le trope hypolydien, avec une métabole κατὰ κύκτημα :

Col. I :

20	25	28	31	32
R	Φ	C	O	Ξ

Col. II

25	28	29	31	32	34	37	40	41	46
Φ	C	P	O	Ξ	M	I	Z	E	Υ

Généralement en accord avec l'accentuation, la mélodie s'étend sur une dixième sur l'ensemble des deux colonnes. Dans les mots suivants, les syllabes en caractères gras sont décomposées en deux ou trois notes, liées par un *hyphen* ou un *dikolon* : ἐγὼ (col. II, 3), χορεύατε (col. II, 4), μ]άθητε (col. II, 5), λείπεται (col. II, 6), [πα]ῖδες (col. II, 7) et βουκόλοι (col. II, 8). La mélodie ne tient pas compte de la synérèse sur Ἄρεως (col. II, 2), qui a un signe mélodique sur chacune de ses trois syllabes, ni de l'élision de l'α d'ἠυτέκνησα (col. II, 3) devant ἐγὼ.

Dans la deuxième colonne, on distingue une variation du schéma métrique entre les cinq premières lignes et les lignes 6 à 8, marquée par l'ἔκθεσις de la ligne 6. Pour les lignes 2 à 5, M. L. West

a restitué des tétramètres trochaïques³¹. À deux reprises, on y observe des *lekkythia*, qui semblent former des fins de vers (3 μάλλον ἠὲ τέκνησα ἐγώ ; 4 ὄν κακῶν χορεύατε). Ces deux séquences affermissent particulièrement l'idée d'un rythme descendant, trochaïque plutôt qu'iambique. Par ailleurs, sur *χορεύατε*, on observe une cadence mélodique se concluant sur les degrés CΦ, de manière analogue à ce qu'on remarque dans les P. Oxy. 15. 1786 (lignes 2 et 5) et 65. 4464 (lignes 4, 5 et 6). Pour ces cinq premières lignes, la notation rythmique est assez pauvre : outre les *hyphens* et *dikola* mentionnés ci-dessus, on note quelques rares *disèmai* et un seul emploi d'une *stigmè* (ligne 4). Inversement, les lignes 6 à 8 abondent en notations rythmiques : on y remarque de nombreuses *stigmai* et *disèmai*, parfois combinées, ainsi que des *leimmata*, absents dans les lignes 1 à 5. Une situation similaire se retrouve dans le P. Oxy. 53. 3704 (fr. I ↓), où une première section, vraisemblablement anapestique, est suivie d'une section lyrique plus complexe, dénotant un usage récurrent de *leimmata*.

Comme le notent E. Pöhlmann et M. L. West, les lignes 6 à 8 sont composées de diambes (U _ U _), présentant des temps syncopés marqués par des *leimmata* avec *disèmai*. On observe ainsi des séquences où le premier iambe est syncopé (_ Λ U _, équivalent à _ U _), ce qui revient à les interpréter comme des crétiques (_ U _)³². Généralement, la deuxième longue y est notée en *arsis* par la présence d'une *stigmè*. Un tel rythme est illustré par les pieds suivants : λείπεται, λάσεται, αἰπόλων, ποι[μένε]ς, βουκόλοι et μαινάδες. Dans la séquence ἦν [πα]ῖδες à la ligne 7, un *leimma* apparaissait peut-être après ἦν dans la déchirure du papyrus. Le pied pourrait s'expliquer de la sorte : _ Λ _ U (équivalent à _ _ U), avec une anacrase des deux dernières syllabes. Dans certains cas, les syllabes longues sont résolues par deux brèves : c'est le cas avec πυρὸς ἔτι, où le premier iambe est résolu en tribraque et le second présente une forme contracte (U U U _ Λ, équivalent à U U U _). Le rythme inverse semble également attesté avec κατὰ τέγας, même si la mutilation du papyrus ne permet pas de dire si un *leimma* apparaissait après la deuxième syllabe, comme on pourrait l'attendre. Le dernier pied de la ligne 6, dont la fin est manquante, débutait également par deux brèves. Le premier pied de cette ligne présente un cas unique où le diiambe est doublement syncopé (_ Λ _ Λ, équivalent à _ _). Dans le schéma suivant, les *leimmata* sont insérés au sein du texte et des traits obliques séparent chaque pied :

6 εἶ̄Λ̄ τικ̄Λ̄ / κατὰ τέγας / πυρ̄Λ̄ς ἔτι / λεί̄Λ̄πεται / πυρί̄ παῖ̄δ̄ες
7 λάσ̄Λ̄εται / ἦν [πα]ῖ̄δ̄ες / αἰ̄̄πόλων / καὶ̄Λ̄ κί̄ς̄ Λ̄ []̄ς̄ο[
8 π̄η̄ς / ποῑΛ̄[μένε]̄ς / βοῡ̄κόλοι / μαῑ̄νάδες / δ̄ο[

³¹ West (1992a), p. 12 et West (1992b), p. 310.

³² West (1982), p. 106, insiste sur la distinction entre les véritables crétiques et ces « crétiques syncopés » pouvant se mêler à des trochées ou iambes dans des parties lyriques de drame. Reinach (1926), p. 82, offre également un raisonnement détaillé de ce phénomène de syncope des ditrochées et diambes. Dans l'explication ci-dessus, le signe _ note des longues de trois temps (cf. chapitre 2, p. 78).

Il peut être intéressant de mettre en relation la métrique de ces trois lignes avec les considérations rythmiques évoquées dans le P. Oxy. 1. 9 + 34. 2687, qui est un des trois papyrus de théorie musicale retrouvés à Oxyrhynque (cf. chapitre 3, p. 94-95). Présentant à l'appui différents extraits de poésie lyrique, l'exposé technique du fragment aborde des questions rythmiques qui ont trait, notamment, aux différents emplois de la séquence prosodique composée d'une brève encadrée de deux longues (_ U _). L'auteur commence par mentionner un double emploi de cette séquence, soit dans un « dactyle iambique » (ὁ δάκτυλος ὁ κατὰ ἴαμβον), soit dans un « crétique ». On sait par Aristide Quintilien que ces deux dénominations se réfèrent respectivement à ce qu'on qualifie de diiambe (U _ U _) et de ditrochée (_ U _ U)³³, pouvant tous deux se réaliser dans la forme syncopée _ U _ , si l'on donne à une des deux longues une valeur de trois temps. Pour un ditrochée, la forme contracte se présente dans les faits _ U _ , où la première brève est absorbée par la première longue, ou Λ _ U _ , si l'on représente la syllabe syncopée par un *leimma*. Pour le diiambe, c'est la deuxième brève qui est absorbée par la deuxième longue : _ U _ ou _ U _ Λ. Comme le note Th. Reinach, « la syllabe correspondant à un temps faible peut être supprimée et la syllabe du temps fort précédent (ou suivant) allongée d'autant, de manière à prendre une durée de 3 ou 4 temps premiers. Cette *tenue* ou *syncope* se produit surtout à la fin des vers ou *côla*, notamment dans les *côla* catalectiques »³⁴. L'auteur du fragment utilise le terme μονόχρονον pour désigner cette longue prolongée de deux à trois temps³⁵. Ce phénomène de syncope où la durée des syllabes syncopées est ajoutée à la durée de la syllabe voisine est qualifié par W. J. W. Koster de « protraction »³⁶. L'auteur du P. Oxy. 1. 9 + 34. 2687 en cite un exemple à travers le vers suivant, pouvant effectivement se scander indifféremment de deux façons :

$\underline{\text{U}} \quad \underline{\text{U}} \quad \underline{\text{U}} \quad \underline{\text{U}} \quad \underline{\text{U}} \quad \underline{\text{U}} \quad \underline{\text{U}} \quad \underline{\text{U}}$
 ἔνθα δὴ ποικίλων ἀνθέων ἄμβροτοι λείμακες, ou bien,

$\Lambda \quad \underline{\text{U}} \quad \underline{\text{U}} \quad \underline{\text{U}} \quad \underline{\text{U}} \quad \underline{\text{U}} \quad \underline{\text{U}} \quad \underline{\text{U}}$
 ἔνθα δὴ ποικίλων ἀνθέων ἄμβροτοι λείμακες.

Dans le deuxième cas, par suite de protractions, les temps syncopés de la mesure diiambique sont chaque fois remplis par le prolongement de la dernière longue du pied précédent la syncope. Une telle situation semble s'appliquer également aux lignes 6 à 8 du P. Oxy. 25. 2436, qui pourrait fournir une application concrète des considérations théoriques contenues dans le P. Oxy. 1. 9 + 34. 2687.

³³ Aristide Quintilien, I, 17, p. 38 Winnington-Ingram.

³⁴ Reinach (1926), p. 106-107. Voir aussi Pöhlmann (1960), p. 37-38 et Pöhlmann (1995), p. 8-9.

³⁵ Sur la notion de « syllabe monochrome », voir Gentili-Lomiento (1995), p. 61-75.

³⁶ Koster (1966), p. 22 (II, 7).

Commentaire

Dans l'*editio princeps*, E. G. Turner envisage, parmi d'autres, l'hypothèse que cet extrait pourrait provenir d'un drame satyrique où Silène s'adresserait au chœur de satyres comme à ses enfants, de même que dans le *Cyclope* d'Euripide et dans les parties conservées des *Limiers* de Sophocle. D'autres commentateurs identifient plutôt le texte comme un extrait de tragédie. Pour A. M. Dale³⁷, le flambeau dont il est question à la ligne 6 ferait allusion au brandon au moyen duquel Méléagre perpétra l'infanticide de son fils Althée, considéré dans certaines traditions comme le fils d'Arès, ce qui pourrait expliquer la mention de ce dieu à la ligne 2. Dans la même lignée, B. Gentili pense au *Méléagre* d'Euripide. E. K. Borthwick propose quant à lui une autre interprétation à partir du mot Ὑμήτ[, qu'il déchiffre au lieu d'Ὑμηγ[à la ligne 2. Selon lui, il ferait référence au mont Hymette, sur lequel une fontaine dédiée à Aphrodite, nommée Κυλλοῦ Πήρα, aidait les femmes à enfanter. Cette fontaine est mentionnée dans la Souda (s. v. Κυλλός, Κυλλοῦ Πήραν) et dans d'autres sources de l'époque byzantine. Il pense que le P. Oxy. 25. 2436 pourrait contenir le monologue d'une femme exaucée dans ses vœux d'enfantement auprès de cette fontaine et appelant le chœur à se réjouir en dansant. L'extrait appartiendrait à une comédie ou à un drame satyrique.

À mes yeux, un fait essentiel à mettre en évidence est que ce fragment se différencie des autres papyrus musicaux au contenu identifié comme tragique. En effet, les papyrus musicaux illustrant le genre tragique se présentent généralement sous la forme d'une succession de plusieurs extraits musicaux assez courts, séparés graphiquement par des espaces blancs. Dans le P. Oxy. 25. 2436, c'est une section de texte relativement longue qui est mise en musique. De plus, à la différence des autres papyrus musicaux dramatiques, la copie revêt un aspect relativement soigné. Du point de vue du contenu, outre la nette différence de ton entre ce fragment et les papyrus tragiques où domine fortement le *pathos*, ce papyrus est également le seul où un personnage s'adresse à un groupe. En raison de ces caractéristiques, l'hypothèse d'une adresse de Silène au chœur de satyres dans un drame satyrique paraît tout à fait plausible, même si le contenu d'aucun des papyrus musicaux retrouvés n'a pu être identifié de manière sûre comme appartenant à un drame satyrique. Conformément à son rôle de coryphée, Silène pourrait prononcer ici les mots finaux de l'*exodos*. Dans ce contexte, il faut peut-être comprendre la troisième ligne comme un reproche ironique de Silène aux satyres ; le verbe ηὔτεκνησα appartiendrait dès lors plutôt à une irréalité. Les allusions pastorales des dernières lignes peuvent aisément s'expliquer dans le cadre d'un drame satyrique. Dans le *Cyclope* d'Euripide, ces dernières sont omniprésentes tout au long de la pièce.

³⁷ Cf. note 2 de l'*editio princeps* d'E. G. Turner et de R. P. Winnington-Ingram (1959), p. 115.

3. P. Oxy. 53. 3704

Dénomination	P. Oxy. 53. 3704
MP ³	2440.01
Datation	Ile siècle
Dimensions	Fr. I : 11 x 11 cm
Disposition	Contenu musical → et ↓
Main(s)	Texte : majuscule informelle Musique : main plus cursive
Contenu	Tragédie
Métrique	Fr. I → et ↓ (1-3) : anapestes (dimètres) ? Fr. I ↓ (4-6) : indéterminée
Trope	Hyperionien diatonique (avec métabole κατὰ κύστημα)
Bibliographie	Éditions : M. W. HASLAM, « Text with Musical Notation », <i>POxy</i> 53 (1986), p. 41-47 ; E. PÖHLMANN - M. L. WEST, <i>DAGM</i> , Oxford, 2001, p. 148-150 (= n° 44). Commentaires : M. L. WEST, <i>Ancient Greek Music</i> , Oxford, 1992, p. 316-317 (n° 34) ; T. GAMMACURTA, <i>Papyrologica scaenica. I copioni teatrali nella tradizione papiracea</i> , Alexandrie, 2006, p. 230-23 ; C. PERNIGOTTI, « I papiri e le pratiche della scrittura musicale nella Grecia antica », in M. CH. MARTINELLI (éd.), <i>La Musa dimenticata. Aspetti dell'esperienza musicale greca in età ellenistica</i> (Pise, 2009), p. 308.
Reproductions	éd., pl. IV et VI ; <i>POxy</i> online.
Discographie	Hagel Website.

Description

Composé de trois fragments, le P. Oxy. 53. 3704 partage avec le P. Oxy. 44. 3161 la particularité de présenter un contenu musical au recto et au verso, mais se différencie de ce papyrus par le fait que le texte des deux faces est ici disposé, non pas tête-bêche, mais dans le même sens. L'écriture textuelle est une ronde informelle au trait assez fin que M. W. Haslam rapproche de celle du P. Oxy. 25. 2436. Les notations musicales ont été ajoutées par une seconde main plus cursive. Comme dans les P. Oxy. 44. 3162 et 15. 1786, l'*epsilon* est arrondi dans les lignes de texte, à la différence des notations musicales, où il est plus anguleux. Le premier fragment présente une marge inférieure d'environ 2, 6 centimètres sur le recto et de 3, 4 centimètres sur le verso, ce qui montre que le bas de la colonne est complet. Le recto du fragment 2 semble également contenir la fin d'une colonne.

Le texte des rectos

Le fr. I permet certaines observations. À la première ligne, on restitue aisément ὁ κύναμος ἐμ[οί, « celui qui est du même sang que moi ». À la ligne 2, ἀνόμω χερί peut se traduire « d'une main impie ». Le nom des Érinyes apparaît à la ligne 4, avec une forme diphtonguée du *iota*, comme on en trouve dans les P. Oxy. 65. 4463 et 65. 4466³⁸. À la ligne 5, il est question d'une « bête sanguinaire ». Le fragment semble contenir une section narrative. À la ligne 6, le participe φεικάμενος, « ayant épargné » devait se rapporter au sujet, dont la ligne 1 nous apprend uniquement qu'il est de la famille

³⁸ Voir Gignac (1976), p. 190.

du locuteur. Sur le fr. II, le seul mot lisible est le vocatif Κύπρι, qui paraît être le dernier mot de la ligne, sinon de la colonne. Le fr. III n'offre aucune information probante.

Fr. I →

- 1]αι[
- 2].....ὁ κύναμιος ἐμ[οί
- 3].....ἀνόμω χερὶ φ[
- 4]γας Ἐρειγύων οὐκ ἐνο[
- 5]ου φόντιον θῆρα τι[
- 6]του φειδάμενος.[

Le texte des versos

Seul le fr. I fournit quelques informations. À la première ligne, l'*êta* final de δένδρωσι[doit être une altération phonétique d'*iota*, dans le mot δένδρωσις, « croissance en arbre »³⁹. À la troisième ligne, γεγαμημενον est également problématique. Sans doute les éditeurs ont-ils raison de considérer que la troisième lettre est fautive et devrait être un *gamma* : on aurait dès lors le participe parfait γεγαμημένον et la ligne pourrait se traduire « marié à son propre parent ». Il semble que le grec n'était pas la langue maternelle du scribe. Un espace blanc sépare la troisième ligne de la quatrième, où s'opère une variation métrique (cf. *infra*). À la ligne 4, le deuxième *epsilon* d'ἐξέθορε résulte de la correction d'une lettre initiale dont il est difficile de déterminer la nature. On peut traduire cette ligne « il s'élança depuis les rochers ». À la cinquième ligne, les éditeurs déchiffrent κικελῶν ἐξ ἄντρο[v] ἦλθε, « il vint depuis les grottes de Sicile », mais les trois premières lettres ne sont pas lisibles sur l'image du papyrus fournie sur le site des *POxy* online. Enfin, à la ligne 6, τυφός peut être considéré comme un nom propre ou un nom commun. Pour cette ligne, les éditeurs proposent les conjectures suivantes : πρη]στήρ ἢ τυφός ἢ κκη]πτός, qu'on peut traduire « un ouragan ou un tourbillon de vent (ou bien : Typhon) ou un coup de foudre ». La section semble narrative. Si l'on ne peut identifier exactement le lien entre le recto et le verso du fr. I, ils ont comme point commun d'invoquer des divinités et des forces naturelles malfaisantes ou destructrices de la mythologie. Nées de la Terre suite à la mutilation d'Ouranos, les Érinyes sont les divinités vengeresses du meurtre et des attentats commis contre des parents. Typhon est un autre enfant monstrueux de la Terre. Chez Homère (*Il.*, II, 783), ce monstre se dresse contre Zeus qui le précipite foudroyé sous l'Etna, ce qui pourrait expliquer la mention des grottes de Sicile à la ligne 5. Hésiode (*Th.*, 821-880) rapporte une version légèrement différente où Zeus jette Typhon dans le Tartare.

³⁹ Voir Gignac (1976), p. 237-238.

Fr. I ↓

- 1]αλαμ[
- 2]με.λεαγ δενδρωση[]κδ[
- 3]ιδίω γενέτη γεταμημένον[
vacuum
- 4]ξ σκοπέλων ἐξέθορε[]φο[
- 5 Cικ]ελών ἐξ ἄντρω[ν] ἦλθε[
- 6]κτηρ ἦ τυφῶς ἦ κκη[

La musique

Les fr. I→ et ↓, les quelques signes conservés du fr. II → et l'unique signe musical (un A) apparaissant à deux reprises dans le fr. III → illustrent vraisemblablement le même trope, l'hyperionien, avec une métabole κατὰ κύστημα :

25	28	31	32	37	40	41	45	46	52	53	58 ? ⁴⁰
Φ	C	O	Ξ	I	Z	E	A	Υ	O'	Ξ'	I' ?

À l'instar du P. Oxy. 65. 4462, également en hyperionien, la tessiture employée est assez élevée, la majorité des papyrus musicaux retrouvés à Oxyrhynque ne dépassant pas la note Υ (n° 46). L'ambitus du fragment, représentant une dixième (Φ Ξ') ou une douzième (Φ I') est important. Avec généralement une seule note par syllabe, la mélodie est peu ornée et fait peu de cas de l'accentuation.

Dans le fr. I → et aux trois premières lignes du fr. I ↓, la métrique semble de prédominance anapestique, recourant parfois à des pieds de substitution lorsque deux longues se suivent (fr. I →, 5 φόνιον θῆρα ; 4 Ἐρεινύων οὐκ ἐνο[; 6 ιου φεικάμενος), mais l'aspect fragmentaire du papyrus ne permet pas d'en dire davantage. Disposées après un espace blanc, les lignes 4 à 6 du fr. I ↓ établissent une variation métrique. Dans une situation similaire aux lignes 6 à 8 du P. Oxy. 25. 2436, on remarque dans ces lignes l'apparition récurrente de *leimmata*. Ces signes sont systématiquement munis d'une *disèmè* et d'une *stigmè*. À la différence du P. Oxy. 25. 2436, les *leimmata* apparaissent ici en fin de pied dans un rythme visiblement ascendant. Je retranscris ci-dessous les lignes 4 à 6, en insérant dans le texte les *leimmata* aux endroits où ils apparaissent dans les notations musicales⁴¹ :

4]ξ̄Λ̄ σκοπέλων̄Λ̄ ἐξέθορε[]φο[
5 Cικ]ελών̄Λ̄ ἐξ̄ ἄντρω[ν] ἦλθε[
6]κτηρ̄Λ̄ ἦ̄ τυφῶς̄Λ̄ ἦ̄ κκη[

⁴⁰ La lecture de ce signe à la troisième ligne du fr. I → n'est pas assurée.

⁴¹ Les éditeurs n'identifient pas de *leimma* devant σκοπέλων à la ligne 4, mais ce signe me semble y être présent.

Si la métrique de ces trois lignes reste assez obscure, on peut toutefois remarquer que σκοπέλων (4) et Cικ]ελῶν (5) présentent la même séquence rythmique anapestique U U _ Λ, où le *leimma* doit indiquer que les anapestes résultent de la contraction d'ioniques mineurs (U U __ contractés en U U _). Également identiques, les séquences ἐξ ἄνθρω[v] (5) et ἦ τυφῶς (6) constituent des molosses (_ _ _), comme c'était peut-être également le cas des deux pieds mutilés au début et à la fin de la sixième ligne.

Commentaire

À l'instar du P. Oxy. 44. 3161, le P. Oxy. 53. 3704 porte un contenu musical sur ses deux faces. Pour T. Gammacurta, le papyrus devait se présenter sous la forme de plusieurs coupons opisthographes, contenant des extraits tragiques qui auraient servi à la préparation d'un même spectacle⁴². S'il est impossible de préciser quel lien réunissait les différents fragments, le fait que les deux mêmes scribes ont écrit sur les deux faces du papyrus permet de penser que le recto et le verso ont fait l'objet d'un usage contemporain et illustreraient probablement le même genre littéraire. D'après M. Manfredi, le terme « opisthographe » était généralement employé chez les Anciens pour désigner le réemploi du verso d'un papyrus déjà utilisé sur son recto ou, plus rarement, pour désigner un papyrus dont le contenu du recto se poursuit au verso⁴³. Dans ce deuxième sens, l'usage du terme « opisthographe » devrait peut-être être nuancé ici, car on ne peut préciser si le papyrus contenait une seule composition, de taille assez importante ou, comme le pense T. Gammacurta, différents extraits. Dans tous les cas, l'étude de ce papyrus aboutit à des observations tout à fait différentes de celles effectuées pour le P. Oxy. 44. 3161, où les deux faces produites par deux mains différentes ne semblent présenter absolument aucun rapport, tant du point de vue du contenu, que de la métrique.

⁴² Gammacurta (2006), p. 230.

⁴³ Manfredi (1983), p. 52-54.

4. P. Oxy. 65. 4461

Dénomination	P. Oxy. 65. 4461
MP ³	2440.02
Datation	IIe siècle
Dimensions	13,5 x 14,5 cm
Disposition	↓ (→ compte agricole du IIe siècle)
Main(s)	majuscule informelle présentant des traits cursifs
Contenu	Tragédie
Métrique	Col. II (1-3) : iambes (trimètres ?) Col. II (4-8) : ioniques mineurs + iambes ?
Trope	Col. I et II (1- 8) : hypolydien diatonique (avec métabole κατὰ κύστημα aux l. 4-8) Col. II (9-10) : ionien ou hyperionien diatonique (éventuellement hyperéolien avec métabole κατὰ κύστημα)
Bibliographie	Éditions : M. L. WEST, « Fragments with Musical Notation », <i>POxy</i> 65 (1998), p. 83-85 ; E. PÖHLMANN - M. L. WEST, <i>DAGM</i> , Oxford, 2001, p. 152-154 (= n° 45). Commentaires : C. PERNIGOTTI, « I papiri e le pratiche della scrittura musicale nella Grecia antica », in M. CH. MARTINELLI (éd.), <i>La Musa dimenticata. Aspetti dell'esperienza musicale greca in età ellenistica</i> (Pise, 2009), p. 308.
Reproductions	éd., pl. XII ; <i>POxy</i> online.
Discographie	Ensemble De Organographia (G. St. Neuman - Ph. Neuman), <i>Music of the Ancient Sumerians, Egyptians and Greeks</i> , Pandourion Records, 2006, piste 1.

Description

Ce papyrus porte les restes de deux colonnes de texte avec notations musicales. De la première, il ne reste que quelques bribes d'écriture. Mieux conservée, la deuxième colonne contient les restes de neuf lignes de texte, ainsi que des traces d'encre d'une dixième ligne, dont un seul signe musical subsiste. Une marge supérieure d'environ 1 centimètre montre que l'on a affaire à la partie supérieure d'un rouleau. L'entrecolonnement devait être d'à peu près 1,5 centimètre. On relève la présence de deux espaces blancs après les lignes 3 et 8 et les lignes 4 et 9 sont écrites en ἔκθεσις. Le fait que la première ligne de la deuxième colonne ne soit pas disposée en ἔκθεσις suggère que l'extrait musical débutait à la colonne précédente : peut-être les quelques bribes conservées de la première colonne appartenaient-elles au même extrait que le début de la deuxième colonne. En application de la loi de Maas, les lignes se décalent peu à peu vers la gauche. Légèrement inclinée à droite, l'écriture est une majuscule informelle recourant à l'occasion à des ligatures. Dans les lignes de texte, les *iota* rompent assez fortement la bilinéarité. Les notations musicales sont de la même main que le texte. Le papyrus a été réutilisé au verso pour un compte agricole guère plus tardif que le contenu musical du recto.

Le texte

Dans la première colonne, extrêmement fragmentaire, le seul mot identifiable est τάφοις, « tombeaux ». À la deuxième colonne, on déchiffre : Ἑλλησι μέχρι νῦν, « pour les Grecs jusqu'à maintenant » (2), φθονοῦσαν οἶδα, « je (la) sais jalouse » (3), τίνα [θ]εῶν ἐγδικῶ[(pour ἐκδικῶ[), « lequel des dieux vengeurs (?) » (14) ; καρ[π]οφθόρο[, « qui détruit les fruits » (5), adjectif attesté dans

un poème orphique (Orph., *De terr. mot.*, 55) et dans l'*Anthologie palatine* (9, 256), un composé en $\dot{\iota}\epsilon\rho\omicron\pi$ ⁴⁴, « ... sacré » (7). La ligne 9 débute vraisemblablement par une supplication ($\mu\acute{\eta}\ \mu'$ ou $\mu\acute{\eta}\ \mu\epsilon$). Le champ lexical de la colonne semble en lien avec la sphère religieuse.

Col. II

- 1 $\tau\omicron\iota\alpha\varsigma\ \psi\upsilon\chi\eta\gamma\ \omicron\alpha\iota\iota\]\dot{\iota}\delta\omicron\]$
 2 $\text{Ἔλλησι μέχρι νῦν μ[}$
 3 $\phi\theta\omicron\nu\omicron\delta\alpha\gamma\ \omicron\dot{\iota}\delta\alpha\]$
 vacuum
 4 $\tau\acute{\iota}\nu\alpha\]\theta\]\epsilon\omega\grave{\nu}\ \acute{\epsilon}\{\gamma\}\ <\kappa>\delta\iota\kappa\omega\]$
 5 $\delta\grave{\epsilon}\ \kappa\alpha\rho\]\pi\]\omicron\phi\theta\acute{\omicron}\rho\omicron\]$
 6 $\epsilon\dot{\iota}\delta\omicron\mu\]\]\nu\ \pi\omicron\lambda\upsilon\]$
 7 $\tau\alpha\]\gamma\alpha\iota\omicron\gamma\ \dot{\iota}\epsilon\rho\omicron\pi\]$
 8 $\tau\omicron\]\]\lambda\iota\varsigma\]\]\alpha\]$
 vacuum
 9 $\mu\acute{\eta}\ \mu'\ \acute{\epsilon}\xi\]$

La musique

À l'exception de l'extrait musical débutant à la ligne 9 de la deuxième colonne, le reste du fragment peut illustrer l'hypolydien, avec une métabole $\kappa\alpha\tau\grave{\alpha}\ \acute{\alpha}\nu\alpha\sigma\tau\eta\mu\alpha$ à la deuxième colonne (4-8) :

Col. I :

25	28	31	32	37	46	49
Φ	C	O	Ξ	I	Υ	Θ

Col. II (1-3)⁴⁵ :

25 ?	28	31	32	37	40	41
Φ ?	C	O	Ξ	I	Z	E

Col. II (4-8)⁴⁶ :

20	25	28	34	37	40	41
R	Φ	C	M	I	Z	E

La ligne 9 conserve deux signes musicaux : Υ (n° 46) et A (n° 45). À la ligne 10, les éditeurs identifieraient l'unique signe mélodique conservé à un Ψ, mais, à mon avis, il faut y voir un X (n° 24),

⁴⁴ Le ι initial d' $\dot{\iota}\epsilon\rho\omicron\pi$ est pourvu d'un tréma inorganique dans le papyrus. Ces lettres pourraient correspondre au début des mots suivants : $\dot{\iota}\epsilon\rho\omicron\pi\omicron\dot{\iota}\epsilon\omega$, « faire un sacrifice, célébrer une cérémonie religieuse » (auquel correspondent le substantif $\dot{\iota}\epsilon\rho\omicron\pi\omicron\dot{\iota}\alpha$ et l'adjectif $\dot{\iota}\epsilon\rho\omicron\pi\omicron\dot{\iota}\omicron\varsigma$), $\dot{\iota}\epsilon\rho\omicron\pi\omicron\lambda\iota\varsigma$, « la ville sainte (en parlant de Jérusalem) », $\dot{\iota}\epsilon\rho\omicron\pi\omicron\mu\omicron\pi\omicron\varsigma$, « député chargé de porter le tribut sacré (dans le culte juif) », $\dot{\iota}\epsilon\rho\omicron\pi\omicron\rho\epsilon\pi\eta\varsigma$, « qui convient à une chose/personne sacrée » (ou l'adverbe dérivé $\dot{\iota}\epsilon\rho\omicron\pi\omicron\rho\epsilon\pi\acute{\omega}\varsigma$), $\dot{\iota}\epsilon\rho\omicron\pi\omicron\rho\acute{\omicron}\varsigma\pi\omicron\lambda\omicron\varsigma$, « qui prend soin des choses sacrées », et $\dot{\iota}\epsilon\rho\omicron\pi\tau\eta\varsigma$, « qui examine les entrailles des victimes, haruspice ».

⁴⁵ Ce signe ne me semble pas de lecture assurée à la fin des lignes 1 et 3.

⁴⁶ À la quatrième ligne, les éditeurs lisent le signe 1 (n° 19), mais, à mon avis, c'est un Z (n° 40), au tracé tout à fait comparable à celui des autres Z du fragment.

composé d'un trait horizontal et d'un trait vertical se coupant à angle droit. Ces trois signes sont communs à l'ionien, à l'hyperionien et à l'hyperéolien, avec métabole κατὰ κύκτημα dans le troisième cas, mais ce trope, qui n'est attesté dans aucun autre papyrus musical d'Oxyrhynque, semble moins probable. La mélodie se compose de secondes et de tierces et respecte l'accent des mots, sauf sur φθονοῦσαν (col. II, 3). Chaque syllabe porte un seul signe mélodique, à l'exception de vōv (col. II, 2), qui est décomposé en deux notes, précédées d'un *dikolon* et suivies d'un *leimma*. Ce passage semble correspondre à une cadence mélodique de fin de vers.

Le rythme est iambique dans les trois premières lignes de la deuxième colonne. Dans cette section, les syllabes en *arsis* sont systématiquement indiquées par des *stigmai*. La séquence Ἐλληνι μέχρι vōv pourrait constituer la deuxième moitié d'un trimètre iambique. À quatre reprises dans le deuxième extrait de la deuxième colonne (4-8) apparaît un signe musical que l'on serait tenté à prime abord d'apparenter au signe en forme de *V* apparaissant dans les P. Oxy. 53. 3705, 65. 4465 et 69. 4710, dont il a été question précédemment (cf. p. 10-12)⁴⁷. Graphiquement, ce signe présente des différences avec le signe *V* des trois autres papyrus. La première branche y est beaucoup plus courte et plus verticale, tandis que la deuxième, plus allongée, se dirige en oblique à plus ou moins 45 degrés et est plus allongée. Ce que l'on pourrait identifier au « pommeau » du signe *V* des autres papyrus semble ici s'apparenter davantage à une *stigmè* placée au-dessus du signe (cf. reproduction ci-dessous). Je ne pense pas que ce signe doive être interprété comme une notation mélodique. On remarque, en effet, qu'il ne se trouve jamais positionné exactement au-dessus d'une syllabe, comme les autres notations mélodiques. Cela apparaît assez clairement à la ligne 5, où il est écrit entre l'*omicron* et le *phi* de καρ[π]οφθόρο[. Selon moi, il représente plutôt une indication métrique. Si les notations musicales des lignes 7 et 8 sont trop mutilées pour permettre une analyse probante, je serais tentée, aux lignes 4 à 6, de restituer un schéma métrique composé d'un ionique mineur et d'un iambe, où le signe *V* prend place entre l'ionique et l'iambe : U U _ _ **V** U _ . Pour plus de clarté, dans le schéma suivant, j'ai inséré le signe *V* dans le texte et indiqué les iambes en caractères gras soulignés. À la ligne 4, il faut considérer que [θ]εῶν, par synérèse, compte pour une seule syllabe longue. Selon un tel schéma, les restitutions métriques que je propose aux lignes 4 et 5 présupposent qu'on n'a perdu qu'une petite partie des lignes à droite :

- 4 τίνα [θ]εῶν ἐγ **V** δικω[U
 5 δὲ καρ[π]ο **V** φθόρο[U U _
 6 εἰ **V** δομ[]γ πολυ[



⁴⁷ Les éditeurs identifient également ce signe à la ligne 7 de la première colonne, mais j'y déchiffre plutôt un I.

5. P. Oxy. 65. 4462

Dénomination	P. Oxy. 65. 4462
MP ³	2440.03
Date	Ile siècle
Dimensions	Fr. I : 1,7 x 8,2 cm
Disposition	→ (↓ blanc)
Main(s)	Majuscule libraire, avec séparation des syllabes
Contenu	Hymne au κοσμός ?
Métrique	Indéterminée
Trope	Hyperionien diatonique
Bibliographie	Éditions : M. L. WEST, « Fragments with Musical Notation », <i>POxy</i> 65 (1998), p. 86-89 ; E. PÖHLMANN - M. L. WEST, <i>DAGM</i> , Oxford, 2001, p. 155-157 (= n° 46). Commentaire : C. PERNIGOTTI, « I papiri e le pratiche della scrittura musicale nella Grecia antica », in M. CH. MARTINELLI (éd.), <i>La Musa dimenticata. Aspetti dell'esperienza musicale greca in età ellenistica</i> (Pise, 2009), p. 309.
Reproductions	éd., pl. XII ; <i>POxy</i> online.
Discographie	Ensemble De Organographia (G. St. Neuman - Ph. Neuman), <i>Music of the Ancient Sumerians, Egyptians and Greeks</i> , Pandourion Records, 2006, piste 3.

Description

Très mal conservé, ce papyrus se compose de cinq petits fragments parsemés de nombreux trous. Le verso est blanc. Le texte et les notations musicales semblent de la même main, qui utilise une écriture libraire au trait fin. Le papyrus partage avec le P. Oxy. 44. 3162 le soin apporté à sa copie et la particularité d'avoir ses syllabes séparées par des espaces blancs. À la troisième ligne du fragment I, on relève une correction *supra lineam* du texte, écrite entre la ligne de texte et les notations musicales. Ces dernières sont écrites en module légèrement plus petit que le texte. Les *iota* des lignes textuelles se distinguent de ceux des lignes musicales par la présence d'*apices* et d'empattements. Sur le fragment III, les lignes 3 et 4 sont séparées par un espace blanc, qui pourrait délimiter deux sections distinctes. Dans le fragment I, on remarque la présence de points dans les *vacua* entre les syllabes du texte aux lignes 4, 6 et 7, sans que l'on puisse en déterminer précisément la fonction. Peut-être s'agissait-il simplement de repères pour disposer les syllabes de texte, vu le soin que le scribe a apporté à sa copie.

Le texte

Le caractère extrêmement fragmentaire du papyrus ne permet pas d'en déterminer le contenu. Seul, le premier fragment livre quelques renseignements. Relevons le vocatif à la deuxième ligne (ὦ κόσμῆ), qui pourrait suggérer qu'on a affaire à un hymne. Le même vocatif se rencontre chez Marc Aurèle (4, 23, 1) et chez Grégoire de Nazianze (*Carm.* 1.1.4.55). À la ligne suivante, on peut restituer l'adjectif ἀ]τερπέα, « triste, funeste ». À la ligne 6, on déchiffre οὐρανίαν, « céleste ». On ne peut pas tirer grand-chose des autres fragments, sauf la forme ἐ]κεῖνός dans le fr. IV, se trouvant vraisemblablement dans une section narrative.

Fr. I

- 1]ιϛ[
- 2]εϛ[]ὦ κόμμε ϛυμ[
- 3]νθο[ἀ]τερπέα λα[
- 4]ο α[]νοι`λα'α[
- 5]αι ογ[]γφγ[
- 6]οὐρανίαν λ[
- 7]ατο[]αγ[]εθα
- 8]ο[

La musique

Plutôt qu'en ionien, ce fragment est très vraisemblablement écrit dans le trope hyperionien, dont toutes les notes des tétracordes des moyennes et des disjointes sont présentes et dont la mèse (Z) est très bien représentée. La tessiture employée est assez élevée, allant jusque O', voire peut-être Ξ', alors que la majorité des papyrus musicaux ne montent pas au-dessus de Ū :

31	32	37	40	45	46	52	53?
O	Ξ	I	Z	A	Ū	O'	Ξ'?

L'apostrophe apparaît de manière sûre à quatre reprises après le signe musical O à la première ligne du fr. I. Sur la syllabe ὦ (2), on lit une séquence OΞO' où l'apostrophe des deux premiers signes est peut-être perdue en raison d'un trou dans le papyrus. La tessiture particulièrement élevée pourrait refléter une certaine atmosphère céleste, en accord avec l'interjection ὦ κόμμε, elle-même mise en valeur par la présence d'un mélisme sur ὦ. Sur les quelques mots conservés, la mélodie suit l'accentuation. Elle se compose exclusivement de secondes et de tierces.

La métrique semble impossible à déterminer. Concernant la notation rythmique, on remarque l'usage combiné de l'*hyphen* et du *dikolon* (fr. I, 1⁴⁸ et 6). Une *disèmè* n'apparaît que de manière douteuse, combinée à une *stigmè* (col. I, 6). Des *stigmai* sont présentes à deux reprises (fr. I, 7 et III, 4). On compte également divers *leimmata* surmontés d'une *stigmè* (I, 5 ; II, 3 et 5 ; IV, 2), disposés systématiquement *supra lineam* au niveau des espaces blancs de séparation des syllabes. À la deuxième ligne du fr. IV, un *leimma* est placé au milieu du mot ἐ]κεῖνoc.

⁴⁸ Un *dikolon* me semble bien visible devant la séquence OΞO' de la ligne 2, quoique E. Pöhlmann et M. L. West ne l'éditent pas.

6. P. Oxy. 65. 4463

Dénomination	P. Oxy. 65. 4463
MP ³	2440.04
Datation	IIe ou IIIe siècle
Dimensions	5,5 x 19,9 cm
Disposition	→ (↓ blanc)
Main(s)	Texte : majuscule informelle, presque libraire Musique : seconde main plus cursive
Contenu	Tragédie ?
Métrique	Indéterminée
Trope	Ionien diatonique avec métabole κατὰ κύστημα (éventuellement hyperionien)
Bibliographie	Éditions : M. L. WEST, « Text with Musical Notation », <i>POxy</i> 65 (1998), p. 89-93 ; E. PÖHLMANN - M. L. WEST, <i>DAGM</i> , Oxford, 2001, p. 158-161 (= n° 47). Commentaires : M. CH. MARTINELLI, « Appendice. Documenti musicali antichi con sezioni musicate contigue a sezioni senza note », in M. CH. MARTINELLI (éd.), <i>La Musa dimenticata. Aspetti dell'esperienza musicale greca in età ellenistica</i> (Pise, 2009), p. 294-295 ; C. PERNIGOTTI, « I papiri e le pratiche della scrittura musicale nella Grecia antica », in M. CH. MARTINELLI (éd.), <i>La Musa dimenticata. Aspetti dell'esperienza musicale greca in età ellenistica</i> (Pise, 2009), p. 310.
Reproductions	éd., pl. XIII ; <i>POxy</i> online.
Discographie	Ensemble De Organographia (G. St. Neuman - Ph. Neuman), <i>Music of the Ancient Sumerians, Egyptians and Greeks</i> , Pandourion Records, 2006, piste 7 ; Hagel website.

Description

Complet dans sa partie inférieure où l'on note la présence d'une marge d'environ 1,7 centimètre, ce papyrus haut de près de 20 centimètres semble également complet dans sa partie supérieure. Parmi les papyrus musicaux d'Oxyrhynque, il représenterait ainsi l'unique fragment dont la colonne de texte est conservée sur toute sa hauteur. Le papyrus est écrit dans le sens des fibres et ne porte pas d'écriture au verso. Il contient quinze lignes de texte entrecoupées par des espaces blancs entre les lignes 6 et 7, 9 et 10, et 13 et 14. Relativement régulière, la main textuelle s'apparente à une écriture libraire. Les notations musicales ont été ajoutées avec un calame plus fin par une seconde main plus cursive, qui peut être comparée à la main du P. Oxy. 65. 4465. La similitude est particulièrement perceptible dans le tracé des *iota*, présentant dans les deux papyrus des *apices* recourbés à gauche lorsqu'ils apparaissent dans les lignes musicales. Des *iota* similaires munis d'un *apex* sont également présents dans le P. Oxy. 53. 3705, mais seulement dans le texte, non dans les lignes musicales. Avec un interligne moindre, les lignes 6 et 9, précédant chacune un *vacuum*, sont dépourvues de notations musicales et semblent complètes à droite. Une situation similaire où des lignes sans notations musicales plus courtes que les autres précèdent des *vacua* se retrouve également dans le P. Oxy. 65. 4467. La ligne 8, qui constitue une fin de section musicale, est également complète à droite⁴⁹. Plus courte que les autres, elle prouve que la colométrie n'était pas respectée. Suite à un déplacement des fibres, la ligne 13 est totalement illisible.

⁴⁹ À la fin des lignes 6, 8 et 9, les éditeurs éditent à tort des crochets ouverts.

Sans qu'on puisse l'affirmer avec certitude, celle-ci était peut-être également suivie d'une ligne sans notations musicales, aujourd'hui perdue, précédant le troisième *vacuum*. Vu qu'une seule ligne musicale subsiste de la quatrième section musicale, il est probable qu'il devait y avoir au moins une autre colonne à droite. Quant à la première section, il est impossible de préciser si elle débutait dans une colonne précédente.

Le texte

Le fragment semble faire référence à un événement tragique de la mythologie. À la ligne 1, on déchiffre les trois premières lettres (ωλε) d'une forme à l'aoriste d'ὄλλυμι. Le début de la deuxième ligne (ητρα) semble contenir la fin d'un nom féminin. Parmi les grandes figures mythologiques, on pense à Clytemnestre et Hypermnestre. Si la première est connue pour avoir machiné le meurtre de son mari, Agamemnon, la seconde est la seule des Danaïdes à avoir épargné la vie de son époux, Lyncée. Dans l'optique où il est question de mort à la ligne précédente, la mention de Clytemnestre est plausible, tandis qu'Agamemnon, désigné par son patronyme d'« Atride » était peut-être le sujet du verbe ὄλλυμι à la première ligne (Ἀτρείδης ὤλε[σεν]). La ligne 3 peut sans doute être complétée de la sorte : ἔ]δωκ' Ἐριφύ[λη, « il donna à Éryphyle ». Lors de la lutte des Sept contre Thèbes, Polynice veut persuader Amphiaros d'Argos d'embrasser sa cause contre son frère Étéocle. Pour ce faire, il soudoie Éryphyle, la femme d'Amphiaros, en lui faisant don d'un collier. Celle-ci persuade alors son mari de prendre les armes, causant indirectement sa perte. Le complément direct d'ἔ]δωκ' pourrait faire référence à ce collier. La ligne 4 est peut-être relative aux Bacchantes, qualifiées d'« enfants de Bacchus » (Παιῖδες ποτε Βάκχ[ου]). Rendues démentes par Dionysos, ces dernières sont connues pour avoir mis en pièce le roi de Thèbes, Penthée, qui s'était opposé à l'introduction du culte dionysiaque dans sa ville. Parmi les Bacchantes se trouvait Agavé, la mère de Penthée, dont il est question à la ligne suivante (Μαιναὶ Ἀγαύ[η]). Cet épisode est rapporté dans les *Bacchantes* d'Euripide. À la ligne 6, où les notations musicales sont absentes, ἄθρονον ὄμμασιν peut se traduire par « fixe des yeux ». À la ligne 7 ouvrant la seconde section musicale, σφραγεῖς, forme diphtonguée de σφραγίς⁵⁰, se réfère peut-être aux « marques » laissées par les flèches de l'archer Éros, dont il est question à la ligne suivante (το]ξότης Ἔρωσ). Suit le début d'une forme de κύρω ou κυρέω. La ligne 9 de cette deuxième section, sans notation musicale, fait référence à des ἐ]ρωτικὰς γραφάς, « lettres d'amour ». La troisième section (lignes 10-13) est écrite à la première personne du singulier (11 κολακεύω, « je châtie » ; 12 δείξω ou δείξων, « je montrerai » ou « montrant »). La fin de la ligne 11 contient sans doute le début d'une forme de l'adjectif πλαστός, « modelé ». À la ligne 14, on pourrait déchiffrer le nom très effacé d'Aphrodite et, à la ligne 15, une forme du verbe ὑπομορφάζω, « façonner », du même champ lexical que πλαστός de la ligne 11, à moins qu'on ne lise, comme E. Pöhlmann et M. L. West, ὑπὸ μορφαῖς, « sous des formes ». Tout en partageant chacun un lien avec la mythologie, les trois extraits musicaux séparés par des espaces blancs

⁵⁰ Voir Gignac (1976), p. 190.

semblent aborder des thématiques différentes. Le premier évoque plusieurs exemples de figures féminines de la mythologie dont le point commun pourrait être d'avoir causé la mort d'un mari ou d'un fils. Il est plus difficile de préciser la teneur exacte des trois autres extraits.

- 1]δης ὄλε[
- 2]ήτρα συν[
- 3 ἔ]δοκ' Ἐριφύ[λη
- 4]παῖδας ποτε βάκχ[
- 5]μαινὰς Ἀγού[η
- 6]οικ ἄθρησον ὄμμασιν
vacuum
- 7]γης σφραγεῖς κυρε[
- 8 το]ξότης Ἔρωσ
- 9 ἐ]ρωτικὰς γραφάς
vacuum
- 10]λος ὁπότε μουσῶ[
- 11]κολακεύω πλασ[
- 12]μασις..δείξων[
- 13]γ[]ιδεπ[
vacuum
- 14]ιτο Ἀφροδίτ[
- 15]πραῖσιν ὑπὸ μορφα[

La musique

Les différents extraits sont visiblement écrits dans le même trope, soit l'ionien, avec une métabole κατὰ κύστημα, soit l'hyperionien. L'ambitus représenté étant exactement identique à celui du P. Oxy. 44. 3161, écrit en ionien, on aurait plutôt tendance à rattacher ce fragment à ce trope :

19	24	25	28	31	32	37	40	45	46
1	X	Φ	C	O	Ξ	I	Z	A	Υ

Comportant de nombreux mélismes, notamment sur les noms propres, la mélodie est particulièrement ornée et des *hyphens* lient parfois trois notes sur une seule syllabe. Se déployant sur le large ambitus d'une dixième, elle est assez mouvante et n'a pas le caractère statique observé dans certains autres papyrus qui se limitent à des sauts de secondes et tierces. Le respect de l'accent des mots ne fait pas l'objet d'une application systématique. Les éditeurs voient dans ces divers éléments les signes d'une composition assez récente. Le premier extrait se termine par une succession de syllabes chantées sur le même ton, un Υ (ligne 5).

Le fragment comporte un échantillon varié de signes rythmiques. Outre des *hyphens*, il présente également des *dikola*, des *stigmai*, des *disèmai*, vraisemblablement une *trisèmè* (ligne 15), ainsi qu'un *leimma* surmonté d'une *stigmè* (ligne 11), apparaissant au milieu d'un mélisme. Malgré tout, la métrique des lignes musicales ne peut être déterminée, à l'inverse des lignes sans notation musicale, qui semblent répondre à un rythme iambique.

Commentaire

Le P. Oxy. 65. 4463 fait partie des quelques papyrus musicaux conservés où des lignes sans notations musicales sont insérées parmi les lignes musicales. Deux interprétations sont envisageables : ou bien ces lignes appartiennent au récit et constituent des intermèdes de récitation au milieu des parties musicales, ou bien elles contiennent des indications extratextuelles (titres, didascalies, indications scéniques, ...). À leur sujet, on peut se livrer à deux observations principales. Premièrement, il est clair que les lignes sans signes musicaux sont indépendantes des lignes musicales : le scribe ne les a pas écrites à la suite de celles-ci, même quand il aurait disposé de la place nécessaire pour le faire. Ainsi, Ἔρωc, à la ligne 8, clôt une section musicale et, malgré la place disponible pour poursuivre la ligne d'écriture après ce mot, le scribe est allé à la ligne pour disposer la ligne 9, vierge de notations musicales. Deuxièmement, on note que, dès le départ, les lignes sans notations musicales n'avaient pas été prévues pour en recevoir : il semble avoir été clairement spécifié au scribe du texte de laisser un espace interlinéaire moindre au-dessus de ces lignes.

Si on adopte l'hypothèse selon laquelle les lignes non musicales contenaient des indications extratextuelles, leur positionnement en fin de section peut également étonner, surtout si on pense au P. Oxy. 65. 4467, où des lignes non musicales, identifiées par A. Bélis comme des titres et didascalies, viennent en tête des sections musicales. Par ailleurs, à l'encontre de cette interprétation intervient le fait - certes, peut-être tout à fait fortuit -, que les deux lignes dépourvues de notations musicales répondent visiblement à un rythme iambique, ce qui inciterait à les considérer comme des lignes de récitation insérées à la fin de sections lyriques. Dans ce sens, l'impératif de la ligne 6 (ἄθρηcov) pourrait également suggérer une section dialoguée. Le P. Oxy. 44. 3161 semble offrir une situation similaire à ce papyrus, où des lignes non musicales, peut-être à caractère iambique, terminent des sections musicales.

7. P. Oxy. 65. 4464

Dénomination	P. Oxy. 65. 4464
MP ³	2440.05
Datation	IIe ou IIIe siècle
Dimensions	8,7 X 9,5 cm
Disposition	→ (↓ blanc)
Main(s)	Majuscule informelle
Contenu	Tragédie
Métrique	Iambes ?
Trope	Ligne 1 : ionien ou hypoionien diatonique (éventuellement hyperéolien) Lignes 2-7 : Hypolydien diatonique
Bibliographie	Éditions : M. L. WEST, « Excerpts with Musical Notation », <i>POxy</i> 65 (1998), p. 93-95 ; E. PÖHLMANN - M. L. WEST, <i>DAGM</i> , Oxford, 2001, p. 162-163 (= n° 48). Commentaire : C. PERNIGOTTI, « I papiri e le pratiche della scrittura musicale nella Grecia antica », in M. CH. MARTINELLI (éd.), <i>La Musa dimenticata. Aspetti dell'esperienza musicale greca in età ellenistica</i> (Pise, 2009), p. 308.
Reproductions	éd., pl. XIII ; <i>POxy</i> online.
Discographie	Ensemble De Organographia (G. St. Neuman - Ph. Neuman), <i>Music of the Ancient Sumerians, Egyptians and Greeks</i> , Pandourion Records, 2006, piste 9 ; Hagel website.

Description

Ce fragment porte les restes de huit lignes de texte avec notations musicales. Dans la partie supérieure du papyrus, une trace d'encre subsiste d'une ligne qui devait précéder la première ligne conservée. On distingue peut-être également les traces d'une huitième ligne dans la partie inférieure du papyrus. Écrite avec un calame à pointe plus épaisse, la première ligne est séparée des six autres par un espace blanc, ce qui suggère que le papyrus a été écrit en phases successives, comme si le musicien ajoutait des extraits musicaux au fur et à mesure. Le texte et les notations musicales semblent être écrits de la même main, dans une grande majuscule informelle, rapide et très irrégulière.

Le texte

L'aspect fragmentaire du papyrus ne permet pas de tirer beaucoup d'informations sur son contenu. Dans le premier extrait, on note qu'un personnage parle à la première personne du singulier (1 β]λέπω, que l'on peut restituer). Les lignes 3 à 8 traitent d'un destin funeste (2 δύ]μορον, sans doute), d'une situation inique et cruelle (2 παράγομ[; 4 πικράς). Le contenu s'apparente à une plainte tragique. On lit également δώτης, « donateur » (3), forme alternative de δωτήρ (cf. Hés., *O.*, 355).

- 1 β]λέπω πατρας[
vacuum
- 2]μορον παράγομ[
- 3] υ δώτης έπ[
- 4]ονοις πικράς τ[
- 5]ειγευμε[],ξου[
- 6]ωνις[]μοφ[
- 7]λαλε[.(.)]ςυτ[

La musique

Le trope employé dans la première ligne diffère de celui des six suivantes. Les quatre signes mélodiques qui y sont conservés sont communs à l'ionien, à l'hypoionien et à l'hyperéolien. Les deux premiers sont représentés dans les P. Oxy. 44. 3161 et 65. 4467, à l'inverse du troisième, dont la présence est moins probable. Les lignes 2 à 7 sont, quant à elles, composées dans le trope hypolydien :

Ligne 1 :

31	36	37	45
O	K	I	A

Lignes 2 à 7⁵¹ :

20	25	28	31	32 ?	37	40	41
R	Φ	C	O	Ξ ?	I	Z	E

La mélodie est conforme à l'accentuation des quelques mots que l'on identifie dans le fragment. Elle s'échelonne sur une octave aux lignes 2 à 7. À la ligne 2, la signification des traits horizontaux apparaissant à la place de signes mélodiques, assez obscure, ne trouve aucun parallèle dans les autres papyrus musicaux. E. Pöhlmann et M. L. West ont pensé à une abréviation pour indiquer une répétition de la même note sur toute la ligne, auquel cas on se demande pourquoi on n'en rencontre pas d'autre exemple dans les autres papyrus, d'autant plus qu'à la dernière ligne, le signe Z est recopié sur toute la ligne sans abréviation. Écrit dans le même trope, le P. Oxy. 65. 4465 présente une situation identique où le signe Z est répété sur plusieurs syllabes consécutives (ligne 7). À trois endroits, la mélodie forme une cadence avec un enchaînement CΦ (4 δώτης ; 5]ονοις ; 6]ειγευ), comme c'est également le cas dans les P. Oxy. 25. 2436 (ligne 4) et 15. 1786 (lignes 2 et 5). Aux lignes 4 et 6, la *trisème* surmontant le signe Φ indique clairement que la mélodie se pose sur ce degré. Ce papyrus est le seul du corpus oxyrhynchite où une *trisème* est attestée de manière sûre.

Selon E. Pöhlmann et M. L. West, « the rhythm is obscure, and the stigmai do not help to elucidate it ». L'examen de séquences comme β]λέπω πατρας[(1) et]ονοις πικρας (4) suggèrent un rythme ascendant, peut-être iambique. Dans les deux cas, la première des deux longues (πω et votc) est surmontée d'une *stigmè*, indiquant que la syllabe est en *arsis*. Dans le fragment, la notation rythmique pourrait être comparable à celle des ditrochées du P. Oxy. 44. 3162, où des *stigmai* indiquent systématiquement l'*arsis* sur les trochées impairs.

⁵¹ À l'inverse des éditeurs, je n'identifie pas, à la ligne 2, de Δ, qui serait par ailleurs étranger à l'hypolydien. À la ligne 4, la lecture du Ξ est incertaine.

8. P. Oxy. 65. 4465

Dénomination	P. Oxy. 65. 4465
MP ³	2440.06
Datation	IIe ou IIIe siècle
Dimensions	6,8 x 10,5 cm
Disposition	→ (↓ registre de noms)
Main(s)	Texte : majuscule informelle Musique : vraisemblablement notée par une seconde main, plus cursive
Contenu	Tragédie
Métrique	Indéterminée
Trope	Hypolydien diatonique (avec métabole κατὰ κύκτημα en col. I)
Bibliographie	Éditions : M. L. WEST, « Excerpts with Musical Notation », <i>POxy</i> 65 (1998), p. 95-97 ; E. PÖHLMANN - M. L. WEST, <i>DAGM</i> , Oxford, 2001, p. 164-165 (= n° 49). Commentaire : C. PERNIGOTTI, « I papiri e le pratiche della scrittura musicale nella Grecia antica », in M. CH. MARTINELLI (éd.), <i>La Musa dimenticata. Aspetti dell'esperienza musicale greca in età ellenistica</i> (Pise, 2009), Pise, 2009, p. 310.
Reproductions	éd., pl. XIII ; <i>POxy</i> online.
Discographie	Ensemble De Organographia (G. St. Neuman - Ph. Neuman), <i>Music of the Ancient Sumerians, Egyptians and Greeks</i> , Pandourion Records, 2006, piste 2 ; Hagel website.

Description

Ce papyrus conserve les restes de deux colonnes de texte avec notations musicales, écrites au verso d'un registre de noms. Le papyrus est complet dans sa partie inférieure, comme l'indique une marge inférieure d'environ 1 centimètre. De la première colonne ne subsistent que les traces de trois fins de lignes. En raison de la perte de fibres horizontales, la deuxième se réduit à quelques traces d'encre. Ces trois lignes ne sont pas alignées par rapport à celles de la deuxième colonne : la première ligne textuelle de la première colonne est disposée à la hauteur de la cinquième ligne de notations musicales de la deuxième colonne. Comme dans le P. Oxy. 25. 2436, la partie supérieure de la première colonne est blanche. Un autre fait notable est l'absence d'entrecolonnement entre les deux colonnes, ce qui explique peut-être que, par souci de clarté, les lignes de texte de la première colonne font face aux lignes musicales de la seconde. La deuxième colonne livre les débuts de sept lignes. Celles-ci ne débutant pas par des mots complets, on peut conclure que la coupe des mots en fin de ligne et la colométrie n'étaient pas respectées. Deux mains différentes semblent avoir copié le texte et les notations musicales. La main textuelle est une majuscule informelle assez irrégulière, mais relativement posée, tandis que la main qui a tracé les signes musicaux est plus rapide et utilise un calame à pointe plus fine. Le *mu* apparaissant parmi les signes musicaux de la première colonne adopte un tracé assez anguleux, conformément à la tendance générale observée pour les papyrus musicaux, dans lesquels le tracé des signes musicaux reste relativement proche du modèle épigraphique. Les *iota* des lignes musicales présentent des *apices* gauches similaires à ceux des *iota* musicaux du P. Oxy. 65. 4463 et des *iota* textuels du P. Oxy. 53. 3705. Peu de soin est apporté à ce que les signes mélodiques soient disposés exactement au-dessus des syllabes du texte correspondantes.

Le texte

Si la première colonne est conservée de manière très fragmentaire, la seconde permet quelques observations sur le contenu. Dans un contexte vraisemblablement tragique, une femme se plaint d'avoir agi ou subi une situation malgré elle (2 ἀέκουσα, forme poétique d'ἔκουσα) ; elle dit avoir enterré un individu masculin (2-3 ἔ||θαψα ἐκεῖνον, avec l'augment qui devait se trouver à la fin de la ligne 2). Plusieurs mots appartiennent au champ lexical de la mort et de la lamentation (4 θανάτου ; 6 κτεῖναι ; 7 πην, que l'on pourrait restituer λύ||πην, suivi de l'adjectif πικρᾶν). Les éditeurs ont établi un lien entre ces quelques bribes et l'*Hécube* d'Euripide relatant comment Hécube perd son fils Polydore, assassiné par Polymestor, qui jeta le cadavre sur le rivage. Dans cette perspective, la leçon ἐπ' ἀκτᾶς à la ligne 2, quoique incertaine, est tentante.

Col. I

- 1 .ω[]ρ[]υαχη[
- 2 ἐπ' ἀκτᾶς ἀέκουσα[
- 3 θαψα ἐκεῖνον κ[
- 4 ψατο θανάτου μ[
- 5 μνονην ὕφ[
- 6 οὔγ κτεῖναι θ[
- 7 πην πικρᾶν α[

La musique

De la première colonne, il ne subsiste qu'une seule séquence musicale : *MVV*. Le signe *V* est le même que celui qui apparaît également dans les P. Oxy. 53. 3705 et 69. 4710 et dont l'interprétation a suscité bien des controverses. Lors de l'étude du P. Oxy. 53. 3705, à laquelle on se reportera (cf. p. 10-12), j'ai émis l'hypothèse de l'interpréter comme un E (n° 41). La deuxième colonne conserve les signes suivants :

28	31	32	37	40
C	O	Ξ	I	Z

Le trope représenté dans les deux colonnes est vraisemblablement l'hypolydien. Le signe M indique la présence d'une metabole κατὰ κύστημα dans la première colonne. Selon cette interprétation, il n'apparaît pas comme étranger au trope de la deuxième colonne, comme l'ont pensé E. Pöhlmann et M. L. West. Du point de vue mélodique, on observe que les syllabes sont souvent décomposées en deux notes. On relève un mélisme de quatre notes sur la syllabe ην (col. II, 5), se terminant sur la mèse, C. Cet endroit semble correspondre à la fin d'une phrase mélodique. Sur ἐπ' ἀκτᾶς (2) et ἐκεῖνον (3), la mélodie forme également une cadence sur la mèse. La septième ligne atteste une série de trois Z répétés,

dans une situation similaire à celle remarquée dans le P. Oxy. 65. 4464 (ligne 8). Généralement, la mélodie, composée d'intervalles de secondes et de tierces, assez statique, revient souvent sur la mèse. Elle tend à respecter l'accent des mots. À la ligne 3, l'*alpha* final de]θαψα (3) n'est pas élidé devant l'*epsilon* initial d'ἐκεῖνον : les deux voyelles sont pourvues d'un signe mélodique.

La métrique est difficile à définir à l'examen des parties conservées qui, à l'exception de quelques *disèmai*, sont assez pauvres en indications rythmiques. À plusieurs reprises, on observe, parmi les notations musicales, la présence de traits obliques, dont la fonction reste relativement obscure. Aux lignes 2 et 3, ces traits apparaissent après la mèse, à deux endroits constituant vraisemblablement des fins de phrases mélodiques, qui pourraient concorder avec des fins de vers. Une situation comparable, où des traits obliques apparaissent dans les notations musicales, se présente également dans le P. Oxy. 44. 3161 et dans le P. Louvre inv. E. 10534 (IIe siècle ; MP³ 236.04), dans lequel ils marquent effectivement des fins de vers⁵². En dessous de la ligne 1 de la première colonne, on observe un long trait oblique auquel se trouve comme « suspendu » un signe que l'on croit identifier au signe musical Z. Cette situation, qui n'est attestée dans aucun autre papyrus, doit sans doute s'expliquer par une pratique personnelle du scribeur de ce fragment quant à la notation.

⁵² Bélis (2004), p. 1310.

9. P. Oxy. 65. 4466

Dénomination	P. Oxy. 65. 4466
MP ³	2440.07
Datation	IIIe ou IVe siècle
Dimensions	6,2 x 10,7 cm
Disposition	↓ (→ document en latin : <i>ChLA</i> XLVII 1432)
Main(s)	majuscule informelle
Contenu	Indéterminé (hymne, péan ?)
Métrique	Indéterminée
Trope	Hypolydien diatonique (avec métabole κατὰ κύκτημα)
Bibliographie	Éditions : M. L. WEST, « Text with Musical Notation », <i>POxy</i> 65 (1998), p. 98-99 ; E. PÖHLMANN - M. L. WEST, <i>DAGM</i> , Oxford, 2001, p. 186-187 (= n° 57). Commentaire : C. PERNIGOTTI, « I papiri e le pratiche della scrittura musicale nella Grecia antica », in M. CH. MARTINELLI (éd.), <i>La Musa dimenticata. Aspetti dell'esperienza musicale greca in età ellenistica</i> (Pise, 2009), p. 309.
Reproductions	éd., pl. XIV ; <i>POxy</i> online.
Discographie	Ensemble De Organographia (G. St. Neuman - Ph. Neuman), <i>Music of the Ancient Sumerians, Egyptians and Greeks</i> , Pandourion Records, 2006, piste 4 ; Hagel website.

Description

Écrit au verso d'un document latin du IIe ou IIIe siècle, ce papyrus conserve les restes de sept lignes de texte surmontées de signes musicaux, ainsi que des traces d'une huitième ligne de notations musicales. Une marge supérieure de 1,3 centimètre montre que le haut de la colonne est conservé. Dans la partie gauche du fragment, on distingue des traces d'encre d'une colonne précédente, séparée de la colonne conservée par un entrecolonnement d'environ 2 centimètres. L'existence de cette colonne est également confirmée par le fait que le premier mot du fragment, qui est incomplet, devait commencer à la colonne précédente. La coupe des mots non respectée en fin de ligne prouve l'absence de colométrie. La même main, une majuscule informelle très irrégulière et assez large, a écrit le texte et les notations musicales. Elle peut être comparée aux mains des P. Oxy. 53. 3705 et 69. 4710, également peu soigneuses. L'*iota* constituant le deuxième signe musical de la deuxième ligne présente un *apex* gauche similaire aux *iota* musicaux des P. Oxy. 65. 4463 et 65. 4466 et aux *iota* textuels du P. Oxy. 53. 3705. D'une manière générale, les *iota* rompent fortement la bilinéarité. Le scribe recourt à de nombreuses ligatures dans les lignes textuelles, mais également à la deuxième ligne musicale, où les deux premiers signes (vraisemblablement ZE) sont écrits d'un seul trait. Les mots sont parfois séparés par des espaces blancs. Entre les lignes 6 et 7, une *diplè obelisménè* sépare deux sections musicales distinctes. L'espace interlinéaire entre ces deux lignes est quelque peu supérieur à celui entre les autres lignes.

Le texte

Le contenu du fragment reste obscur. Peut-être a-t-on, à la ligne 1, une forme du substantif ἄκτιον, « rivage » ou de l'adjectif ἄκτιος qui en dérive, attesté comme épithète de Pan chez Théophraste (5, 14) et d'Apollon chez Apollonios de Rhodes (I, 402). On pourrait également avoir une forme d'ἄκτις, ἴνός, « rayon lumineux, du soleil », avec une forme diphtonguée de l'*iota* (ει)⁵³. À la deuxième ligne, on a peut-être une forme du neutre pluriel τείρεα, « signes célestes, constellations ». À la ligne 4, on restitue aisément σταγῶν, terme désignant une « goutte qui découle », un « liquide tombant goutte à goutte ». Ce terme est attesté pour parler d'eau, d'eau de mer, mais aussi de larmes, de sang ou de vin. La ligne suivante conserve une forme de l'adjectif ἀτρυγέτος, ος, ον, « où l'on ne peut rien récolter, stérile », employé d'ordinaire en parlant de la mer. Un indicatif aoriste actif du verbe βλύζω à la 3e personne du singulier se trouve à la ligne 5. Ce verbe signifie « sortir en bouillonnant » et s'applique à des liquides ; il peut également avoir le sens transitif de « laisser couler, faire couler » (en général, le vin, l'eau, etc.). Enfin, à la ligne 7, on peut sans doute lire δαμόνων, même si la fin du mot est mal conservée. Dans un contexte vraisemblablement narratif, le fragment fait référence à divers éléments de la nature (rayons du soleil, constellations). Le fragment pourrait revêtir un certain caractère hymnique. Dans le P. Oxy. 15. 1786, illustrant ce genre littéraire, plusieurs références sont également faites à des éléments naturels (l'aurore, les astres, la lumière, les fleuves). Les éditeurs ont pensé éventuellement à un péan narrant la naissance d'Apollon. À partir d'un découpage différent de la dernière ligne, J. Rea a suggéré un hymne au Nil (δαίμον ὦ Ν[εῖλε), dont la crue serait comparée au lever de l'étoile Sirius à la ligne 1 (Κυ]|νός)⁵⁴. Cette interprétation ne tient cependant pas compte de la *diplè obelisménè*, qui semble indiquer qu'une nouvelle section débute à la septième ligne.

- 1 νοσ ἀκτεῖ[
- 2 τείρεα σε[
- 3 καὶ σταγῶ[
- 4 ἀτρυγέτου[
- 5 ἔβλυσεβ β[
- 6 ρος ἐπ' ἀγ[
- 7 δαμόν[]ων[

⁵³ Voir Gignac (1976), p. 190.

⁵⁴ Voir DAGM, p. 187.

La musique

Si le trope lydien n'est pas exclu, il est plus probable que le fragment illustre l'hypolydien, car le signe mélodique C, qui constitue la mèse dans ce trope, y est très présent. On y observe une *κατὰ κύστημα*⁵⁵ :

25	28	29	34	37	40	41	46	49
Φ	C	P	M	I	Z	E	Ϝ	ϙ

L'ambitus s'échelonne sur un intervalle de neuvième. Le signe ϙ, de tessiture assez élevée à l'échelle de l'ensemble des papyrus musicaux retrouvés à Oxyrhynque, est également attesté dans le P. Oxy. 65. 4465. Le mélisme descendant sur *τείρεα* à la deuxième ligne s'avère particulièrement riche : chacune des trois syllabes est pourvue de trois signes mélodiques. Les deux premières triades sont séparées par un *dikolon*. Par manque de place, la dernière est écrite dans l'espace intermédiaire séparant la ligne de texte et les deux premières triades, et chevauche le dernier signe mélodique de la ligne (Z). Des traits séparent ces différents « étages » de notations. La mélodie se compose essentiellement de mouvements de secondes et, d'une manière générale, prend en compte l'accentuation. Malgré quelques indications rythmiques constituées de *stigmai* et de *disèmai*, l'aspect fragmentaire du papyrus empêche d'en déterminer le schéma métrique exact.

⁵⁵ L'édition des signes musicaux fournie par E. Pöhlmann et M. L. West pour ce papyrus donne lieu à quelques observations : à la ligne 2, le signe suivant Φ est d'interprétation difficile, mais ne me semble pas s'identifier à un R ; à la ligne 3, j'interprète le dernier signe comme un Φ et non comme un I ; à la ligne 5, le deuxième signe me semble clairement identifiable à un ϙ (n° 49) ; à la ligne 7, le premier signe musical ressemble à un A (n° 45), mais sa lecture reste incertaine. Ce signe n'appartient, ni au lydien, ni à l'hypolydien, mais il est possible que la *diplè obélismènè* entre les lignes 6 et 7 sépare deux compositions musicales écrites dans des tropes différents.

10. P. Oxy. 65. 4467

Dénomination	P. Oxy. 65. 4467
MP ³	2440.08
Datation	III ^e siècle
Dimensions	4,2 x 13,9 cm
Disposition	↓ (→ P. Oxy. inv. 100/81 (b) recto [MP ³ 2861.23])
Main(s)	majuscule informelle relativement soignée
Contenu	Sophocle, <i>Ariadne</i> ? (A. Bélis)
Métrique	Trimètres iambiques ?
Trope musical	Hyperionien diatonique
Bibliographie	Éditions : M. L. WEST, « Excerpts with Musical Notation », <i>POxy</i> 65 (1998), p. 99-102 ; E. PÖHLMANN - M. L. WEST, <i>DAGM</i> , Oxford, 2001, p. 188-189 (= n° 58). Commentaires : M. CH. MARTINELLI, « Appendice. Documenti musicali antichi con sezioni musicate contigue a sezioni senza note », in M. CH. MARTINELLI (éd.), <i>La Musa dimenticata. Aspetti dell'esperienza musicale greca in età ellenistica</i> (Pise, 2009), p. 295-296 ; A. BÉLIS, « 'Ariane, ma sœur, de quel amour blessée...' », relectures dans le papyrus musical POxy. 4467 », in F. POLI (éd.), <i>Rencontres papyrologiques en Bourgogne. Actes de la Journée d'étude (26 oct. 2011) en hommage à Patrice Cauderlier</i> , Nancy, 2013, p. 15-24.
Reproductions	éd., pl. XI ; <i>POxy</i> online.
Discographie	Ensemble De Organographia (G. St. Neuman - Ph. Neuman), <i>Music of the Ancient Sumerians, Egyptians and Greeks</i> , Pandourion Records, 2006, piste 8.

Description

Ce fragment porte douze lignes de texte, dont neuf sont surmontées de notations musicales. Il est écrit sur la face aux fibres verticales. Encore inédit, le recto présente un texte en prose non identifié, écrit dans le style sévère. Par endroits, des fibres se sont déplacées et la partie supérieure du fragment s'est divisée en deux languettes verticales. La présence d'une marge supérieure d'environ 1 centimètre montre que l'on a affaire à la partie supérieure d'une colonne. Le fragment est écrit dans une majuscule informelle, avec un soin et une régularité qui le distinguent de la plupart des autres papyrus musicaux retrouvés à Oxyrhynque. Le texte et les notations musicales sont de la même main. Ça et là, on relève des espaces blancs entre les mots. Un espace blanc de plus ou moins 1,5 centimètre entre les lignes 9 et 10 sépare deux sections musicales. De module légèrement inférieur aux autres, les premières lignes de chacune des deux sections (lignes 1, 9 et 10) sont dépourvues de notations musicales. Il n'est pas nécessaire de supposer avec les éditeurs que les signes musicaux des lignes 1 et 9 sont perdus. Plus courte que les lignes musicales, la ligne 9 est complète à droite, comme, vraisemblablement, la ligne 1, où le deuxième trait de l'*upsilon* se prolonge plus longuement que dans le reste du fragment.

Le texte

Les seuls mots identifiables dans le fragment semblent relever d'un champ lexical « maritime ». La troisième ligne contient vraisemblablement le mot *πόντος*, « mer ». À la ligne 7, *ἐν βυθοῖς* désigne

peut-être les profondeurs maritimes. Du reste, le *thêta*⁵⁶ qui suit pouvait être la première lettre de θ]αλακκῆς. À la ligne suivante, on restitue aisément ἐν ὕδατ[ι, avec l'*upsilon* portant un tréma inorganique dans le papyrus. Enfin, à la ligne 9, il est peut-être question de mourir si on coupe]όλοντο. Homère (*Il.*, 2162 ; *Od.*, 3, 185, etc.) atteste ἀπόλοντο comme aoriste épique à la 3e personne du pluriel. Toutefois, cette coupe n'est pas assurée. En l'adoptant, on aurait l'unique forme verbale conjuguée à la 3e personne du pluriel sur l'ensemble des papyrus musicaux d'Oxyrhynque, les sections narratives des autres papyrus attestant uniquement des verbes au singulier.

- 1]ου[]ιου
- 2]πρ[]υλυ[
- 3]πόντ[
- 4]ων ἀπὸ γ[
- 5]ἴλης χερῶ[
- 6]νος γαρια[
- 7]εν βυθοῖς θ[
- 8]ται ἐν ὕδατ[ι
- 9]όλοντο θα[
- vacuum*
- 10]ο χροίνιον
- 11]θωδηενπο[
- 12] .[

La musique

Les signes mélodiques peuvent illustrer aussi bien le trope hypoionien, que l'éolien :

19	24	27	28	31	36	37 ? ⁵⁷	40	45
1	X	T	C	O	K	I?	Z	A

Les nombreuses occurrences du signe X, représentant la mèse en hypoionien, invitent à privilégier une représentation de ce trope. La mélodie est peu ornée, composée essentiellement de secondes et de tierces. Elle respecte généralement l'accent des mots. Les sections conservées sont trop courtes pour pouvoir déterminer la scansion. Le rythme pourrait être iambique. Le papyrus atteste des *disèmai* et des *stigmai*, parfois combinées. À la ligne 8, la séquence ἐν ὕδα pourrait représenter un tribraque de substitution dans un troisième pied de trimètre iambique : X _ / U _ / U ται // ἐν ὕδατ[ι] _ / U _ / U _ . Les *stigmai* indiquant l'*arsis* sur les syllabes ται et ὕ concorderaient avec cette

⁵⁶ E. Pöhlmann et M. L. West éditent un *epsilon*.

⁵⁷ Aucun *iota* ne me semble de lecture absolument assurée.

présentation métrique. Par ailleurs, un espace blanc est disposé entre les syllabes ται et ἐν, à l'endroit où on attendrait une césure métrique (indiquée // ci-dessus). Le papyrus fait également usage d'*hyphens* et, à deux reprises, de *leimmata* (lignes 3 et 7), présentant une forme arrondie, et surmontés d'une *stigmè*.

Commentaire

Dans son article intitulé « *Ariane, ma sœur, de quel amour blessée...* », relectures dans le papyrus musical POxy. 65.4467 » (cf. référence complète dans le tableau *supra*), A. Bélis propose d'identifier dans ce fragment des restes de l'*Ariane* de Sophocle. Elle fonde cette hypothèse sur les quatre dernières lettres de la sixième ligne (αρια[]), qui, selon elle, correspondraient au début du nom d'Ariane. L'épisode évoqué dans les lignes 1 à 9 pourrait être celui de l'abandon de la princesse crétoise sur le rivage de Naxos par Thésée, dont l'éloignement est peut-être mentionné à la ligne 4 (ἀπὸ γ[ῆς]). Cette section pourrait décrire un naufrage (ἐν ὕδασι ; ἐν βυθοῖς ;]όλοντο) lors de la tempête qui a forcé Thésée à aborder dans l'île de Dia avec la princesse crétoise. Par ailleurs, A. Bélis note que le terme βυθοί est un pluriel rare surtout attesté dans les textes chrétiens. Le seul auteur tragique classique à l'employer est Sophocle. Si l'hypothèse d'A. Bélis, est confirmée, le P. Oxy. 65. 4467 serait l'unique papyrus musical de Sophocle retrouvé à ce jour.

Cherchant également à interpréter les quelques lignes non musicales du fragment, A. Bélis propose de restituer, à la ligne 10, τ]ὸ χοῖνιον, « la corde » ou « le cordeau », qui correspondrait au titre de l'air musical. De lecture plus incertaine, la ligne 11 pourrait contenir une indication extramusical, éventuellement relative au numéro du chant (ὥδῃ) dans (ἐν) l'œuvre. L'extrait musical débutant à la ligne 12 pourrait traiter de l'épisode où Thésée retrouve son chemin dans le labyrinthe grâce à la « cordelette » d'Ariane. Le papyrus ferait dès lors se succéder deux épisodes sans égard pour la chronologie du mythe, ce qui n'est pas étonnant si on compare ce papyrus avec le P. Leid. inv. 510 (MP³ 399.2), qui contient deux extraits musicaux d'*Iphigénie à Aulis* d'Euripide dans l'ordre chronologique inverse de celui de la pièce. Parmi les papyrus musicaux retrouvés à Oxyrhynque, le P. Oxy. 65. 4467 est le seul à présenter de la sorte des lignes non musicales à l'initiale de sections musicales. Leur module légèrement plus petit que celui du texte mis en musique invite effectivement à y voir des indications extratextuelles. Dans tous les cas, ce papyrus doit certainement être différencié des P. Oxy. 44. 3161 et 65. 4463, dans lesquels des lignes sans signes musicaux apparaissent à la fin de sections musicales.

11. P. Oxy. 69. 4710

Dénomination	P. Oxy. 69. 4710
MP ³	2440.09
Date	IIIe ou IVe siècle
Dimensions	4,6 x 6,5 cm
Disposition	→ (↓ blanc)
Main(s)	Majuscule informelle présentant des traits cursifs
Contenu	Indéterminé (tragédie ?)
Métrique	Indéterminée
Trope musical	Hypolydien diatonique ?
Bibliographie	Édition : J. YUAN, « Fragment with Musical Notation », <i>POxy</i> 69 (2005), p. 45-46.
Reproductions	éd., pl. I ; <i>POxy</i> online.

Description

D'époque assez tardive (IIIe ou IVe siècle), ce fragment porte les restes de quatre lignes d'écriture accompagnées de notations musicales *supra lineam*. Le verso est blanc. Le papyrus est parsemé de plusieurs trous et la trace d'un pli le traverse en son centre sur toute sa hauteur. L'écriture est une majuscule informelle au trait épais, exécutée rapidement (υ, ρ, α, ν sont tracés en un seul trait), et recourant çà et là à des ligatures (1 αρ, avec le trait final du ρ se prolongeant jusqu'à la deuxième ligne textuelle ; 2 αγ, ει ; 4 αι). Le texte et les notations musicales sont de la même main. Des espaces blancs aux lignes 2 et 4 indiquent peut-être des séparations entre des mots. Par son caractère peu soigné, ce papyrus peut être rapproché du P. Oxy. 53. 3705.

Le texte

Selon J. Yuan, l'auteur de l'unique édition du papyrus, « the text eludes interpretation ». En effet, aucun mot ne peut être interprété de manière certaine. La première ligne pourrait se découper]λον οὐ γάρ[. À la deuxième ligne, le *vacuum* après le *nu* plaide pour un découpage]ν ἄγει[. Un trait oblique après ἄγει pourrait représenter le reste d'une des deux branches d'un *chi*. Le découpage de la troisième ligne est incertain. Le *vacuum* de la quatrième ligne semble discréditer la leçon βουλαῖς. Par ailleurs, la dernière lettre du mot pourrait également correspondre à un *omicron*. Comme le note J. Yuan, cette séquence peut être mise en parallèle avec le vers 35 des *Phéniciennes* d'Euripide (πρὸς δῶμα Φοίβου, Λαιὸς θ', οὔμος πόσις). L'aspect informel du fragment le rapproche des autres papyrus musicaux oxyrhynchites portant des extraits tragiques.

1.]λονου γαρ[
2.]ν ἄγει[
3.]χης προ[
4.]βου λαις[

La musique

Disposé dans la déchirure supérieure du fragment, le premier signe musical n'est pas identifiable. Un long trait oblique le traverse, se prolongeant longuement à gauche et à droite. Il ne me semble pas impossible d'y reconnaître la partie inférieure d'un \ominus (n° 49). S'il est également envisageable, le signe ∇ (n° 21) ne paraît pas compatible avec les autres notations du fragment. Les autres signes musicaux de la première ligne ne sont pas lisibles. Les trois autres lignes ne posent, quant à elles, aucun problème de déchiffrement. Quatre signes mélodiques y sont identifiés avec certitude :

28	37	40	46
C	I	Z	Ū

À la quatrième ligne apparaît le même signe en forme de V que dans les P. Oxy. 65. 4465 et 53. 3705, au commentaire duquel je renvoie. À l'instar des deux autres papyrus où ce signe apparaît, on peut penser que ce fragment est également composé dans le trope hypolydien. L'état fragmentaire du texte ne permet pas de définir sa métrique. Du point de vue de la notation rythmique, on relève la présence d'une *disèmè* à la ligne 2. Un *leimma* est tracé dans l'espace blanc de la quatrième ligne. Comme dans les P. Oxy. 15. 1786 et 65. 4467, il adopte la forme arrondie d'un petit pont. Ce signe est surmonté d'une *stigmè*.

12. P. Oxy. 44. 3161

Dénomination	P. Oxy. 44. 3161
MP ³	2441.3
Datation	Fin du III ^e siècle
Dimensions	Fr. I 5,7 x 14,5 cm
Disposition	Contenu musical → et ↓
Main(s)	Majuscule informelle sur les deux faces par deux mains différentes
Contenu	→ : tragédie ; ↓ : tragédie ?
Métrique	Indéterminée (tendance anapestique par endroits)
Trope	Ionien diatonique (avec métabole κατὰ κύκτημα)
Bibliographie	Éditions : M. W. HASLAM, « Texts with Musical Notation », <i>POxy</i> 44 (1976), p. 58-67 ; R. KANNICHT - B. SNELL, « II. <i>Chartae musicae, adespota</i> F 684-685 », in <i>TrGF</i> 2, Göttingen, 1981, p. 276-280 ; E. PÖHLMANN - M. L. WEST, <i>DAGM</i> , Oxford, 2001, p. 174-181 (= n° 53) ; T. GAMMACURTA, <i>Papyrologica scaenica. I copioni teatrali nella tradizione papiroacea</i> , Alexandrie, 2006, p. 219-232 (n° 22). Commentaires : M. FERNÁNDEZ-GALIANO, « Diez años de papirologia », <i>EClas</i> 23 (1979), p. 301 ; W. LUPPE, « Literarische Texte unter Ausschluss der Christlichen », <i>APF</i> 27 (1980), p. 248 ; T. J. MATHIESEN, « New Fragments of Ancient Greek Music », <i>Acta Musicologica</i> 53 (1981) n° 1, p. 16-20 ; H. MAEHLER, « Literarische Texte unter Ausschluss der Christlichen », <i>APF</i> 32 (1986), p. 83 ; M. L. WEST, <i>Ancient Greek Music</i> , Oxford, 1992, p. 322-323 (n° 45 et 46c) ; M. CH. MARTINELLI, « Appendice. Documenti musicali antichi con sezioni musicate contigue a sezioni senza note », in M. CH. MARTINELLI (éd.) <i>La Musa dimenticata. Aspetti dell'esperienza musicale greca in età ellenistica</i> (Pise, 2009), p. 296-297 ; M. CH. MARTINELLI, Testi musicati, testi per la musica. Ipotesi su alcuni papiri lirici, in M. CH. MARTINELLI (éd.), <i>La Musa dimenticata. Aspetti dell'esperienza musicale greca in età ellenistica</i> (Pise, 2009), p. 321 ; C. PERNIGOTTI, « I papiri e le pratiche della scrittura musicale nella Grecia antica », in M. CH. MARTINELLI (éd.), <i>La Musa dimenticata. Aspetti dell'esperienza musicale greca in età ellenistica</i> (Pise, 2009), p. 309.
Reproductions	<i>partim</i> éd., pl. VI-VII ; <i>POxy</i> online.
Discographie	G. St. Neuman- Ph. Neuman- W. Gavin, <i>Music of the Ancient Greeks</i> , Pandourion Records, 1995, pistes 8 (fr. I) et 9 (fr. IV) ; Ensemble De Organographia (G. St. Neuman - Ph. Neuman), <i>Music of the Ancient Sumerians, Egyptians and Greeks</i> , Pandourion Records, 2006, piste 10 (face ↓) ; Hagel website.

Description

Les quatre fragments composant le P. Oxy. 44. 3161 portent un contenu musical sur leurs deux faces, les versos étant disposés tête-bêche par rapport aux rectos. L'écriture est une majuscule informelle datée du III^e siècle, mais produite par deux mains différentes sur les rectos et les versos. L'encre est noire. Très pâlie au verso, elle rend le déchiffrement difficile et seuls les fragments I ↓ et III ↓ ont été édités, les fragments II ↓ et IV ↓ ne présentant que des traces d'encre indistinctes. La même main a écrit le texte et les notations musicales sur chaque face. La main des rectos présente davantage de ligatures que celle des versos, qui est un peu plus régulière et arrondie. Toutes deux ont tendance à séparer les mots par des espaces blancs. L'écriture des notations musicales est plus cursive. Par exemple, à la sixième ligne du fr. I→, le tracé du premier $\bar{\omega}$, répété cinq fois, est assez reconnaissable, tandis que ses occurrences suivantes tendent à ressembler de plus en plus à un *omega* minuscule. À la onzième ligne

du fr. I→, les branches des deux *chi* des notations musicales se redressent plus que dans les *chi* du texte. Au recto du fragment III, la *scriptio continua* n'est pas appliquée : des espaces blancs sont disposés entre chaque mot, en sorte qu'on se demande si ce fragment appartient à la même entité papyrologique que les autres. Par ailleurs, pour ce fragment, il est difficile de préciser si ce sont les deux mêmes mains que celles des autres fragments qui ont écrit les deux faces. Alors que les éditeurs ne notent rien de particulier à ce propos, T. J. Mathiesen remarque toutefois des différences du tracé de certaines lettres comme l'*epsilon*, lorsqu'il compare le verso des fragments I et III. Celles-ci sont moins perceptibles si on compare le recto du fragment III à celui des autres fragments.

Le texte des rectos (→)

Déchiré à gauche et à droite, le fr. I→ contient les restes de treize lignes d'écriture. Les onze premières sont pourvues de notations musicales *supra lineam*. La onzième, dont la fin est conservée, s'achève plus tôt que les autres et permet de conclure que la colométrie n'était pas respectée. La douzième ligne est dépourvue de notations musicales, comme dans le P. Oxy. 65. 4463, où une ligne non musicale clôt également une section musicale. La fin de cette ligne, également conservée, se trouve à peu près au même niveau que la fin de la ligne 11. Quoique les éditeurs ouvrent les crochets à la fin des lignes 11 et 12, il ne me semble pas que du texte soit perdu à droite pour ces lignes. La ligne 12 est suivie d'un espace blanc. Une dernière ligne pourvue de notations musicales, visible dans la partie inférieure du papyrus, représentait vraisemblablement le début d'une nouvelle section musicale.

Les quelques mots lisibles du fragment permettent d'en élucider un peu le contenu. On déduit de la présence du pronom ἐμοί (7), ainsi que du déterminant ἐμόν (8), que le texte était rédigé à la première personne du singulier. Il mentionne à deux reprises (5 et 8) un enfant (τέκνον), autour duquel s'articulait sans doute un récit à la 3e personne (5 ἔλθ[ε ; 6 λαλε[ῖ]). Le contexte est visiblement tragique : le personnage qui prononce le monologue pourrait se plaindre de la mort (7 τὸ θανε[ῖν) de son enfant. Il est question également de forêts (2 δρυμῶν) et d'une divinité (3 θεῶ) ; les lignes 9 et 10 sont en rapport avec le cri, le son et la voix (9 βοῆ ἢ φθεγγ[; 10 φωνήν). À la ligne 4, M. W. Haslam interprète διοικεν comme l'infinitif futur de διαφέρω, sur base de la correction διοί{c}<ε>iv. Il est question dans la suite de la ligne d'une ou de loi(s) (ἐν νόμ[). L'extrait musical finit avec la mention du nom de Térée (11 Τηρέος). À la ligne 12, on pourrait lire ἄπαις, « sans enfants ».

Fr. I →

- 1]ετρεαμεν[
- 2]εα δρυμῶν ς[
- 3]Ϸω θεῶ ηχ[
- 4]Ϸι διοίϷ {Ϸ}<ε>ιν ἐν νόμ[
- 5]ρη τέκνον ἐλθ[
- 6]γ τίτι ταῦτα λαλε[
- 7]ρι σὺν ἐμοὶ τὸ θαν[εῖν
- 8 τ]έκνον ἐμὸν αι[
- 9]αλε βοή ἢ φθεγξ[
- 10]των φωνήν τάχα[
- 11]ΤηρεύϷ
- 12]απαιϷ
- vacuum*
- 13]κ[]τραπον[

Parsemé de trous, le fr. II→ est déchiré dans sa partie inférieure. La marge supérieure mesure environ 1 centimètre. On distingue la trace de seize lignes d'écriture, parmi lesquelles les lignes 10 à 15 ne sont pas surmontées de notations musicales. À l'exception de quelques traces d'encre, les lignes 6 (texte et musique) et 8 (texte) ne sont pas conservées en raison d'une perte de fibres horizontales. Les éditeurs considèrent que la ligne 9 est incomplète et que les débuts des lignes 10 et 11 sont perdus, ce qui ne me semble pas être le cas. En effet, à l'instar des lignes 11 et 12 du fragment précédent, la ligne 9 s'achève plus tôt que les précédentes et la ligne 10, dépourvue de notations musicales, paraît complète à gauche, mais disposée en εἴθεσιϷ par rapport aux lignes précédentes. La ligne 11 présente une forte indentation. On y distingue les deux premières lettres de ce qui pouvait constituer un titre ou une indication de personnage. Cette ligne est dépourvue de notations musicales, de même que les lignes 12 à 15, écrites avec un interligne de moitié moindre environ par rapport à celui du début du fragment, et disposées en légère εἴθεσιϷ⁵⁸. De nouveau, E. Pöhlmann et M. L. West laissent des crochets droits ouverts au début de ces quatre lignes, alors qu'elles sont complètes à gauche. Après un *vacuum* et une *paragraphos*, la ligne 16 inaugure une nouvelle section musicale.

Du point de vue du contenu, on lit ταραβῶ [μ]εγάλ[(3), « je suis (grandement) effrayé(e) », ainsi que plusieurs noms propres : Phaéton (4), Skyros (12), vraisemblablement le début du nom de Deidamie (13) et le début du nom d'Achille (15). Les deux lettres Δη[à la ligne 11 pourraient également mentionner Deidamie. Il est intéressant de confronter le témoignage de ce fragment à celui d'un autre

⁵⁸ L'identification, par E. Pöhlmann et M. L. West, d'une *paragraphos* avant la ligne 12, où on distingue, en effet, une petite ligne, ne me semble pas avérée. Au début de la ligne 12, ils interprètent également des taches d'encre comme un hypothétique symbole X°, abréviation de χοροῦ. Pour ma part, je ne distingue rien de tel sur l'image numérique du papyrus.

papyrus musical, le P. Louvre inv. E. 10534 (provenance inconnue ; IIe siècle ; MP³ 236.04), qui présente également une alternance entre des lignes musicales et des lignes de texte sans signes musicaux. Les lignes récitées se distinguent des lignes chantées par leur disposition stichique, alors que les lignes musicales ne respectent pas la colométrie. En raison de lacunes moins importantes au début des lignes récitées qu'en tête des lignes chantées, A. Bélis, qui a fourni la première édition du fragment en 2004, a déduit que les lignes non musicales devaient être disposées en εἰςθετικ par rapport aux lignes musicales⁵⁹. Une situation similaire pourrait se présenter dans le fr. II → du P. Oxy. 44. 3161, dans lequel les lignes non musicales 10 et 12 à 15, écrites en εἰςθετικ, pourraient respecter la colométrie. Les lignes 10, 12, 14 et 15 semblent, en effet, commencer par des mots entiers, ce qui peut également être le cas de la treizième ligne où μόλε devrait alors être interprété comme une forme à l'impératif de βλώσκω. Dans ce cas, le nom de Deidamie qui suit ce verbe pourrait être décliné au vocatif. Le fragment pourrait contenir une scène alternant chant et dialogue entre au moins deux personnages, dont l'un serait Deidamie. Les lignes 12 à 15 pourraient avoir servi d'introduction récitée à l'extrait musical qui suit ou de bref intermède récité assurant la transition entre deux extraits chantés.

Fr. II →

- 1]... τυφ..[
- 2]..... υν..[
- 3]ταρβῶ [μ]εγάλ[
- 4]Φαέθον[
- 5]γων τηςε[
- 6 *vacat*
- 7] τα φυτὸν[
- 8 *vacat*
- 9]...ωσαι
- 10 καθὼς κ[
- 11 Δη[
- 12 Cκῦρον[
- 13 μόλε δηιδ[
- 14 μετὰ γῆν λ[
- 15 τὸν Ἀχιλλ[
- _____ *vacuum*
- 16]φνι[

Le fr. III → conserve deux lignes du bas d'une colonne, suivie d'une marge inférieure d'environ 1,7 centimètre. Les deux lignes textuelles qu'il contient ne sont complètes qu'à droite où on observe une marge de plus ou moins 2, 4 centimètres. Le respect de la justification à droite montre une nouvelle fois

⁵⁹ Bélis (2004), p. 1310.

que la colométrie n'était pas observée. Les deux lignes sont surmontées de signes musicaux. La première se traduit aisément : « il périt à cause d'une femme ». Si on adopte la restitution ἀπόλ]οιτο, qui semble évidente à la deuxième ligne, on pourrait la traduire : « au diable Pâris, au diable son jugement ». La femme incriminée à la première ligne, sans aucun doute, doit être identifiée à Hélène.

Fr. III →

- 1]ς ἀπόλεσεν διὰ γυναῖκα
- 2 ἀπόλ]οιτο Πάρις ἀπόλοιτο κρίσις

Le fr. IV→ est très mal conservé et présente de nombreux trous. Il est déchiré en deux parties, présentées l'une à côté de l'autre sur l'image numérique du fragment, mais qui étaient initialement jointives. On y distingue les restes de douze lignes de texte avec notations musicales. La douzième ligne textuelle est réduite à des traces d'encre. L'image numérique du fragment permet difficilement le déchiffrement, en sorte que je fournis le texte édité par E. Pöhlmann et M. L. West en 2001.

Le champ lexical a trait à la mort : il y est question de « Nérée mort » (3), d'une « sépulture avec les Néréides » (4). À la cinquième ligne, νήπιον ἐμυρόμην peut se traduire « je pleurais ce nourrisson ». La ligne 7 poursuit sur le même ton : « il eut une sépulture ». À la ligne 8, on pourrait traduire : « il nageait avec moi », du verbe συννήχομαι. Il est question, à la ligne suivante de « feu ». Enfin, à la ligne 10, on restitue aisément γῆς Ἑλλ[άδος, « de la terre de Grèce ».

- 1]πν[.]...[
- 2]πόσα ρόματα πόσα πνευ[.
- 3]δων.....Νηρεῦς νέκυς[ι
- 4]ιον ταφήν μετὰ Νηρείδων[
- 5]εκη νήπιον ἐμυρόμην[
- 6]ετῆτελας[]σιγησαχο[
- 7].....τάφον ἔχεν[
- 8]...συννήχετό μοι τὸν χ[
- 9]...κατὰ πῦρ εἶδ[
- 10]..υ γῆς Ἑλλ[άδος
- 11]ο.εβοθ[
- 12 *vacat*

Commentaire des rectos

La mise en page des fragments du recto suggère que leur contenu se compose de plusieurs extraits indépendants les uns des autres. Plusieurs références y sont faites à des figures mythologiques : Térée (fr. I), Phaéton, Deïdamie et Achille (fr. II), Pâris et Hélène (fr. III), Nérée et les Néréides (fr. IV).

Le lien entre ces différents personnages pourrait être leur destin particulièrement tragique. Victime de la cruelle vengeance de son épouse Procné et de sa belle-sœur Philomèle, Térée mangea à son insu son fils Itys, qu'on lui avait servi comme repas. Cette histoire était relatée dans le *Térée* de Sophocle, aujourd'hui perdu. Phaéton connut une mort non moins funeste, foudroyé par Zeus sur le char de son père Hélios, qu'il avait supplié de pouvoir conduire pendant un jour. Dans les lignes non musicales du fragment II, le nom d'Achille apparaît trois lignes après la mention de Scyros. C'est dans cette île, à la cour du roi Lycomède, que Thétis cacha son jeune fils, déguisé en fille, dans l'espoir de l'empêcher de prendre part à l'expédition troyenne. Ayant découvert la supercherie, Deidamie, une des filles du roi, conçut d'Achille un fils, Néoptolème. Emmené à Troie par Ulysse, ce dernier s'y illustra en tuant le roi Priam et sera finalement assassiné par Oreste. Au fragment III, le couple d'Hélène et Pâris n'est plus à présenter. Enfin, à l'instar du fragment I, le fragment IV contient la plainte d'un parent infortuné déplorant la perte prématurée de son enfant. Il y est question de la divinité marine, Nérée, et de ses filles, les Néréides, parmi lesquelles la plus connue est sans doute Thétis, la mère infortunée d'Achille.

T. Gammacurta a proposé d'identifier dans ces fragments un recueil de lamentations de cinq mères célèbres de la mythologie déplorant la mort tragique de leurs fils. Ces plaintes, arborant la forme de monologues mis en musique, pourraient avoir été extraites de tragédies existantes et rassemblées en raison de leur thématique commune. T. Gammacurta propose d'identifier ces cinq femmes à Procné, la mère d'Itys (fr. I), Climène, la mère de Phaéton (fr. II, extrait 1), Deidamie, la mère de Néoptolème (fr. II, extrait 2), Hécube, la mère d'Hector (fr. III) et Thétis, la mère d'Achille (fr. IV)⁶⁰. Le nom de chacune d'elles était peut-être écrit au début des extraits, comme cela semble être le cas à la ligne 11 du fragment II pour Deidamie. Parmi ces cinq figures mythologiques, Procné semble avoir connu une association particulière au chant, comme l'atteste un passage de l'*Agamemnon* d'Eschyle (1140-1149) :

Le chœur : Tu déliras, jouet d'un dieu, pour chanter ainsi sur toi-même un chant si peu enchanteur ! Tel le rossignol⁶¹ fauve, jamais las d'appeler : « Itys ! Itys ! », gémit, hélas ! en son cœur douloureux, sur une vie trop riche de douleurs.

Cassandre : Hélas! hélas! n'évoque pas le sort du rossignol mélodieux ; d'un corps ailé les dieux l'ont revêtu; sa vie - n'étaient ses plaintes - ne serait que douceur: moi, je suis réservée au fer qui fend les fronts ! (trad. P. Mazon, Paris, CUF, 1961, p. 51)⁶².

Une remarque similaire peut être formulée à l'égard de Deidamie qui, pour reprendre les mots de T. Gammacurata, semble avoir été une figure fort appréciée dans les spectacles musicaux des époques hellénistique et romaine⁶³. En effet, son nom apparaît aussi dans le P. Oslo. inv. 1413 A-B

⁶⁰ Gammacurta (2006), p. 229.

⁶¹ Procné se métamorphose en rossignol à la fin du mythe. Dans les *Oiseaux*, Aristophane associe également Procné, la femme-rossignol, au chant (100-101).

⁶² **ΧΟ** : Φρενομανής τις εἶ θεοφόρητος, ἀμ|φὶ δ' αὐτὰς θροεῖς| νόμον ἄνομον, οἷά τις ξουθα| ἀκόρετος βοᾶς, φεῦ, ταλαίνας φρεσὶν| Ἴτυν Ἴτυν κτένουσ' ἀμφιθαλῆ κακοῖς| ἀηδὼν βίον.| **ΚΑ** : Ἴὼ Ἴὼ λιγείας| μόρον ἀηδόνοσ· περέβαλον γάρ οἱ| πτεροφόρον δέμας θεοῖ| γλυκόν τ' ἀγ<εῖν αἰ>ῶνα κλαυμάτων ἄτερ·| ἔμοι δὲ μῖνει χριμὸς ἀμφήκει δορί.

⁶³ Gammacurta (2006), p. 224.

(provenance oxyrhynchite ? ; Ier-IIe siècle ; MP³ 1706 ; DAGM 39-40), composé de deux extraits musicaux distincts. Dans la première section, située à Skyros, un messager relate une ἄνοδος d'Achille depuis les Enfers pour contrer une tentative meurtrière des femmes troyennes. Deidamie, en position d'interlocutrice, est interpellée à la ligne 7 et enjointe au courage (θάραρει, τλήμων Δηϊδάμεια). Néoptolème y est mentionné à la ligne 13 et semble également concerné dans le deuxième extrait.

Le texte des versos (↓)

Vu le mauvais état de conservation des versos, dont les images numériques ne permettent pas le déchiffrement, je reproduis ici leurs textes tels qu'édités par E. Pöhlmann et M. L. West. Très abrasé, le fr. I ↓ se laisse déchiffrer avec peine. Il contient onze lignes de texte, où les notations musicales ne font défaut que sur la neuvième. Vu l'espace interlinéaire séparant les lignes 8 et 9, on peut penser que celles-ci y étaient initialement présentes, mais sont aujourd'hui totalement effacées. Une marge inférieure d'environ 2 centimètres permet d'avancer que l'on a affaire au bas d'une colonne. Le contenu est obscur. Le début de l'ethnonyme « Lydiens » apparaît à deux reprises (1 et 7). La finale verbale ψεται à la ligne 8 pourrait indiquer un texte narratif à la 3e personne du singulier.

- Fr. I ↓
- 1] .ειτον Λυδ[
 - 2] . τοδηννο[
 - 3] τ υ . [
 - 4] νε[
 - 5] ανλιδων[
 - 6] τ α λ ι δ ω ν τ α [
 - 7] . ω ι τ α Λ υ δ [
 - 8] ψ ε τ α ι κ ω μ ο [
 - 9] . ω ι α σ ι ν ω [
 - 10] ρ ο κ τ υ π [
 - 11] χ α ρ ι ν [

Avec une marge supérieure d'un peu moins d'1 centimètre, le fr. III ↓ constitue le haut d'un coupon, ce qui est logique vu que le recto, disposé tête-bêche, présente une marge inférieure. Les quatre lignes qui composent le fragment semblent complètes à droite. Plus courte que les autres, la quatrième pouvait correspondre à la fin d'une section. Les trois dernières lignes sont très serrées, comme si la troisième avait été insérée entre la deuxième et la quatrième, dans un espace non destiné préalablement à la recevoir. Des traces d'encre dans le bas du fragment pourraient constituer les restes d'une cinquième ligne. À la fin de la quatrième ligne, on distingue un signe dont l'interprétation est débattue par les éditeurs. M. W. Haslam se borne à souligner la présence d'une « ornamentation at the end », tandis

qu'E. Pöhlmann et M. L. West y voient une *coronis*. Des signes similaires de fonction également indéterminée ont été repérés dans deux autres papyrus d'Oxyrhynque datés du IIe siècle, le P. Oxy. 25. 2429 (MP³ 362), contenant un commentaire sur Épicharme, et le P. Oxy. 32. 2637 (MP³ 1949.3), portant un commentaire de lyrisme choral⁶⁴. Parmi les papyrus musicaux, le P. CtYBR inv. 4510 (provenance inconnue ; IIe siècle ; MP³ 2441.42 ; DAGM 41) offre également un parallèle intéressant où un signe assez comparable apparaît au niveau d'un espace blanc séparant deux extraits musicaux. Tout au plus peut-on avancer que, dans le P. Oxy. 44. 3161, il s'agit vraisemblablement d'un signe de fin de ligne.

Si, dans le fr. I ↓, il était question des Lydiens, ce sont les Perses qui sont ici mentionnés dans l'invocation au vocatif de la ligne 1 : « en foule, ô race des Perses ». À la deuxième ligne, πατρὸς Ἁελίου, « du père Soleil », fait peut-être référence au dieu Hélios. La forme dorienne d'ἥλιος, également attestée dans les chœurs de Sophocle et d'Euripide, pourrait indiquer l'appartenance du texte à une partie chorale de tragédie. À la ligne 3, βασιλέα se réfère peut-être au Grand Roi. La quatrième ligne contient une forme verbale au subjonctif aoriste de καταθρηνέω, « déplorer », conjuguée à la 3e personne du singulier à la voix active ou à la deuxième personne du singulier à la voie moyenne.

Fr. III ↓

1]c ἄλιc ὦ γένoc ᾠ Περcῶν[

2]ω πατρὸc Ἁελίου πε.[

3] βασιλέα[],μων

4],ν καταθρηνήcη†

Commentaire des versos

La thématique des versos paraît d'une tout autre nature par rapport à celle du recto. On n'y décèle aucun référent mythologique. Seule la présence du verbe καταθρηνέω (fr. III ↓) pourrait éventuellement renouer avec le côté pathétique du recto. On note également qu'à la différence du recto, le verso ne contient aucune ligne textuelle sans notations musicales et ne se présente pas sous la forme d'extraits séparés par des espaces blancs.

La musique

L'ensemble des fragments illustre le trope ionien avec, par endroits, une métabole κατά κύτημα :

19 ⁶⁵	24	25	28	31	32	36	37	40	46
l	X	Φ	C	O	Ξ	K	I	Z	Ω

⁶⁴ McNamee (1992), p. 46-47 (table 3).

⁶⁵ À la ligne 7 du fr. II →, les éditeurs interprètent sans doute à tort le signe l (n° 19) comme un 7 (n° 16).

À l'exception de la ligne 6 du fr. I →, où le signe Υ est répété sur cinq syllabes consécutives, la mélodie revêt un caractère assez dynamique : échelonnée sur un intervalle de dixième, elle recourt à des sauts d'intervalles de toutes sortes. Elle prend peu en compte l'accentuation des mots. Certaines syllabes, particulièrement dans des noms propres, sont ornées de mélismes : c'est le cas de $\Upsilon\eta\rho\epsilon\acute{\upsilon}\varsigma$, à la fin d'une section musicale (fr. I →, 11), et de $\Pi\epsilon\rho\varsigma\acute{\omega}\nu$ (fr. III ↓, 1). La même tendance à orner des noms propres se retrouve également dans le P. Oslo. inv. 1413 A-B, mentionné précédemment, et dans le péan de Berlin, le P. Berl. 6870 + 14097 [1-12] (Contrapollinopolis ? ; II-IIIe siècle ; MP³ 1706.1 ; DAGM 50). La mélodie tend à se poser sur la note C, constituant, en ionien, la note mobile sous-jacente à la mèse (X) dans le tétracorde des moyennes. C'est le cas sur $\theta\epsilon\acute{\omega}$ (fr. I →, 3), $\text{]}\rho\eta$ (fr. I →, 5), sur la syllabe perdue avant $\tau\acute{\iota}\nu\iota\ \tau\acute{\alpha}\upsilon\tau\alpha$ (fr. I →, 6), et sur $\pi\acute{\omicron}\rho$ (fr. IV →, 9). Dans les quatre cas, le signe C est suivi d'un *leimma*, indiquant une pause mélodique à ces endroits. Le mélisme sur $\Upsilon\eta\rho\epsilon\acute{\upsilon}\varsigma$ (fr. I →, 11) se termine également sur ce degré, précédé de la mèse (CXXC).

La métrique du P. Oxy. 44. 3161 n'a pas bénéficié, à ce jour, d'une interprétation convaincante. Les *stigmai* et *disèmai* présentes sur l'ensemble du papyrus aident peu à l'élucider. E. Pöhlmann et M. L. West éditent également une *tétrastème* à la troisième ligne du fr. IV →, mais cette lecture reste incertaine. Comme dans le P. Oxy. 65. 4465, des traits obliques apparaissent çà et là dans les lignes de notations musicales des fr. I → et III ↓. Peut-être servaient-ils à séparer les unités métriques. À la troisième ligne du fr. I →, un de ces traits obliques, disposé à l'endroit d'un hiatus ($\theta\epsilon\acute{\omega}$ / $\acute{\eta}\chi$ []) favorise cette interprétation, qui est d'autant plus renforcée par la cadence mélodique à cet endroit. Un autre trait est présent après $\Upsilon\eta\rho\epsilon\acute{\upsilon}\varsigma$ (fr. I →, 11), à la fin de l'extrait musical. En revanche, à la première ligne du fr. III ↓, des traits obliques séparent des unités métriques assez petites : $\text{]}\varsigma\ \acute{\alpha}\lambda\iota\varsigma/\ \acute{\omega}\ \gamma\acute{\epsilon}\nu\omicron\varsigma/\ \acute{\omega}\ \Pi\epsilon\rho\varsigma\acute{\omega}\nu$. La présence de ces traits à la fois sur le recto et le verso du fragment, écrits par des mains différentes, atteste des pratiques sribales similaires en matière de notation musicale. Les deux mains ont pu être formées à la même école, voire se côtoyer, dans le cas d'une utilisation des deux faces à une date rapprochée.

Si une tendance anapestique est perceptible par endroits dans le fr. I →, sa métrique n'en demeure pas moins obscure. Dans le fr. II →, une tendance anapestique s'affirme clairement aux lignes 12 à 15, dépourvues de notations musicales. On peut y puiser un argument pour considérer ces lignes comme des vers de récitation, plutôt que comme des indications extratextuelles. À la ligne 2 du fr. III → et aux lignes 1 et 4 du fr. III ↓, un rythme anapestique est également perceptible. Il n'est pas exclu que les lignes 12 du fr. I → et 10 du fr. II →, également dépourvues de notations musicales, présentent un rythme iambique, mais elles sont trop mal conservées pour pouvoir l'affirmer avec certitude. Outre des *stigmai* et des *disèmai*, le papyrus atteste également des *hyphens*, quelques rares *dikola*, et des *leimmata*, qui apparaissent, simples ou surmontés d'une *stigmè* et, dans un cas, également d'une *disèmè* (fr. IV →, 9). Comme on l'a mentionné ci-dessus, ce signe apparaît généralement à la fin de phrases mélodiques : à la ligne 9 du fr. II →, par exemple, un *leimma* est présent comme dernier signe musical du fragment. Dans un seul cas, à la ligne 10 du fr. I →, un *leimma* apparaît au sein d'un mot : $\phi\omega\Lambda\nu\acute{\eta}\nu\Lambda$.

Commentaire général

Le P. Oxy. 44. 3161 partage avec le P. Oxy. 53. 3704 la caractéristique de porter un contenu musical sur ses deux faces. Mettant en relation ces deux papyrus, T. Gammacurta propose de les identifier comme des coupons opisthographes illustrant la préparation progressive d'un spectacle, par ajouts successifs d'extraits dramatiques mis en musique. Si cette hypothèse me paraît plausible pour le P. Oxy. 53. 3704, je suis plus réticente pour le P. Oxy. 44. 3161. Je pense que T. Gammacurta ne prend pas suffisamment en compte certaines différences majeures entre les deux papyrus. Alors que, dans le P. Oxy. 53. 3704, les deux mêmes mains (l'une textuelle, l'autre musicale), ont écrit les deux faces, le P. Oxy. 44. 3161 présente un recto et un verso écrits par deux mains différentes. Si l'examen paléographique permet, certes, de dater les deux écritures de la même époque, rien ne prouve néanmoins qu'elles aient fait l'objet d'un usage exactement contemporain. Par ailleurs, à la différence du P. Oxy. 53. 3704, où le verso est écrit dans le même sens que le recto, le verso du P. Oxy. 44. 3161 est disposé tête-bêche par rapport au recto. Enfin, alors que les deux faces du P. Oxy. 53. 3704 présentent une certaine cohérence du point de vue du contenu et de la métrique, la relation entre le recto et le verso du P. Oxy. 44. 3161 reste obscure. Aucun parallèle thématique n'a pu y être décelé, hormis une certaine tendance pathétique et l'unité de trope. Le papyrus pourrait avoir fait l'objet d'un réemploi peu de temps après sa première utilisation, pour noter une autre composition musicale sans lien avec celle de l'autre face. La situation de ce papyrus n'est pas sans évoquer celle du P. Oxy. 3. 413 (IIe siècle ; MP³ 1745), présentant également une copie théâtrale. Ce papyrus, dont le recto porte le mime de *Charition*, a fait l'objet d'une réutilisation rapide par une seconde main, qui a disposé sur le recto une fable (παιδία), dénommée l'*Adultère*. À la suite de celle-ci, une colonne contient un dialogue mettant en scène les mêmes personnages que dans le mime du recto, écrit par la main du verso, ce qui montre une interaction entre les deux faces. La face du recto présente également des signes de renvoi au verso par la main du verso. Le P. Oxy. 44. 3161 pourrait présenter une situation similaire d'interaction entre les mains du recto et du verso.

13. P. Oxy. 44. 3162

Dénomination	P. Oxy. 44. 3162
MP ³	2441.4
Datation	Milieu du III ^e siècle
Dimensions	7 x 7,5 cm
Disposition	→ (↓ blanc)
Main(s)	Majuscule libraire, avec séparation des syllabes
Contenu	Indéterminé (hymne ?)
Métrique	Trochées (tétramètres ?)
Trope	Hypolydien diatonique (avec métabole κατὰ κύκτημα)
Bibliographie	Éditions : M. H. HASLAM, « Text with Musical Notation », <i>POxy</i> 44 (1976), p. 67-72 ; R. KANNICHT - B. SNELL, « II. <i>Chartae musicae, adespota</i> F 686 », <i>TrGF</i> 2, Göttingen, 1981, p. 280 ; E. PÖHLMANN - M. L. WEST, <i>DAGM</i> , Oxford, 2001, p. 182-183 (= n° 55) ; T. GAMMACURTA, <i>Papyrologica scaenica. I copioni teatrali nella tradizione papiracea</i> , Alexandrie, 2006, p. 233-235 (= n° 23). Commentaires : M. FERNÁNDEZ-GALIANO, « Diez años de papirología », <i>EClas</i> 23 (1979), p. 301-302 ; W. LUPPE, « Literarische Texte unter Ausschluss der Christlichen », <i>APF</i> 27 (1980), p. 248 ; T. J. MATHIESEN, « New Fragments of Ancient Greek Music », <i>Acta Musicologica</i> 53 (1981) n° 1, p. 20-21 ; C. PERNIGOTTI, « I papiri e le pratiche della scrittura musicale nella Grecia antica », in M. CH. MARTINELLI (éd.), <i>La Musa dimenticata. Aspetti dell'esperienza musicale greca in età ellenistica</i> (Pise, 2009), p. 309.
Reproductions	éd., pl. VI ; <i>POxy</i> online.
Discographie	Ensemble De Organographia (G. St. Neuman - Ph. Neuman), <i>Music of the Ancient Sumerians, Egyptians and Greeks</i> , Pandourion Records, 2006, piste 5.

Description

Écrit dans une élégante majuscule libraire, le P. Oxy. 44. 3162 conserve sept lignes de texte avec notations musicales. Le texte et la musique sont écrits par la même main. Les traits sont épais et posés, avec toutefois certaines lettres d'exécution plus cursive (A et M arrondis). Comme dans les P. Oxy. 53. 3704 et 15. 1786, on observe une différence dans le tracé de l'*epsilon*, arrondi dans les lignes de texte et plus anguleux dans les notations musicales. À l'instar du P. Oxy. 65. 4462, les syllabes sont séparées par des espaces blancs et les notations musicales sont scrupuleusement disposées sur la dernière lettre de chaque syllabe. Comme le note T. Gammacurta, le soin apporté à la copie assez remarquable pour un papyrus musical semble dénoter une phase de rédaction postérieure à la phase de composition. Le papyrus ne porte pas d'écriture au verso.

Le texte

Le contenu est extrêmement fragmentaire. À la première ligne, θια[correspond sans doute au début d'une forme de θίακος, « thias », ou d'un mot de la même famille. À la quatrième ligne, on ne peut préciser si l'on a affaire à l'adverbe παραυτά ou s'il faut découper παρ'αυτά. Dans l'*editio princeps*, M. H. Haslam propose de restituer πατή]ρ ou μήτη]ρ au début de la cinquième ligne. Dans tous les cas, un fait que les éditeurs n'ont pas noté est que la position de la particule γάρ après ce mot suggère qu'il

n'était pas précédé de l'article. La forme verbale κυρῖ équivaut à κυρεῖ par iotacisme. La sixième ligne contient une autre forme verbale à la 3e personne du singulier : ἐξέπ[ε]μψε, « il a envoyé ».

- 1]ετε θία[
- 2]των νυ[
- 3]οτης ποθεν[
- 4]ν παρὰ καλ[
- 5]ρ γὰρ οὐ κυρῖ συν[
- 6]οc ἐξέπ[ε]μψε[
- 7]ε[]δ[

La musique

S'échelonnant sur un intervalle de quinte, la mélodie est composée dans le trope hypolydien et recourt à une métabole κατὰ κύστημα :

28	31	32	34	37	40	41
C	O	Ξ	M	I	Z	E

Assez statique, la mélodie se limite à des intervalles de secondes et tierces. À la ligne 5, le signe E est répété sur chaque syllabe. Généralement, l'accent des mots est pris en compte. Seule la syllabe των (2) est décomposée en deux notes, précédées d'un *dikolon*. L'usage régulier de la *stigmè* permet de conclure que le rythme est trochaïque. En effet, sur tout le fragment se répètent des successions de ditrochées, dont un sur deux est noté en *arsis* par une *stigmè* : _U _Ü. La précision de la notation rythmique du fragment le distingue des autres papyrus musicaux d'Oxyrhynque. En particulier, la notation des trochées du P. Oxy. 25. 2436 (1-5) est sans commune mesure avec celle de ce papyrus.

Commentaire

S'il est impossible de déterminer avec certitude le genre littéraire représenté, rien n'indique que le fragment contient un extrait de tragédie, comme la plupart des autres papyrus musicaux retrouvés à Oxyrhynque, desquels il se distingue fortement par le soin apporté à sa copie. On a noté que sa facture était proche de celle du P. Oxy. 65. 4462, pour lequel l'appartenance au genre hymnique est envisagée. La datation assez tardive du fragment, au milieu du troisième siècle, permettrait également de suggérer un contexte hymnique chrétien, à l'instar du P. Oxy. 15. 1786 datant de la fin du IIIe siècle. Si, suivant M. H. Haslam, on restitue πατή]ρ à la ligne 5, l'absence présumée d'article pourrait s'expliquer dans un contexte chrétien, où le nom du Père apparaissait indifféremment précédé ou nom de l'article⁶⁶. Dans le P. Oxy. 15. 1786, les trois noms de la Trinité apparaissent également sans article.

⁶⁶ Arndt-Gingrich (1952), p. 641.

14. P. Oxy. 15. 1786

Dénomination	P. Oxy. 15. 1786
MP ³	Non repris dans le catalogue (contenu chrétien)
Datation	Fin du IIIe siècle
Dimensions	29,6 x 5 cm
Disposition	Écrit → sur la face ↓ (→ compte agricole de la première moitié du IIIe siècle)
Main(s)	Majuscule informelle
Contenu	Hymne chrétienne (prière à la Trinité)
Métrique	Anapestes
Trope	Hypolydien diatonique
Bibliographie	<p>Éditions : B. P. GRENFELL - A. S. HUNT, « Christian Hymn with Musical Notation », <i>POxy</i> 15 (1922), p. 21-25 ; E. PÖHLMANN, <i>Denkmäler altgriechischer Musik. Sammlung, Übertragung und Erläuterung aller Fragmente und Fälschungen</i>, Nuremberg, 1970, p. 106-109 (n° 34) ; E. PÖHLMANN - M. L. WEST, <i>DAGM</i>, Oxford, 2001, p. 190-194 (= n° 59).</p> <p>Commentaires : H. ABERT, « Der neue griechische Papyrus mit Musiknoten », <i>AfMW</i> (1919), p. 313-328 ; H. ABERT, « Ein neuentdecker frühchristlicher Hymnus mit antiken Musiknoten », <i>ZfMW</i> 4 (1921), p. 524-529 ; U. VON WILAMOWITZ-MÖLLENDORFF, <i>Die griechische und lateinische Literatur und Sprache, Leipzig et Berlin</i>, 1922³, p. 3-328 ; W. CRÖNERT, « Review of P. Oxy. 15 », <i>Literarisches Zentrallblatt</i> 73 (1922), p. 398-400, 424-427 ; TH. REINACH, « Un ancêtre de la musique de l'église », <i>Revue musicale</i> 3 (1922), p. 8-25 ; C. DEL GRANDE, « Inno Cristiano antico », <i>RIGI</i> 7 (1923), p. 11-17 ; R. WAGNER, « Der Oxyrhynchus-Notenpapyrus », <i>Philologus</i> 79, 1924, p. 201-222 ; O. URSPRUNG, « Der Hymnus aus Oxyrhynchus, Das älteste Denkmal christlicher (Kirchen- ?) Musik », <i>Société union musicologique</i> 3 (1923), p. 105-132 ; H. ABERT, « Das älteste Denkmal der Christlichen Kirchenmusik », <i>Die Antike</i> 2 (1926), p. 282-290 ; O. URSPRUNG, « Der Hymnus aus Oxyrhynchus (Ende des III. Jahr.: ägyptischer Papyrusfund) im Rahmen unserer Kirchenmusikalischen Frühzeit », <i>Theologie und Glaube</i> 18 (1926), p. 387-419 ; J. F. MOUNTFORD, « Greek Music in the Papyri and Inscriptions », in <i>New Chapters in the History of Greek Literature</i>, Oxford, 1929, p. 146-183 ; J. LECLERCQ, « Papyrus », in F. CABROL - H. LECLERCQ (ed.), <i>Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie</i> 13 (Paris, 1937), p. 1370-1519 ; G. B. PIGHI, « Ricerche sulla notazione greca. L'inno cristiano del P. Oxy. 1786 », <i>Aegyptus</i> 21 (1941), p. 189-220 ; E. J. WELLESZ, « The Earliest Example of Christian Hymnody », <i>CQ</i> 39 (1945), p. 34-45 ; K. MÜNSCHER, « Zum christlichen Dreifaltigkeitshymnus aus Oxyrhynchus », <i>Philologus</i> 80 (1952), p. 209-213 ; R. P. WINNINGTON-INGRAM, « Greek Music, ancient », in E. BLOM (ed.), <i>Grove's Dictionary of Music and Musicians</i>, New York, 1955⁵, p. 770-782 ; R. P. WINNINGTON-INGRAM, « Fragments of Unknown Greek Tragic Texts with Musical Notation (P. Osl. Inv. 1413) », <i>Symbolae Osloenses</i> 31 (1955), p. 29-87 ; E. PÖHLMANN, <i>Griechische Musikfragmente. Ein Weg zu altgriechischen Musik</i>, Nuremberg, 1960, p. 28, 47-48 ; E. J. WELLESZ, <i>A History of Byzantine Music and Hymnography</i>, Oxford, 1961² ; E. JAMMERS, <i>Musik in Byzanz, im päpstlichen Rom und im Frankenreich</i>, Heidelberg, 1962 ; E. HEITSCH, « In Trinitatem », in <i>Die Griechischen Dichterfragmente der Römischen Kaiserzeit I</i>, Göttingen, 1963, p. 159-160 (n° XLV, 2) ; N. TERZAGHI, « Sul POxy 1786 », in <i>Studia graeca et Latina</i>, Turin (1963), p. 670-675 = <i>Raccolta di scritti in onore di Giacomo Lumbroso</i>, Milan (1925), p. 229-234 ; TH. WOLBERGS, <i>Psalmen und Hymnen der Gnosis und des frühen Christentums</i>, Meisenheim am Glan, 1971, p. 13-14 ; A. W. J. HOLLEMAN, « The Oxyrhynchus Papyrus 1786 and the Relationship between Ancient Greek and Early Christian Music », <i>Vigiliae Christianae</i> 26 (1972), p. 1-17 ; C. HANNICK, « Christian Church, Music of the Early (§5 Oxyrhynchus Papyrus 1786) », in S. SADIE (ed.), <i>The New Grove Dictionary of Music and Musicians</i> 4, Londres, 1980, p. 363-371 ;</p>

	<p>P. JEFFREY, « An Early Cantatorium Fragment related to MS Laon 239 », <i>Scriptorium</i> 36 (1982), p. 245-252 ; J. QUASTEN, <i>Music and Worship in Pagan and Christian Antiquity</i>, Washington D. C., 1983 (traduction anglaise par B. Ramsey de <i>Musik und Gesang in den Kulturen der heidnischen Antike und christlichen Frühzeit</i>, Müncher, 1973²) ; C. WESSELY, <i>Les plus anciens monuments du christianisme écrits sur papyrus</i> 2, Turnhout, 1985, p. 506-507 ; J. MCKINNON, <i>Music in Early Christian Literature</i>, Cambridge, 1987 ; D. H. TRIPP - P. WHEELER, « Die älteste christliche Hymne mit Noten - als Thema eines Seminarvorhabens in Liturgiewissenschaft », <i>JLH</i> 32 (1989), p. 94-104 ; M. L. WEST, « <i>Analecta Musica</i> », <i>ZPE</i> 92 (1992), p. 47-54 ; M. L. WEST, <i>Ancient Greek Music</i>, Oxford, 1992, p. 324-326 (n° 51) ; M. C. DE GIORGI, « <i>Papiri greci di argomento musicale : status e prospettive di ricerca</i> », <i>PapLup</i> 4 (1995), p. 254 ; D. H. TRIPP - P. WHEELER, « The Oldest Christian Hymn with Music: Its Use as a Seminary Project in Liturgical Studies », <i>The Hymn</i> 48/2 (1997), p. 20-24 ; R. L. CROCKER, <i>An Introduction to Gregorian Chant</i>, New Haven, 2000 ; J. MCKINNON, « Christian Church, Music of the Early », in S. SADIE (ed.), <i>The New Grove Dictionary of Music and Musicians</i> 5, Londres, 2001, p. 795-807 ; S. MEIER, <i>Psalmen, Lobgesänge und geistliche Lieder: Studien zur musikalischen Exegese und biblischen Grundlegung evangelischer Kirchenmusik</i>, Frankfurt, 2004 ; CH. H. COSGROVE, <i>An Ancient Christian Hymn with Musical Notation: Papyrus Oxyrhynchus 1786; Text and Commentary</i>, Tubingue, 2011 ; L. H. BLUMELL - T. A. WAYMENT, « P.Oxy. XV 1786 Christian Hymn », in L. H. BLUMELL - T. A. WAYMENT, <i>Christian Oxyrhynchus: Texts, documents, and sources</i>, Waco (Texas), 2015, p. 321-324 (n° 87).</p>
Reproductions	éd., pl. I. ; <i>POxy</i> online (<i>olim</i>)
Discographie	Atrium Musicae de Madrid (sous la direction de G. Paniagua), <i>Musique de la Grèce antique</i> , Harmonia Mundi, 1979, piste 16 ; Ensemble De Organographia (G. St. Neuman - Ph. Neuman - W. Gavin), <i>Music of the Ancient Greeks</i> , Pandourion Records, 1995, piste 17 ; Ensemble Kérylos (sous la direction d'A. Bélis), <i>De la pierre au son. Musiques de l'Antiquité Grecque</i> , 1996, piste 15 ; Ensemble Kérylos (sous la direction d'A. Bélis), <i>D'Euripide aux premiers chrétiens</i> , 2016, piste 15 ; Hagel website.

Description

Premier papyrus musical grec à avoir été édité, en 1922, le P. Oxy. 15. 1786 constitue le plus ancien chant chrétien conservé à ce jour. Il conserve les cinq lignes finales d'une hymne à la Trinité, dont la dernière, plus courte que les autres, s'achève par la double répétition d'« Amen ». Le texte est écrit *transversa charta* en lignes longues de presque 30 centimètres sur le verso d'un compte agricole. Une telle longueur est remarquable, même pour un papyrus musical. L'ensemble de ces caractéristiques suggère que le scripteur disposait au départ d'un simple coupon de papyrus, dont il a cherché à rentabiliser au maximum la surface disponible. Le recours à un papyrus de réemploi dénote un usage personnel. Les signes musicaux de la première ligne ne sont pas conservés, en raison d'une déchirure du papyrus dans sa partie supérieure. Les lignes sont complètes à droite, mais la moitié gauche des trois premières est perdue. La quatrième ligne doit être complète, à une syllabe près à gauche. L'écriture est une majuscule informelle relativement soignée. Fait unique parmi les papyrus musicaux d'Oxyrhynque, les mots ne sont pas écrits en *scriptio continua*, mais sont séparés, et des *diastolai* sont utilisées à la ligne 4, alors qu'aucun des autres papyrus ne porte de signe de ponctuation. Les signes musicaux ont été écrits par un calame à la pointe plus fine, dans un module légèrement plus petit que celui du texte. Comme le notent B. P. Grenfell et A. S. Hunt, il est difficile de préciser s'ils sont de la même main que

le texte. À l’instar des autres papyrus musicaux se présentant comme des copies de réemploi, j’inclinerais à penser qu’ils sont de la même main, notamment parce que le tracé de la lettre Φ, récurrente dans le texte et la musique, paraît assez uniforme. Comme dans plusieurs autres papyrus musicaux, l’*epsilon* est plus anguleux dans les lignes musicales que dans les lignes textuelles, où il est plus arrondi.

Le texte

Pour compléter les lignes lacunaires, les commentateurs ont multiplié les conjectures. S’inspirant de celle de Ch. H. Cosgrove, la transcription ci-dessous n’en tiendra pas compte.

- 1 [ca. 31 lettres]όμοῦ πάσαι τε θεῶν λόγιμοι δε[]ι[
 2 [ca. 28 lettres]υ τὰν ἠὼ κυάτω μηδ’ἄστρα φαεσφόρα χ[]δε
 3]θων[]λειπ[] ρ [ca. 13 lettres] [π]οταμῶν ῥοθίων πάσαι ὑμνούντων δ’ἡμῶν
 4 π]ατέρα χ’ὕδον χ’ἄγιον πνεῦμα πάσαι δυνάμεις ἐπιφωνούντων ἀμὴν ἀμὴν κράτος αἶνος
 5 [ca. 15 lettres]δ[ωτ]ῆ[ρι] μόνω[ι] πά[ν]των ἀγαθῶν ἀμὴν ἀμὴν

- 1 ... ensemble, et toutes (les forces ?) ... remarquables de Dieu...
 2 ... l’aurore, que le silence soit, et que les astres porteurs de lumière ne ... pas...
 3 ...toutes (les forces ?) des fleuves impétueux, nous-mêmes célébrant dans une hymne
 4 le Père, le Fils et le Saint-Esprit, toutes les puissances de ceux qui crient : « Amen, Amen ! ».
 Terrible force...
 5 ... à l’unique dispensateur de tous les biens, Amen, Amen !

Comme le remarque Ch. H. Cosgrove, les mots se réfèrent à trois groupes d’actants : les éléments naturels (l’aurore⁶⁷, les astres, les fleuves), enjoints au silence, un « nous », qui chante l’hymne, et des « puissances », y répondant par une doxologie (double « Amen ! »). Le langage déictique de la ligne 3 (ὑμνούντων δ’ἡμῶν) est propre à la littérature hymnique⁶⁸. Par ailleurs, le motif du silence cosmique avant l’accomplissement d’un acte rituel est un thème relativement récurrent dans la littérature grecque, dont M. L. West et Ch. H. Cosgrove repèrent diverses occurrences chez Homère, dans les drames classiques et dans la littérature d’époque romaine⁶⁹. Particulièrement présent dans l’hymnodie, ce motif apparaît dans un hymne à Apollon d’époque romaine, un hymne de Callimaque, un hymne satirique de Lucien dans sa pièce intitulée *La Goutte*, un hymne de Mésomède et deux hymnes de Synésios. Parmi les documents musicaux, on le retrouve également dans le péan à Apollon de Liménios (128/7 avant notre ère) copié sur un des murs du Trésor des Athéniens à Delphes. Un parallèle entre l’hymne du P. Oxy. 15. 1786 et les hymnes de Synésios, théologien et poète néoplatonicien des IV-Ve

⁶⁷ Linguistiquement, on note l’usage de la forme dorienne τὰν de l’article à l’accusatif féminin, à la ligne 2.

⁶⁸ Cosgrove (2011), p. 37, 77 sqq.

⁶⁹ West (1992a), p. 48-50 ; Cosgrove (2011), p. 39-44.

siècles, avait déjà été établi de bonne heure par W. Crönert. Aux yeux de Ch. H. Cosgrove, les « puissances » (δυνάμεις) mentionnées à la ligne 4 pourraient se référer aux anges, parfois qualifiées de la sorte par les auteurs chrétiens des II et IIIe siècles⁷⁰. Quant au terme αἴvoc à la fin de la ligne, le même auteur note qu'il ne relève pas du lexique doxologique commun (à l'inverse de termes comme δόναμις, κράτος ou βασιλεία). Ce choix lexical a pu être conditionné par des contraintes métriques (cf. *infra*). À la dernière ligne, le thème de Dieu dispensateur des biens, présent dans la littérature chrétienne néotestamentaire, pourrait constituer un héritage païen ancien des poètes épiques (cf. Hom., *Od.*, 8, 325 ; Hés., *Th.*, 46, 111 et 633). Dans un contexte chrétien, le thème est notamment présent chez Clément d'Alexandrie et Origène⁷¹. Les cinq lignes du fragment décrivent vraisemblablement un acte de prière collective préparée par un appel au silence des éléments naturels et à laquelle les puissances angéliques sont appelées à répondre par une doxologie. L'appel au silence se situant logiquement en début d'hymne, sa présence à la deuxième ligne dans le P. Oxy. 15. 1786 et le fait que la fin de l'hymne est conservée suggèrent que la composition initiale était de taille assez réduite : peut-être ne comportait-elle pas plus de cinq lignes initialement⁷².

La musique

L'hymne illustre le trope hypolydien :

20	25	28	31	32	37	40	41
R	Φ	C	O	Ξ	I	Z	E

La mélodie se caractérise par un style orné, qui a particulièrement attiré l'attention des commentateurs : les syllabes sont souvent décomposées en deux notes, liées indistinctement par des *hyphens* ou des *dikola*, parfois combinés. Sur les quatre occurrences du mot « Amen », les mélismes sont assez remarquables. Ceux-ci ont contribué à nourrir l'idée que l'esthétique musicale de l'hymne serait davantage inspirée de traditions musicales orientales, plutôt qu'helléniques. Cette thèse prévaut dans nombre de publications consacrées au P. Oxy. 15. 1786 antérieures aux travaux de M. L. West. Aujourd'hui, le développement des études musicales antiques et l'accroissement du corpus de papyrus musicaux a permis de nuancer cette thèse, vu qu'un style musical particulièrement mélismatique se retrouve également dans plusieurs autres papyrus d'époque romaine⁷³. M. L. West a été le premier à confronter certains motifs musicaux du P. Oxy. 15.1786 avec des motifs du péan de Berlin (P. Berl. inv. 6870 + 14097 [1-12] ; MP³ 1706.1 ; DAGM 50) et du P. Oslo. inv. 1413 A-B (MP³ 1706 ; DAGM 39-40), datant tous deux de l'époque romaine⁷⁴. Ch. H. Cosgrove y ajoute également le

⁷⁰ Cosgrove (2011), p. 50.

⁷¹ West (1992a), p. 50-51.

⁷² Cosgrove (2011), p. 65.

⁷³ On pense notamment au P. CtYBR inv. 4510 (IIe siècle ; MP³ 2441.42 ; DAGM 41), au style très orné.

⁷⁴ West (1992a), p. 53.

P. Oxy. 65. 4463, dans lequel il remarque une similitude entre le motif mélismatique sur τοῖξότης (8) et celui apparaissant sur -μῶν ῥοθί (3) dans le P. Oxy. 15. 1786⁷⁵. Dans son appendice, cet auteur présente une analyse musicale succincte de plusieurs compositions musicales grecques (les péans de Delphes, l'épithaphe de Seikilos, les œuvres de Mésomède et le péan de Berlin) et montre que l'architecture musicale de ces œuvres présente des ressemblances, comme c'est également le cas avec le P. Oxy. 15. 1786, de conception musicale très vraisemblablement grecque.

Ch. H. Cosgrove a également procédé à une analyse mélodique approfondie de l'hymne chrétienne d'Oxyrhynque. Il observe que les notes Φ, Ξ et Ι, particulièrement récurrentes dans l'œuvre, semblent constituer en quelque sorte le noyau de la mélodie (il parle de « tonal axis »), dans laquelle Φ, la note la plus grave des trois, paraît être un degré porteur de calme et de stabilité. Sur ἦω (2) et à la fin, la mélodie se pose en effet sur la séquence CΦ, succession cadentielle qui se retrouve également dans les P. Oxy. 25. 2436 (4) et 65. 4464 (4, 5 et 6), écrits dans le même trope. À l'instar de plusieurs autres papyrus musicaux de l'époque romaine, la mélodie ne respecte pas rigoureusement l'accentation.

Les cinq lignes sont écrites en anapestes⁷⁶, dont les longues sont généralement notées par des *disèmai*, ainsi que l'*arsis* du premier temps par des *stigmai* : Û Û _ ou _ _ lors d'une substitution des deux brèves par une longue. Comme le note M. L. West, le mètre anapestique était particulièrement populaire aux premiers siècles de notre ère. On le retrouve également dans l'hymne satirique à la goutte de Lucien, mentionné ci-dessus, deux hymnes à Apollon cités par Porphyre, quelques hymnes chrétiennes (notamment, une hymne de Clément d'Alexandrie à la fin du *Pédagogue*, et les deux premières hymnes de Synésios) et, parmi les documents musicaux, le péan de Berlin⁷⁷.

Certaines irrégularités métriques ont toutefois dérouté les commentateurs. C'est le cas de [π]ατέρα et πνεῦμα à la ligne 4, où la syllabe finale de chacun des deux mots, naturellement brève, est allongée pour s'intégrer dans le mètre anapestique. Cet allongement est signifié par une *disèmè* sur le ρα de [π]ατέρα et par un *leimma* après πνεῦμα. M. L. West explique ces irrégularités par la difficulté représentée par l'insertion dans le carcan anapestique de formules doxologiques chrétiennes traditionnelles, parfois incompatibles métriquement. De la même façon, le choix du terme αἴvoc à la fin de la ligne 4, doxologiquement peu utilisé, pourrait avoir été privilégié pour des raisons métriques. Le fragment présente une autre irrégularité rythmique. En effet, comme le remarque déjà Th. Reinach, à partir de πᾶσαι (4) jusqu'à la fin, le scripteur a systématiquement décalé d'un temps les syllabes en *arsis* et celles en *thesis*. Des *leimmata* sont présents à trois reprises après ἦω (2), πᾶσαι (3) et πνεῦμα (4). Dans le schéma métrique ci-dessous, je les ai insérés aux endroits correspondants dans le texte. Munis doublement d'une *disèmè* et d'une *stigmè*, ces signes apparaissent visiblement à des fins de vers. Dans les deux premiers cas, la syllabe qui suit est une longue en *thesis*, ce qui montre que le vers débutant

⁷⁵ Cosgrove (2011), p. 115.

⁷⁶ Th. Reinach fut le premier à plaider pour une métrique anapestique des cinq lignes. Certains commentateurs n'ont pas manqué d'imagination pour proposer des interprétations métriques, généralement inadéquates. On pense en premier lieu aux analyses métriques tout à fait bancales de R. Wagner, aujourd'hui définitivement abandonnées.

⁷⁷ West (1992a), p. 48 ; Cosgrove (2011), p. 125.

adopté par E. J. Wellesz, dans la continuité duquel se positionnera A. W. J. Holleman, n'est guère différent. Ce spécialiste de la musique byzantine décèle dans l'hymne une influence musicale judaïco-syrienne, qui la soustrairait à toute tradition musicale hellénique et aurait directement inspiré le chant grégorien. Après A. W. J. Holleman, l'intérêt accordé au P. Oxy. 15. 1786 tarit quelque peu. La fin du siècle donnera toutefois lieu, en 1992, aux deux contributions majeures de M. L. West qui, le premier, réoriente l'angle d'approche du papyrus : en évacuant la question des origines grecques ou orientales de la musique liturgique chrétienne et les débats stériles qu'elle a parfois entraînés autour du P. Oxy. 1786, celui-ci recentre plus spécifiquement son attention sur l'hymne elle-même et s'attache à montrer que, tant sur le plan métrique, textuel, que musical, elle présente de fortes similitudes avec les autres compositions grecques conservées de la même époque. Le même auteur a participé à la révision de l'édition du papyrus par E. Pöhlmann, en vue de sa réédition dans les *DAGM* de 2001. Enfin, en 2011 paraît l'ouvrage de Ch. H. Cosgrove, qui reste à ce jour l'étude la plus complète consacrée au P. Oxy. 15. 1786. L'auteur y dresse un nouvel état de la question et procède à un examen papyrologique, textuel et musical du fragment, qu'il tente également de recontextualiser socialement.

À l'époque romaine, les Chrétiens représentaient une partie importante de la population oxyrhynchite. Comme le souligne Ch. H. Cosgrove, le fait que le P. Oxy. 15. 1786 constitue l'unique témoignage de musique chrétienne retrouvé à ce jour dans la métropole, qui a par ailleurs livré une importante littérature chrétienne, est peut-être une conséquence des circonstances historiques, qui ont valu aux compositions païennes d'être mieux conservées à une époque marquée par plusieurs périodes de persécutions chrétiennes⁸¹. Si l'hypothèse d'un usage liturgique de l'hymne a pu être avancée, elle ne s'impose pas pour autant : la vie quotidienne des premiers chrétiens était rythmée par toute une série de moments de chant (cf. Clém., *Str.* 7, 7, 35 et 49), tant lors de rassemblements eucharistiques, de prises de repas communs et de prières, que de dévotions privées. Par ailleurs, la présentation matérielle du fragment suggère un usage purement personnel. Si, comme E. J. Wellesz le pense, l'hymne du P. Oxy. 15. 1786 présente des similitudes avec l'hymnodie byzantine plus tardive, M. L. West a clairement mis en évidence qu'elle devait avoir été produite par un compositeur d'éducation musicale grecque, lequel a pu évoluer dans une atmosphère culturelle syncrétique⁸². Son style mélismatique, de même que ses entorses fréquentes à l'accentuation, ne doivent pas surprendre dans une composition de l'époque. Laissons ici de côté la question des influences musicales de cette hymne sur l'hymnodie byzantine et le chant grégorien : le P. Oxy. 15. 1786 est un des derniers témoins à employer le système de notations musicales grecques ; en Occident, le premier manuscrit conservant un chant grégorien avec des notations musicales neumatiques est postérieur de plus de six siècles ...

⁸¹ Cosgrove (2011), p. 150 (note 99).

⁸² West (1992a), p. 50.

DEUXIÈME PARTIE : Commentaire

Chapitre 1. Examen externe : les pratiques de l'écriture musicale sur papyrus

1.1. Support et mise en page

Il est un fait que l'aspect extrêmement fragmentaire des papyrus musicaux retrouvés à Oxyrhynque constitue une entrave de taille lorsqu'on s'interroge sur la forme originelle des supports des textes mis en musique : constituaient-ils des feuillets isolés ou bien des entités bibliologiques plus importantes comme des *volumina* ou des *codices* ? Si quatre papyrus gardent la trace d'au moins deux colonnes d'écriture (P. Oxy. 25. 2436, 65. 4461, 65. 4465 et 65. 4466), il est cependant impossible de déterminer la taille initiale des compositions musicales qu'ils conservent, et, *a fortiori*, de se prononcer sur la forme qu'adoptait leur support. Pour les P. Oxy. 65. 4461, 65. 4466, 65. 4467 et 15. 1786, qui sont des copies de réemploi, il est clair que le scribeur a utilisé le premier papyrus qui lui tombait sous la main. Pour les P. Oxy. 53. 3705 et 15. 1786, le texte disposé *transversa charta* suggère que le scribeur a employé dès le départ un coupon de papyrus de taille assez réduite. Deux papyrus (P. Oxy. 44. 3161 et 53. 3704) présentent un contenu musical sur les deux faces, sans que l'on puisse déterminer le lien unissant le recto et le verso. L'ensemble de ces observations permettent d'entrevoir la variété des pratiques de l'écriture musicale sur papyrus.

Les papyrus musicaux répondent toutefois à certaines constantes en matière de mise en page. Tout d'abord, à l'exception du P. Oxy. 15. 1786 et du fr. III ↓ du P. Oxy. 44. 3161, les textes des autres papyrus sont copiés en *scriptio continua*, ce qui est également le cas des papyrus musicaux retrouvés en dehors d'Oxyrhynque. Dans certains cas, des mots ou unités de sens ont tendance, néanmoins, à être séparés par des espaces blancs, comme dans les P. Oxy. 25. 2436, 44. 3161, 65. 4467 et 69. 4710. Dans les P. Oxy. 44. 3162 et 65. 4462, présentant des copies particulièrement soignées, un espace blanc sépare chaque syllabe du texte. En général, les textes sont dépourvus de ponctuation, d'esprits et d'accents. Les deux *diastolai* présentes à la ligne 4 du P. Oxy. 15. 1786 constituent l'unique présence de ponctuation sur l'ensemble des quatorze papyrus.

Une autre caractéristique spécifique aux papyrus musicaux est de disposer le texte poétique sans respecter la colométrie, à la manière d'un texte en prose, sans se soucier des coupes des vers et des mots en fin de ligne⁸³. Même si les lignes ne sont pas conservées entièrement, certains indices montrent que la colométrie n'était pas respectée dans les papyrus d'Oxyrhynque, à savoir, la justification à droite des colonnes dont on possède la fin (P. Oxy. 25. 2436, col. I et 44. 3161, fr. III →), des fins de mots se trouvant en début de ligne (P. Oxy. 25. 2436, col. II, 65. 4465, col. II et 65. 4466), des fins de section dont la dernière ligne est plus courte que les autres (P. Oxy. 44. 3161, fr. I →, 53. 3704, fr. II → et 65. 4463). Seules les lignes 12 à 15 du fr. II → du P. Oxy. 44. 3161, où les notations musicales sont absentes, pourraient présenter des anapestes disposés de manière stichique, dans une

⁸³ Sur la « procédure éditoriale » alexandrine des textes avec notations musicales, cf. Prauscello (2006), p. 7-121.

situation similaire à celle observée dans le P. Louvre inv. E. 10534 (IIe siècle ; MP³ 236.04), où des lignes musicales ne respectant pas la colométrie alternent avec des lignes de récitation disposées vers par vers.

Vu l'absence de colométrie, le schéma métrique, lorsqu'il est identifié, n'est d'aucune utilité pour déterminer la longueur initiale des lignes. Dans son ouvrage dédié aux pratiques sribales à Oxyrhynque, W. A. Johnson note que la largeur des colonnes varie de 4,3 à 7,5 centimètres pour les textes littéraires en prose, et qu'environ 90 % des papyrus se concentrent dans la tranche allant de 4,7 à 6,9 centimètres. Ces moyennes sont inférieures à celles observées dans les documents et textes paralittéraires. Dans les textes littéraires poétiques respectant la colométrie, la longueur des lignes est plus variable, allant de 8-11 centimètres pour les trimètres iambiques, à 11-14 centimètres pour les hexamètres dactyliques⁸⁴. Le P. Oxy. 15. 1786, dont les lignes avoisinent 30 centimètres, dépasse de loin ces moyennes. Certes, des lignes d'une telle longueur ne devaient pas représenter la norme. Toutefois, écrire des lignes musicales relativement longues semble avoir été une convention adoptée dans les papyrus musicaux, où il n'est pas rare d'observer des colonnes larges de plus de 15 centimètres⁸⁵. À l'exception des P. Oxy. 15. 1786 et 53. 3705, on ne peut pas déterminer la longueur initiale des lignes des autres papyrus musicaux retrouvés à Oxyrhynque, dans lesquels les plus grandes portions de lignes conservées mesurent environ 11, 5 centimètres (P. Oxy. 25. 2436, col. II) et 9,5 centimètres (P. Oxy. 44. 3161, fr. III ↓), ce qui représente déjà une moyenne supérieure à celles observées par W. A. Johnson pour les textes littéraires. En ce qui concerne la hauteur des colonnes, seul le P. Oxy. 65. 4463 peut en donner une idée. Ce papyrus semble en effet conservé sur toute sa hauteur, soit près de 20 centimètres, avec un total de quinze lignes de texte, dont treize sont surmontées de signes musicaux. Si on prend ces données comme référence, on peut supposer que peu de lignes ont été perdues dans les fragments. I, II, IV et V du P. Oxy. 44. 3161, qui mesurent environ 14, 5 centimètres de haut, et dans le P. Oxy. 4463, haut de presque 14 centimètres et complet dans sa partie supérieure. Sur l'ensemble des papyrus, l'interligne moyen entre deux lignes de texte surmontées de notations musicales est d'à peu près 2 centimètres. Lorsque le papyrus présente des lignes de texte dépourvues de notations musicales, l'interligne les séparant est réduit de moitié environ.

Parmi les quatorze papyrus, on relève divers signes de séparation graphique⁸⁶ :

- plusieurs papyrus présentent des sections musicales distinctes, séparées par des *vacua*⁸⁷ (P. Oxy. 44. 3161 →, 65. 4461, 65. 4463, 65. 4464, 65. 4466 et 65. 4467) ;
- dans le P. Oxy. 65. 4466, le *vacuum* est lui-même combiné à une *diple obélisménè* ;

⁸⁴ Johnson (2004), p. 101-102 ; 116.

⁸⁵ Johnson (2000), p. 67, note, par exemple, que dans le P. Mich. inv. 2958 (MP³ 2442 ; DAGM 42-43), la largeur des colonnes est supérieure à 18 centimètres, dans le P. Berl. inv. 6870 + 14097 [1-12] (MP³ 1706.1 ; DAGM 50), à 17 centimètres, dans le P. Oslo. inv. 1413 A-B (MP³ 1706 ; DAGM 39-40), à 15 centimètres. Pour ce papyrus, les éditeurs estiment la largeur initiale des colonnes à 21-22 centimètres.

⁸⁶ Sur les signes de séparation utilisés dans les documents musicaux antiques, voir Martinelli (2009b), p. 355-381.

⁸⁷ Voir Martinelli (2009a), p. 293-302.

- dans le P. Oxy. 65. 4461, des ἔκθεσις apparaissent au début de chaque nouvelle section musicale après un *vacuum* ;
- dans le P. Oxy. 25. 2436, une ἔκθεσις indique le début d'une nouvelle section métrique.
- dans le fr. II → du P. Oxy. 44. 3161, la onzième ligne est écrite en forte indentation et indique vraisemblablement le nom d'un personnage, pouvant également faire office de titre à l'extrait musical qui suit. Les quatre lignes suivantes, dépourvues de notations musicales, sont écrites en ἔκθεσις et sont séparées de l'extrait musical suivant par un *vacuum* et une *paragraphos*.

Ces observations montrent qu'il n'existait pas de réelle standardisation dans le processus de production des papyrus musicaux. Au mieux pouvons-nous dégager certaines tendances.

1.2. Typologie des copies

Les pratiques de l'écriture musicale sur papyrus ont été particulièrement étudiées par C. Pernigotti⁸⁸. En fonction du soin apporté à la mise en page et à l'écriture, ce dernier identifie deux catégories principales de papyrus musicaux : d'une part, les « copies d'usage », se caractérisant par une absence de toute préoccupation esthétique, sans doute destinées à l'usage personnel de musiciens, et d'autre part, les « copies de bibliothèque », à la présentation particulièrement soignée, plutôt réservées à la conservation d'œuvres musicales. Néanmoins, plusieurs papyrus ne peuvent être classés dans aucune des deux catégories. Ce sont des copies dont une première main a écrit le texte, tandis que les notations musicales ont été ajoutées postérieurement par une seconde main. Pour ces papyrus, C. Pernigotti établit une catégorie à part, qu'il dénomme « copies mixtes ». Si cette classification me semble tout à fait pertinente, j'émetts toutefois des réserves à propos de l'ambiguïté des dénominations employées par C. Pernigotti, car elles se fondent tantôt sur la destination comme critère de distinction (bibliothèque ou usage), tantôt sur la paléographie (copie produite par une ou deux mains), comme si une copie « mixte » excluait d'emblée toute destination d'usage. Dans le cadre d'une analyse paléographique, je préfère ne pas invoquer de prime abord le critère de la destination des copies. M'inspirant du cadre tripartite proposé par C. Pernigotti, je parlerai, pour ma part, de « copies professionnelles de scribes », de « copies mixtes » et de « copies personnelles de musiciens » :

- **« Copies professionnelles de scribes » : P. Oxy. 44. 3162 ; 65. 4162**

Dans ces deux papyrus, une main unique a copié le texte et la musique, dans une belle majuscule libraise. À l'instar d'une pratique bien attestée dans les papyrus scolaires, chaque syllabe du texte est séparée par un *vacuum*. Une attention particulière est apportée à ce que les notations musicales soient disposées exactement au-dessus des syllabes correspondantes. Ces copies ont dû être réalisées par des scribes professionnels postérieurement à la composition de l'œuvre⁸⁹.

⁸⁸ Pernigotti (2009), p. 303-316.

⁸⁹ Pernigotti (2009), p. 313.

- **« Copies mixtes » : P. Oxy. 25. 2436 ; 53. 3704 ; 65. 4463 ; 65. 4465**

Les papyrus de cette catégorie ont été écrits en deux phases. Lors de la première, le texte a été copié dans une majuscule informelle, au soin variable d'un papyrus à l'autre. Ainsi, les écritures des P. Oxy. 25. 2436 et 65. 4463 sont assez proches d'écritures libraires (régularité, respect de la bilinéarité, ...), tandis que celles des P. Oxy. 53. 3704 et 65. 4465 sont plus informelles. Il avait dû être préalablement précisé aux copistes de noter les textes selon un format particulier (lignes longues sans colométrie, interligne double pour les lignes destinées à recevoir des notations musicales et simple pour les autres, *vacua* entre les extraits, ...). De caractère généralement plus cursif, les notations musicales ont été ajoutées dans une seconde phase par une main assurée, visiblement habituée à écrire de la musique : un musicien doit sans doute en être l'auteur. De même que les papyrus de la catégorie suivante, les « copies mixtes » n'étaient visiblement pas conçues en vue d'une conservation à long terme d'œuvres musicales, comme l'atteste la réutilisation précoce, moins d'un siècle après leur copie, des P. Oxy. 25. 2436 et 65. 4465.

- **« Copies personnelles de musiciens » : P. Oxy. 15. 1786 ; 44. 3161 ; 53. 3705 ; 65. 4461 ; 65. 4464 ; 65. 4466 ; 65. 4467 ; 69. 4710**

Attribuables à une main unique, ces papyrus appartenaient très vraisemblablement à des musiciens copiant eux-mêmes le texte à mettre en musique. Certains papyrus, comme les P. Oxy. 53. 3705, 65. 4464, 65. 4466 et 69. 4710, sont de caractère assez brouillon. Un peu plus soignées, les copies des P. Oxy. 44. 3161 et 65. 4461 restent toutefois assez informelles. Les P. Oxy. 15. 1786 et 65. 4467 se distinguent par une écriture plus libraire. Quatre papyrus de cette catégorie sont des copies de réemploi (P. Oxy. 15. 1786, 65. 4461, 65. 4466 et 65. 4467).


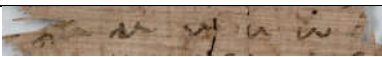

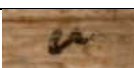





En guise de synthèse, le tableau suivant met en relation la typologie de la copie des papyrus et le genre littéraire qui y est représenté :

Papyrus	Type de copie	Genre littéraire
P. Oxy. 15. 1786	Copie personnelle	Hymne chrétienne
P. Oxy. 25. 2436	Copie mixte	Drame satyrique ?
P. Oxy. 44. 3161 →	Copie personnelle	Tragédie
P. Oxy. 44. 3161 ↓	Copie personnelle	Tragédie ?
P. Oxy. 44. 3162	Copie professionnelle	Indéterminé (hymne ?)
P. Oxy. 53. 3704 → et ↓	Copie mixte	Tragédie
P. Oxy. 53. 3705	Copie personnelle	Comédie Nouvelle
P. Oxy. 65. 4461	Copie personnelle	Tragédie
P. Oxy. 65. 4462	Copie professionnelle	Hymne ?
P. Oxy. 65. 4463	Copie mixte	Tragédie
P. Oxy. 65. 4464	Copie personnelle	Tragédie
P. Oxy. 65. 4465	Copie mixte	Tragédie
P. Oxy. 65. 4466	Copie personnelle	Indéterminé (hymne, péan ?)
P. Oxy. 65. 4467	Copie personnelle	Tragédie
P. Oxy. 65. 4710	Copie personnelle	Indéterminé (tragédie ?)

L'examen de ce tableau montre que le genre littéraire de loin le mieux représenté dans les papyrus musicaux d'Oxyrhynque est la tragédie. On a noté la singularité du P. Oxy. 53. 3705, représentant l'unique témoignage musical de Comédie Nouvelle identifié à ce jour. Le genre satyrique ne peut être affirmé avec une certitude absolue pour le P. Oxy. 25. 2436, mais semble assez probable. À côté du genre dramatique, l'hymnodie n'est illustrée de manière sûre que par le P. Oxy. 15. 1786, mais semble également vraisemblable pour le P. Oxy. 65. 4462. La mise en relation du type de copie et du genre littéraire textuel permet d'observer que les papyrus de genre dramatique représentent, soit des copies mixtes, soit des copies personnelles de musiciens, jamais des copies professionnelles de scribes, dont les deux seuls témoins pourraient davantage illustrer le genre hymnique.









1.3. Considérations paléographiques

À partir d'un tableau comparant le tracé des signes musicaux de vingt-huit papyrus compris entre le IIIe siècle avant notre ère et le IVe siècle de notre ère, A. Boria a clairement montré qu'au cours du temps, la notation musicale a tendu vers plus de cursivité⁹⁰. Parmi les papyrus musicaux d'Oxyrhynque, dont aucun n'est antérieur au IIe siècle, cette tendance est notamment perceptible dans le tracé de l'*alpha* ou du *xi*, notés systématiquement dans leur forme cursive minuscule, alors que, dans des papyrus musicaux plus anciens, ces lettres adoptent une forme majuscule, proche du modèle épigraphique. Une remarque similaire peut être formulée à propos du signe U , dont le tracé diffère fortement d'un papyrus à l'autre et s'apparente parfois à celui d'un *oméga* minuscule (ω) :

P. Oxy. 25. 2436		Col.II, ligne 1
P. Oxy. 44. 3161		Fr. I →, ligne 6
P. Oxy. 53. 3704		Fr. I →, ligne 3
P. Oxy. 53. 3705		Ligne 3
P. Oxy. 65. 4461		Col. II, ligne 9
P. Oxy. 65. 4462		Fr. IV, ligne 2
P. Oxy. 65. 4463		Ligne 5
P. Oxy. 65. 4466		Ligne 5
P. Oxy. 69. 4710		Ligne 3

⁹⁰ Boria (2012), p. 95 et tableau p. 98.













Toutefois, comme le souligne T. Gammacurta, la graphie des signes musicaux témoigne de plus de conservatisme que la graphie textuelle et se réfère à des modèles en quelque sorte figés, qui n'ont pas été soumis à la même évolution que l'écriture au fil des siècles⁹¹. Ainsi, il n'est pas rare que le tracé de certaines lettres diffère lorsqu'elles apparaissent dans les lignes de texte ou dans les lignes de notations musicales. D'une manière générale, la graphie des signes musicaux reste plus proche du modèle épigraphique, avec des lettres assez anguleuses, tandis que la graphie textuelle adopte des formes plus arrondies. Ce phénomène est particulièrement perceptible dans la graphie des lettres E, I et M. Dans certains papyrus, on remarque en effet un net contraste entre des *epsilon* arrondis, tracés en deux traits dans les lignes de texte, et des *epsilon* anguleux lorsqu'ils apparaissent dans les lignes musicales⁹² :

	Texte	Musique
P. Oxy. 15. 1786	 Ligne 4	 Ligne 4
P. Oxy. 44. 3162	 Ligne 1	 Ligne 5
P. Oxy. 53. 3704 (deux mains différentes)	 Fr. I ↓, ligne 3	 Fr. I ↓, ligne 6
P. Oxy. 65. 4464	 Ligne 6	 Ligne 3







⁹¹ Gammacurta (2006), p. 255.

⁹² Je ne prends pas en compte ici le signe *V* observé dans les P. Oxy. 53. 3705, 65. 4465 et 69. 4710, que j'ai proposé d'interpréter comme une variante graphique cursive de la lettre *epsilon* (cf. p. 10-12).

Les *iota* textuels rompent souvent la bilinéarité. Ils peuvent présenter de légères différences avec les *iota* musicaux, au niveau de la taille, de l'inclinaison et du tracé, avec parfois un *apex* à gauche :

	Texte	Musique
P. Oxy. 53. 3705	 Ligne 2	 Ligne 2
P. Oxy. 65. 4462	 Fr. II, ligne 1	 Fr. I, ligne 3
P. Oxy. 65. 4463 (deux mains différentes)	 Ligne 7	 Ligne 7
P. Oxy. 65. 4464	 Ligne 6	 Ligne 1
P. Oxy. 65. 4465 (deux mains différentes)	 Col. II, ligne 3	 Col. II, ligne 4
P. Oxy. 65. 4466	 Ligne 2	 Ligne 2

Comme l'*epsilon*, le *mu* a tendance à être plus anguleux dans les lignes musicales, où il est généralement tracé en quatre traits, que dans les lignes textuelles, où il est plus arrondi.

	Texte	Musique
P. Oxy. 53. 3705	 Ligne 3	 Ligne 3
P. Oxy. 65. 4465 (deux mains différentes)	 Col. II, ligne 5	 Col. I, ligne 1
P. Oxy. 65. 4466	 Ligne 7	 Ligne 5

Chapitre 2. Analyse musicale

2.1. Aperçu succinct sur la théorie musicale grecque

La science harmonique des Grecs est fondée sur la figure du **tétracorde** (τετράχορδον), qui constitue l'unité référentielle de tout leur système musical. Comme son nom l'indique, un tétracorde se compose de quatre sons, dont les extrêmes forment un intervalle de quarte, reconnu par les Anciens comme le plus petit intervalle consonant. Dans le « **système parfait non modulable** » (κύστημα τέλειον ἀμετάβολον), qui représente l'état final que le système musical grec atteignit sans doute au cours de l'époque hellénistique⁹³, les sons s'échelonnent sur deux octaves, constituées par la juxtaposition de quatre tétracordes identiques (même alternance des deux tons et du demi-ton). Ceux-ci sont dénommés, respectivement, du grave à l'aigu, tétracorde des **hypates** (τὸ ὑπατον), tétracorde des **moyennes** (τὸ μέσον), tétracorde des **disjointes** (τὸ διαζεύγμενον) et tétracorde des **hyperbolées** (τὸ ὑπερβολαῖον). Pour compléter l'intervalle de deux octaves, une note hors tétracorde est ajoutée au grave, appelée proslambanomène. Dans ce système, les deux tétracordes centraux des moyennes et des disjointes sont séparés par un intervalle d'un ton, appelé **disjonction** (διάζευξις). Pour combler ce ton disjonctif, le système est augmenté d'un cinquième tétracorde, joint par **conjonction** (συναφή) par rapport au tétracorde des moyennes (1/2 ton d'écart). Il s'agit de ce fait d'un tétracorde intercalé qui, pour garder la même structure que les quatre autres (la même place du demi-ton), s'avère modulant. Par analogie au tétracorde des disjointes, il est appelé tétracorde des **conjointes** (συνέμμενον). L'ensemble des cinq tétracordes forme le « système parfait non modulable ». La note centrale de ce système, la **mèse**⁹⁴, représente une note très importante de la mélodie (cf. § 2.3).

Le « κύστημα τέλειον ἀμετάβολον » :

Diagram illustrating the Greek system of tetrachords (κύστημα τέλειον ἀμετάβολον). The diagram shows a musical staff with notes grouped into tetrachords: hypates, moyennes, disjointes, and hyperbolées. A fifth tetrachord, conjointes, is shown below the moyennes tetrachord. A red box labeled 'mèse' points to the central note of the moyennes tetrachord. A green box labeled 'διάζευξις (1ton)' points to the interval between the moyennes and disjointes tetrachords. Another green box labeled 'συναφή (1/2 ton)' points to the interval between the moyennes and conjointes tetrachords.

⁹³ Bélis (1996), p. 362. Sur la signification de cette appellation, voir West (1992b), p. 223.

⁹⁴ Au sein des tétracordes, chaque degré porte une dénomination spécifique, non reprise ici (cf. annexe 1).

Les différentes manières d'échelonner les intervalles dans le système parfait à partir de notes différentes définissent ce que les Grecs nomment **tropes** (τρόποι) ou **tons** (τόνοι). Les traités musicaux de l'époque alexandrine en attestent treize ou quinze, échelonnés par demi-tons, de l'hypodorien à l'hyperlydien. Par exemple, le schéma ci-dessus, qui présente l'aspect d'octave de notre gamme de « la », correspond au trope hypolydien. Dans un trope donné, il n'est pas rare que le compositeur recoure aux notes à la fois du tétracorde des disjointes et du tétracorde des conjointes. On parle alors de **métabole de système** (μεταβολή κατὰ σύστημα). Ce procédé est attesté fréquemment dans les papyrus musicaux d'Oxyrhynque.

La notion de « genre » intervient également dans le système musical grec, pour laquelle il est nécessaire de se référer de nouveau à la cellule fondamentale du tétracorde. Dans la théorie musicale grecque, les quatre notes de chaque tétracorde se répartissent entre deux notes dites **fixes** (ἀκίνητοι) [cf. notes blanches dans le schéma], constituées par les deux bornes (ὄροι) du tétracorde, et deux notes dites **mobiles** (κινητοί) [cf. notes noires dans le schéma], constituées par les notes médianes. Ces notes mobiles doivent leur nom au fait que, dans certains cas, leur hauteur baisse légèrement en raison d'une attraction vers la borne grave du tétracorde auquel elles appartiennent. Ces abaissements des notes fixes sont appelés « **colorations** » ou « **nuances** » (χρόαι). Les **genres** (γένη) sont des sous-catégories de nuances. Ils sont au nombre de trois: le **diatonique** (pas d'abaissement des notes mobiles), le **chromatique** (abaissement de la note mobile la plus grave) et l'**enharmonique** (abaissement des deux notes mobiles). Je me borne ici à évoquer la question des genres et des nuances grecs, qui sont détaillés plus amplement dans les ouvrages de théorie musicale grecque⁹⁵. N'étant plus usités à l'époque romaine, les genres chromatique et enharmonique ne sont pas attestés dans les papyrus musicaux d'Oxyrhynque. Aussi ne s'attardera-t-on pas sur le sujet.

2.2. La notation musicale

Les papyrus musicaux présentent deux types de notations musicales : les signes mélodiques et les signes rythmiques, qui seront présentés successivement.

2.2.1. Signes mélodiques

Les Grecs ont recouru à deux sortes de notations mélodiques, l'une pour les œuvres vocales, l'autre pour les œuvres instrumentales, toutes deux échelonnées sur un peu plus de trois octaves. Seule la notation vocale est attestée dans les papyrus musicaux d'Oxyrhynque. Dans le système vocal, les signes mélodiques sont notés au-dessus des syllabes du texte correspondantes. L'octave centrale de cette notation, qui devait correspondre à la tessiture moyenne d'une voix masculine⁹⁶, utilise les 24 lettres de l'alphabet grec. À

⁹⁵ Voir notamment Chailley (1979), West (1992b), ainsi que les articles de Bélis (1996), Bélis (2005) et Zamminer (2006). Une synthèse succincte de la théorie musicale grecque est également présentée par Duysinx (1988), p. 20-25.

⁹⁶ West (2004-2005), p. 158.

l'octave supérieure, celles-ci sont accompagnées d'une apostrophe, tandis que, pour l'octave inférieure, les lettres subissent des modifications et des rotations diverses. La clef de lecture qui permet aujourd'hui de déchiffrer les compositions grecques est fournie par l'*Introduction musicale* (Εἰσαγωγή μουσική) d'Alypius (IIIe-IVe siècles), dont 39 des 45 tables de notations musicales ont été conservées par la tradition manuscrite. Dans le domaine des études musicales grecques, ces dernières représentent une véritable « pierre de Rosette », car elles reprennent l'intégralité des notes des quinze tropes pour chacun des trois genres (soit 45 tables), en les accompagnant des signes musicaux correspondants dans les deux systèmes de notation, vocal et instrumental.

La pratique des nuances évoquée ci-dessus nécessite de pouvoir noter avec précision la différence entre des intervalles très minimes, en deçà du demi-ton. À cet effet, les Grecs ont développé un système de notation mélodique très sophistiqué, fondé sur des regroupements de notes par triades, constituées d'une « note-repère » et de deux notes adjacentes, correspondant à deux hausses successives de la note-repère. La nature des hausses varie en fonction du genre employé. Pour transcrire la musique grecque sur une portée moderne, on recourt à une convention, connue sous le nom de « convention de Bellermann », du nom du musicologue allemand du XIXe siècle qui l'a instituée. Celle-ci consiste à transcrire le signe C (*sigma* lunaire), commun à la notation vocale et à la notation instrumentale, par un « la² », et à en déduire les autres notes⁹⁷. Cela reste évidemment une convention et la hauteur des sons ainsi transcrits ne correspond probablement pas exactement à la hauteur réelle dans laquelle les pièces étaient exécutées par les Grecs. La question du « diapason » grec ne pourra sans doute jamais être tranchée définitivement, mais les spécialistes s'accordent généralement pour considérer que la hauteur réelle des sons devait être plus basse d'environ une tierce mineure par rapport à leur transcription selon la convention de Bellermann⁹⁸.

2.2.2. Signes rythmiques

Pour les œuvres vocales, le principe d'alternance métrique de syllabes longues et de syllabes brèves, où une longue équivaut à deux brèves, justifie que la notation rythmique soit plus sommaire que la notation mélodique. Néanmoins, on y rencontre également plusieurs signes de notations rythmiques insérés parmi les lignes de notations mélodiques, au-dessus du texte⁹⁹.

- **Signes de longueur (μακρά) :**

Si les syllabes brèves ne font pas l'objet d'une indication spécifique, le système de notation rythmique prévoit de noter les syllabes longues de différentes valeurs. Les *Anonymes de Bellermann*

⁹⁷ Perrot (2017) explique comment procéder pour déchiffrer une « partition » grecque.

⁹⁸ West (1992b), p. 276.

⁹⁹ Pour un aperçu synthétique de la notation rythmique grecque, voir notamment Giannini (2008), p. 158-161, Johnson (2000), p. 76-83, et Anderson (1994), p. 205-209.

détaillent ainsi quatre μακράι (*disèmè, trisèmè, tétrasèmè, pentasèmè*) qui, disposées au-dessus des notations mélodiques, notent des syllabes longues de deux à cinq temps (*Anon. Bell. I, 1 et III, 83 Najock*) :

μακρὰ δίχρονο	—
μακρὰ τρίχρονο	⌊ ¹⁰⁰
μακρὰ τετράχρονο	⌋
μακρὰ πεντάχρονο	⏏

Dans les papyrus musicaux, les *disèmai* sont très fréquentes, tandis que les autres signes de longueur sont plus rarement employés. Parmi les papyrus d'Oxyrhynque, une *trisèmè* est présente dans le P. Oxy. 65. 4464 et peut-être dans le P. Oxy. 65. 4463, où sa lecture est mal assurée. Si E. Pöhlmann et M. L. West identifient une *tétrasèmè* dans le P. Oxy. 44. 3161 (fr. IV →, 3), ce signe y est très peu lisible et n'est par ailleurs attesté dans aucun autre papyrus. C'est le cas également de la *pentasèmè*, qui, en dehors des traités théoriques, n'offre d'attestation dans aucun document musical antique parvenu jusqu'à nous. En revanche, des *disèmai* sont présentes dans tous les papyrus musicaux oxyrhynchites, à l'exception des P. Oxy. 53. 3705 et 44. 4462. W. J. Johnson a montré que l'usage de la *disèmè* couvre trois cas de figure spécifiques¹⁰¹. Dans le plus simple, le signe indique une longue de deux temps et son emploi n'est dès lors pas systématique, vu que la métrique suffit à l'indiquer. Dans d'autres cas, une *disèmè* peut surmonter une séquence de plusieurs signes mélodiques chantés sur une même syllabe. Enfin, placé sur une syllabe métriquement brève, ce signe indique un allongement irrégulier de cette syllabe, voulu par le compositeur.

- **Signe d'*arsis* (αργμή) :**

Selon la métrique grecque, tout rythme consiste en deux parties, la *thesis*, correspondant au temps fort ou « frappé », et l'*arsis*, correspondant au temps faible ou « de levée ». Dans les papyrus, les *stigmai*, se présentant sous la forme de points placés au-dessus des signes de notations mélodiques, indiquent les notes en *arsis*. Les notes en *thesis* sont quant à elles dépourvues d'indication (cf. *Anon. Bell. I, §3 Najock*). Lorsque la *stigmè* est combinée à un signe de longueur, elle se place au-dessus de ce dernier. Les papyrus attestent de nombreuses occurrences de *disèmai* surmontées de *stigmai*, pour indiquer des syllabes longues en *arsis*. Si on considère, par exemple, le dactyle, l'anapeste, le trochée et l'iambe, quatre mesures simples¹⁰² très usitées, l'*arsis* et la *thesis* s'y présentent comme suit :

Dactyle	_ Û Û	Anapeste	Û Û _
Trochée	_ Û	Iambe	Û _

¹⁰⁰ Dans les papyrus, la graphie de ce signe est inversée : —.

¹⁰¹ Johnson (2000), p. 77-79.


¹⁰² Les théoriciens antiques de la musique établissent une distinction entre mesures simples et mesures composées. Les premières se décomposent directement en « temps premiers » (χρονοί πρώτοι), tandis que les secondes se constituent de deux ou plusieurs mesures simples identiques.

Toutefois, pour les rythmes anapestiques, trochaïques et iambiques, les mesures composées sont plus usuelles que les mesures simples. La *thesis* y est constituée par les pieds impairs, exécutés avec plus d'intensité que les pieds pairs, qui sont en *arsis*¹⁰³ :

Dianapeste	U U _ Û Û _
Ditrochée	_ U _ Û
Diiambe	U _ Û _

Comme le note W. J. Johnson, l'indication des syllabes en *arsis* devait constituer une sorte d'aide visuelle pour le musicien lors de sa lecture de l'œuvre musicale¹⁰⁴. Étant donné l'état très fragmentaire des papyrus musicaux retrouvés à Oxyrhynque, les *stigmai* offrent souvent de précieuses indications pour progresser dans l'identification de la métrique.

- **Signes de liaisons (ὄφην et δίκωλον) :**

L'un comme l'autre, l'*hyphen* et le *dikolon* indiquent la liaison de deux ou plusieurs notes chantées sur une même syllabe. L'*hyphen* présente graphiquement la forme d'une ligature placée en dessous de la séquence de notes qu'il lie (XX), tandis que le *dikolon* consiste en deux points placés devant les notes (:XX). On ne distingue pas clairement les raisons qui conditionnent tantôt le recours à un signe, tantôt à l'autre, leur emploi semblant équivalents. Dans un même papyrus, il n'est pas rare de trouver indifféremment l'un ou l'autre signe. Parfois, des séquences de trois notes liées recourent simultanément au *dikolon* et à l'*hyphen* (:XXX). Une telle situation s'observe, par exemple, dans le P. Oxy. 15. 1786. Dans ces cas précis, on est enclin considérer que l'*hyphen* indique une « liaison au sein de la liaison ». E. Pöhlmann propose ainsi de transcrire de telles séquences par , plutôt que par un triolet¹⁰⁵.

- **Signe de syncope métrique (λεῖμμα) :**

Se présentant sous la forme d'un *lambda* majuscule (Λ), pouvant également présenter une forme arrondie (Π), le *leimma* est d'interprétation délicate. Aristide Quintilien en fournit l'explication suivante (I, 18, p. 38-39 Winnington-Ingram) :

Κενὸς μὲν οὖν ἔστι χρόνος ἄνευ φθόγγου πρὸς ἀναπλήρωσιν τοῦ ῥυθμοῦ, λεῖμμα δὲ ἐν ῥυθμῷ χρόνος κενὸς ἐλάχιστος, πρόσθεσις δὲ χρόνος κενὸς ἐλαχίστου διπλασίων.

« Un temps sans son est un vide destiné à compléter le rythme et un *leimma* en rythmique est le temps vide le plus court, tandis qu'une *prosthesis* est un temps vide valant le double du plus court. »

¹⁰³ Reinach (1926), p. 86.

¹⁰⁴ Johnson (2000), p. 82.

¹⁰⁵ Pöhlmann (1960), p. 44.

Les *Anonymes de Bellermand* confirment cette définition (*Anon. Bell.* I, 1 et III, 83 Najock) :

Ὁ ῥυθμὸς συνέστηκεν ἕκ τε ἄρσεως καὶ θέσεως καὶ χρόνου τοῦ καλουμένου ὑπ' ἐνίων κενού.

« Le rythme consiste en *arsis*, *thesis* et ce que certains appellent temps vide »

Dans les papyrus, le *leimma* peut être combiné à une *stigmè* et, à l'instar des syllabes chantées, peut présenter différentes valeurs, indiquées par des μακράί (*Anon. Bell.*, III, §102 Najock) :

Κενὸς βραχύς	Λ
Κενὸς μακρός	$\bar{\Lambda}$
Κενὸς μακρὸς τρίς	$\bar{\bar{\Lambda}}$
Κενὸς μακρὸς [τέσσαρες] <τετράκις>	$\bar{\bar{\bar{\Lambda}}}$


Les témoignages d'Aristide Quintilien et des *Anonymes de Bellermand* s'accordent ainsi pour considérer que le *leimma* désigne un « temps vide » (χρόνος κενός). Par nature, tout vers grec se caractérise par une pause métrique initiale et finale, rendant l'hiatus possible entre deux vers, laquelle, conventionnellement, est notée par un *leimma*¹⁰⁶. Dans certains cas, cette pause métrique peut être renforcée par la troncation de la syllabe finale du vers finissant (catalexe), ou de la syllabe initiale du vers commençant (acéphalie). Comme le note Th. Reinach, « la fin d'une section, la *catalexe*, doit coïncider avec un arrêt du sens littéraire (fin d'une phrase) ; elle est ordinairement constituée par un cōlon qui, tout en offrant le même type ou cadre rythmique que les autres, se particularise par un groupement un peu différent des valeurs sonores, par exemple par une *tenue* ou un *silence* dans le dernier pied. Le cōlon final de tout le morceau présente, à plus forte raison, cette figure dite *catalectique*, 'propre à la conclusion' »¹⁰⁷. Le cas le plus évident de figure catalectique est sans doute celui du (faux) pentamètre dactylique dans le distique élégiaque, où il est de convention de noter la catalexe par un *leimma* : $_UU / _UU / _Λ / _UU / _UU / _Λ$. Certes, conformément à l'affirmation de Th. Reinach, l'emploi du *leimma* suggère effectivement dans ce cas une respiration, pouvant être rendue par une tenue ou un silence. Toutefois, d'un point de vue purement métrique, le *leimma* indique dans les faits la syllabe syncopée, le χρόνος κενός dont parlent les rythmiciciens antiques et, derrière l'apparent pentamètre, se dissimule en réalité un hexamètre régulier¹⁰⁸. Les commentateurs modernes distinguent généralement deux significations du *leimma*, tantôt comme signe de silence, lorsqu'il se trouve à la fin d'un vers ou d'une unité métrique, tantôt comme signe de tenue ou d'allongement lorsqu'il apparaît au sein d'un mot, ce qui revient en quelque sorte à l'assimiler à un μακρά. Si d'un point de vue de la pratique musicale, les deux types d'exécution du *leimma*, comme silence ou comme tenue, doivent sans doute se vérifier, il me semble crucial de garder à l'esprit que l'usage du *leimma*

¹⁰⁶ Battezzato (2009), p. 131; Koster (1966), p. 20 (II, 6).

¹⁰⁷ Reinach (1926), p. 98.

¹⁰⁸ Landels (1999), p. 116.

ne s'envisage pas autrement que d'un point de vue métrique. Si on se reporte à l'explication d'Aristide Quintilien évoquée ci-dessus, il apparaît clairement que les *leimmata* présentent un usage unitaire : ils « complètent le rythme » (ἀναπλήρωσιν τοῦ ῥυθμοῦ). Ce fait n'a pas toujours été suffisamment mis en évidence par les commentateurs, qui, par raccourci, présentent parfois le *leimma* comme un « signe de silence » ou un « signe de tenue ». Aussi, je préfère le désigner comme un « signe de syncope métrique ».

En l'absence de colométrie, les *leimmata* peuvent fournir de précieux indices quant à la délimitation des vers. C'est le cas dans certains papyrus musicaux d'Oxyrhynque où ils apparaissent à des endroits semblant correspondre à des fins de vers, comme dans les P. Oxy. 15. 1786 (2, 3 et 4) et 44. 3161 (fr. I →, 3), où le *leimma* est noté entre deux syllabes en hiatus, dans le 44. 3161 (fr. II →, 9), où il clôt l'extrait musical, et dans le 65. 4461 (2). À deux reprises, dans le P. Oxy. 15. 1786 (2 et 3), le vers débutant après le *leimma* est acéphale. Dans ces papyrus, les *leimmata* indiquent donc des syncopes à des endroits de pauses métriques entre des vers. Les P. Oxy. 25. 2436 (col. II, l. 6-8) et 53. 3704 (fr. I ↓, l. 4-6) fournissent deux autres témoignages particulièrement intéressants pour aborder l'étude des *leimmata*. En effet, les lignes finales de chacun de ces deux papyrus en présentent des emplois récurrents, après une première section où ces signes sont absents. Dans ces lignes, les *leimmata*, placés après des syllabes longues, indiquent des rythmes syncopés au sein des *cōla* métriques, et non en fin de vers : dans ces cas précis, le *leimma* correspondait vraisemblablement à une tenue¹⁰⁹ de la longue qui précède, plutôt qu'à un silence. Pour le P. Oxy. 25. 2436, on a évoqué un phénomène de protraction lors de la présentation du fragment dans la première partie. D'autres exemples où des *leimmata* entrecouper des unités sémantiques et devaient être rendus par des tenues sont attestés dans les P. Oxy. 44. 3161 (fr. I →, 10 φωνήν), 65. 4462 (fr. IV, 2 ἐκείλινος) et 65. 4467 (7]ενλ βυθοῖς). Le P. Oxy. 65. 4463 (11) présente une situation intéressante où un *leimma* apparaît au milieu d'un mélisme de trois notes selon le schéma suivant « :XXΛX » (11, sur la syllabe πλας), que les éditeurs transcrivent par ¹¹⁰.

En marge de ces quelques signes rythmiques d'usage récurrent, les papyrus musicaux attestent sporadiquement l'usage d'autres signes, parfois présents dans un seul fragment, pour lesquels on ne peut avancer d'interprétation sûre. C'est le cas, par exemple, des traits obliques dans les lignes musicales des P. Oxy. 44. 3161 et 65. 4465, qui pourraient servir à délimiter des unités métriques. Dans le P. Oxy. 65. 4464, les traits horizontaux insérées parmi les signes mélodiques défient toute interprétation.

¹⁰⁹ Cléonide emploie le terme τονή (p. 222, 13-14 Menge).

¹¹⁰ Il peut être intéressant d'évoquer également le témoignage du P. Oxy. 50. 3539. Écrit par une main documentaire du IIIe ou IVe siècle, ce papyrus, identifié comme une copie autographe, conserve un texte versifié indéterminé. Au-dessus des lignes de texte apparaissent des signes en forme de petits « ponts ». S'appuyant sur une étude de L. En. Rossi, M. H. Haslam, l'éditeur du papyrus, émet l'hypothèse d'un exercice de rythmicien où des *leimmata* serviraient à réguler le tempo (ἀγωγή) de la récitation, cf. Rossi (1963), p. 63-76.

Enfin, pour le P. Oxy. 65. 4461, j'espère avoir proposé une interprétation métrique convaincante des signes en forme de V apparaissant aux lignes 4 à 8 de la deuxième colonne. Le caractère d'usage de la plupart des copies musicales explique sans doute l'adoption de notations musicales personnelles par les musiciens.

2.3. Mélodie et mélodie dans les papyrus musicaux d'Oxyrhynque

La mélodie des papyrus musicaux du corpus oxyrhynchite s'inscrit généralement dans un ambitus d'un peu plus d'une octave, atteignant au maximum une dixième (P. Oxy. 44. 3161, 53. 3704¹¹¹ et 65. 4463). Attesté dans les P. Oxy. 44. 3161 et 65. 4463, le signe 1 (n° 19) représente la note la plus grave notée dans l'ensemble des fragments. Les P. Oxy. 54. 3704, 65. 4461, 65. 4462 et 65. 4466 sont les seuls à contenir des notes de tessiture supérieure à 5 (n° 46). Ces données coïncident avec une observation d'A. Boria qui, à l'issue d'une étude menée sur 28 papyrus musicaux datés du IIIe siècle avant notre ère aux III-IVe siècles de notre ère, note que l'ambitus vocal des papyrus musicaux tend à se concentrer entre les notes 1 (n° 19) et 5 (n° 46), correspondant sans doute à la région médiane d'une voix masculine¹¹².

Les quatorze papyrus sont composés dans le genre diatonique, ce qui n'a pas lieu d'étonner, vu que les genres chromatique et enharmonique ont eu tendance à disparaître peu à peu dès la fin du quatrième siècle avant notre ère, au point de devenir obsolètes à l'époque romaine¹¹³. Attesté vraisemblablement dans neuf papyrus, le trope hypolydien est le mieux représenté, sans doute parce qu'il correspondait à une tessiture confortable. Dans ce trope, les notes appartenant au tétracorde des disjointes sont les plus employées (O E I Z), particulièrement I et Z, qui sont présentes dans tous les papyrus. Les tétracordes centraux (moyennes, disjointes, conjointes) fournissent l'essentiel des notes de la mélodie, qui peut ponctuellement faire de brèves incursions dans les tétracordes des hypates et des hyperbolées, proportionnellement beaucoup moins représentés. Parmi les autres tropes représentés, on compte l'ionien et ses deux cousins, l'hyperionien et l'hypoionien¹¹⁴. Sur l'ensemble des papyrus, les métaboles de système entre les tétracordes des disjointes et le tétracorde des conjointes apparaissent assez fréquemment (cf. tableau synthétique, § 2.6).

Selon Aristide Quintilien (I, 12, p. 29 Winnington-Ingram), une ligne mélodique peut se déployer de trois manières différentes : par mouvements conjoints ascendants ou descendants (ἀγωγή), par sauts d'intervalles (πλοκή) ou à travers une ligne stationnaire où la même note est tenue ou répétée sur plusieurs syllabes consécutives (πεττεία)¹¹⁵. Ces trois techniques de composition s'observent dans les papyrus musicaux d'Oxyrhynque, même si, comme le note M. L. West, la musique grecque a tendance à privilégier

¹¹¹ Peut-être même une douzième si la note I' est attestée.

¹¹² Boria (2012), p. 95.

¹¹³ West (1992), p. 165.

¹¹⁴ Les tableaux de ces tropes sont fournis dans l'annexe 1.

¹¹⁵ Bélis (1996), p. 364.

les mouvements conjoints¹¹⁶. En effet, certains papyrus se limitent à des intervalles de secondes et de tierces, donnant à la mélodie un caractère assez sinueux. Des exemples de *περτεία* s'observent dans les P. Oxy. 44. 3161 (fr. I →, 6), 44. 3162 (5), 65. 4463 (5), 65. 4464 (7) et 65. 4465 (7). Généralement, la mélodie oscille autour de la mèse, constituant en quelque sorte son centre d'attraction, de manière plus ou moins comparable à la tonique dans la musique tonale occidentale. Dans les P. Oxy. 65. 4462, 65. 4465, 65. 4466 et 65. 4467, elle est particulièrement présente. Comme le notent les *Problèmes* aristotéliens (XIX, 20), « toutes les œuvres de valeur utilisent souvent la mèse, tous les bons créateurs y recourent fréquemment et, s'ils s'en privent, ils y reviennent bien vite, ce qui ne se produit avec aucune autre note¹¹⁷ » (trad. P. Louis, Paris, CUF, 1993, p. 105).

La conduite des lignes mélodiques grecque a été particulièrement étudiée par Ch. H. Cosgrove. Dans les œuvres musicales dont on a conservé le début, ce dernier montre que la plupart commencent par une ligne mélodique ascendante¹¹⁸. À la fin d'une phrase, la mélodie redescend et se résout généralement dans un mouvement de « cadence », qui peut être suspensif ou conclusif. Les considérations harmoniques que le terme « cadence » véhicule dans le jargon musical moderne mises à part, le mot doit être entendu au sens étymologique, se référant à des endroits où la ligne mélodique se pose (« tombe »). Ch. H. Cosgrove observe également qu'au sein d'une ligne mélodique, certaines notes, qu'il qualifie de « pitch centers », sont plus déterminantes que d'autres dans l'affirmation du ton. Une mélodie peut présenter un ou plusieurs « pitch centers », ne constituant pas systématiquement des notes fixes dans les tétracordes auxquels ils appartiennent. Cela semble confirmé par les P. Oxy. 15. 1786, 25. 2436, 65. 4464, où on observe des fins de phrases mélodiques sur des séquences CΦ en hypolydien, C représentant la mèse, et Φ le degré mobile sous-jacent dans le tétracorde des moyennes. Le plus grave de ces « pitch centers » semble constituer un degré porteur de détente et de stabilité prisé lors de cadences conclusives, notamment à la fin de l'œuvre¹¹⁹.

Lors de « cadences », on remarque une certaine propension des compositeurs à user d'ornements, comme dans les P. Oxy. 15. 1786 (2, 3, 4 et 5), 25. 2436 (3, 4 et 5), 44. 3161 (fr. I → 3 et 11 ; fr. IV →, 9), 65. 4461 (2), 65. 4463 (8), 65. 4464 (4), 65. 4465 (2, 3 et 5) et 65. 4467 (6). En dehors des « cadences », des ornements se retrouvent également çà et là dans le discours musical : on a noté certains mélismes assez remarquables dans les P. Oxy. 15. 1786 (4 et 5), 65. 4462 (2) et 65. 4466 (2). À cet égard, certains papyrus illustrent un style plus mélismatique que d'autres, s'affirmant à travers des divisions de syllabes longues en trois notes, de syllabes brèves en deux notes, et un caractère particulièrement orné des noms propres¹²⁰,

¹¹⁶ West (1992b), p. 191.

¹¹⁷ Πάντα γὰρ τὰ χρηστὰ μέλη πολλάκις τῇ μέσῃ χρήται, καὶ πάντες οἱ ἀγαθοὶ ποιηταὶ πικρὰ πρὸς τὴν μέσῃ ἀπαντῶσιν, καὶ, ἀπέλθουσι, ταχὺ ἐπανέρχονται, πρὸς δὲ ἄλλην οὕτως οὐδεμίαν.

¹¹⁸ Cosgrove (2011), p. 100.

¹¹⁹ Cosgrove (2011), p. 180.

¹²⁰ West (1992b), p. 202.

comme dans les P. Oxy. 44. 3161 (fr. I →, 1 ; fr. III ↓, 1) et 65. 4463 (4 et 8). Une étude statistique a permis à Ch. H. Cosgrove de montrer que la tendance mélismatique, chronologiquement croissante dans les œuvres musicales grecques conservées, culmine aux III-IVe siècles et ne semble pas liée au genre littéraire. Pour les papyrus musicaux d'Oxyrhynque, il recense les taux de mélismes suivants :

P. Oxy. 15. 1786 : 41%	P. Oxy. 65. 4462, fr. I: 22%
P. Oxy. 25. 2436, col. II : 13%	P. Oxy. 65. 4463: 35%
P. Oxy. 44. 3161, fr. I → : 13% ; fr. II →, 1-10 : 41% ; fr. III → : 13% ; fr. IV → : 16% ; fr. III ↓: 17%	P. Oxy. 65. 4464: 15%
P. Oxy. 44. 3162: 4%	P. Oxy. 65. 4465: 29%
P. Oxy. 53. 3704, fr. I → : 3% ; fr. I ↓: 16%	P. Oxy. 65. 4466: 29%
P. Oxy. 53. 3705 : non pris en compte	P. Oxy. 65. 4467: 16%
P. Oxy. 65. 4461, col. I et II, 1-3: 5% ; col. II, 4-7: 0%	P. Oxy. 69. 4710 : 0% (sur les 4 notes conservées)

2.4. Mélodie et accentuation des mots

De nature purement musicale, l'accent grec ne joue jamais le rôle d'un appui rythmique, mais intervient dans la conduite mélodique. Synthétiquement, on peut énoncer les règles suivantes¹²¹ :

- dans un mot polysyllabique, la syllabe accentuée porte logiquement une note de tessiture supérieure ou égale aux syllabes non accentuées ;
- les syllabes pourvues d'un accent périspomène sont souvent décomposées en deux notes, de préférence descendantes ;
- après un accent baryton non suivi par une pause grammaticale, la mélodie ne descend généralement pas jusqu'à la prochaine syllabe accentuée.

Dans la pratique, toutefois, ces principes souffrent de nombreuses dérognations. La première des trois règles énoncées ci-dessus a fait l'objet d'une étude statistique particulière par Ch. C. Cosgrove, qui traduit en termes de pourcentages la tendance plus ou moins forte de la mélodie à se conformer à ce qu'il nomme la « Pitch Height Rule ». Cinq papyrus musicaux d'Oxyrhynque, dont l'état de conservation permettait une analyse statistique, y ont été pris en compte. Il en ressort le classement suivant :

- P. Oxy. 54. 3704 : accord PH à peu près nul ;
- P. Oxy. 15. 1786 : accord PH de 65% ;
- P. Oxy. 65. 4463 : accord PH de 75% ;
- P. Oxy. 44.3161 : accord PH de 75 % pour le fr. I→ et de 80% pour l'ensemble des fr. I-IV→ ;
- P. Oxy. 25. 2436 : accord PH presque exclusif.

¹²¹ Voir notamment Cosgrove (2011), p. 108.

Chronologiquement, les données statistiques relevées par Ch. H. Cosgrove permettent d'établir que la « PH Rule » semble avoir été appliquée, au minimum, à partir de la fin du II^e siècle avant notre ère jusqu'au II^e siècle de notre ère. En deçà et au-delà de ces limites, aucune étude statistique n'est possible. Pour les deux péans delphiques de 128/7 avant notre ère (II^e siècle avant notre ère, DAGM 20-21) par exemple, Ch. H. Cosgrove note des accords PH valant respectivement 97% (péan d'Athénaïos) et 99% (péan de Liménios). Dans des compositions plus récentes, le respect de la « Pich Height Rule » est moins systématique. Dans une étude antérieure à celle de Ch. H. Cosgrove, G. Comotti remarquait une correspondance entre la mélodie et l'accentuation plus étroite dans les papyrus musicaux illustrant le genre hymnique, que dans les papyrus musicaux de genre dramatique¹²². Il serait utile d'appliquer ici les méthodes statistiques pour vérifier cette affirmation. Pour les P. Oxy. 44. 3162 et 65. 4462, la mélodie relativement conforme à l'accentuation pourrait s'avérer un indice supplémentaire de l'appartenance des deux fragments au genre hymnique.

2.5. Les schémas métriques représentés

Les papyrus musicaux d'Oxyrhynque dont la métrique a pu être déterminée attestent une réelle variété rythmique, à prédominance anapestique, trochaïque et iambique. Un rythme anapestique s'observe dans les P. Oxy. 15. 1786 et 53. 3704 (fr. I → et ↓, 1-3). Dans les drames classiques, les parties anapestiques étaient associées à l'entrée et à la sortie du chœur, dans des passages en récitatifs avec un accompagnement instrumental probable. En dehors de cet usage d'anapestes récités, on trouve également des anapestes lyriques dans certains monologues et dialogues où un acteur chante. Euripide, particulièrement, fait un usage abondant d'anapestes dans des parties lyriques. Tout comme les anapestes récités, les anapestes chantés gardaient souvent un lien avec un mouvement de marche¹²³. Sans que l'état fragmentaire de ce papyrus ne permette des observations vraiment probantes, le P. Oxy. 44. 3161 manifeste une certaine tendance anapestique dans une partie visiblement lyrique.

Les P. Oxy. 25. 2436 (col. II, 1-5) et 44. 3162 sont de rythme trochaïque. Son équivalent ascendant, le rythme iambique, est représenté par les P. Oxy. 53. 3705 et P. Oxy. 65. 4461 (col II, 1-3), et peut-être par les P. Oxy. 65. 4464 et 65. 4467. Dans les drames classiques, les trochées et les iambes étaient destinés à des parties dialoguées. Toutefois, dans les pratiques théâtrales de l'époque romaine, le chant prit une telle ampleur que des sections initialement destinées à la récitation en vinrent à faire l'objet d'une mise en musique (cf. chapitre 3, § 3.6). Les P. Oxy. 44. 3161 (fr. I →, 12 ; fr. II →, 10, 12-15) et 65. 4463 (6 et 9) offrent une situation intéressante où des lignes textuelles sans notation musicale semblant présenter un rythme iambique pourraient correspondre à des lignes de récitation insérées parmi les lignes chantées.

¹²² Comotti (1989), p. 106. Sur les rapports entre mélodie et accentuation, voir aussi Duysinx (1981), p. 306-317.

¹²³ West (1982), p. 122.

Les P. Oxy. 25. 2436, 53. 3704 (fr. I ↓) et 65. 4461 partagent la caractéristique commune de présenter une variation métrique, marquée graphiquement (εἴθεσις, ἔκθεσις, espace blanc). Les trois papyrus contiennent une première partie, composée dans un mètre non lyrique, qu’il soit trochaïque (P. Oxy. 25. 2436), anapestique (P. Oxy. 53. 3704), ou iambique (P. Oxy. 65.4461), et une partie de métrique purement lyrique. Pour le P. Oxy. 65. 4461 (col. II, 4-8), j’ai proposé d’interpréter le schéma métrique comme une série d’ioniques mineurs suivis d’iambes. La métrique du P. Oxy. 53. 3704 (fr. I ↓, 4-6) est moins perceptible. Quant au P. Oxy. 25. 2436 (col. II, 6-8), on a vu que les lignes 6 à 8 correspondent à une métrique crético-péonique, résultant de formes contractes de diiambes. Associés à une forme frénétique de danse, les crétiques étaient particulièrement utilisés dans l’Ancienne Comédie¹²⁴. Parmi les documents musicaux antiques, les deux péans delphiques attestent également un rythme péonique.

2.6. Tableau récapitulatif

Papyrus	Contenu	Trope	Métrique
P. Oxy. 15. 1786	Hymne chrétienne	Hypolydien	Anapestes
P. Oxy. 25. 2436	Drame satyrique ?	Hypolydien (métabole)	Col. II, 1-5 : trochées (tétramètres ?) Col. II, 6-8 : rythme crético-péonique (diiambes syncopés)
P. Oxy. 44. 3161→ et ↓	→ Tragédie / ↓ tragédie ?	Ionien (métabole)	Indéterminée (tendance anapestique par endroits)
P. Oxy. 44. 3162	Indéterminé (hymne ?)	Hypolydien (métabole)	Trochées (tétramètres ?)
P. Oxy. 53. 3704→ et ↓	Tragédie	Hyperionien (métabole)	Fr. I → et ↓ (1-3) : anapestes (dimètres) ? Fr. I ↓ (4-6) : indéterminée
P. Oxy. 53. 3705	Comédie Nouvelle	Hypolydien (métabole)	Trimètres iambiques
P. Oxy. 65. 4461	Tragédie	Col. I et II, 1-8 : hypolydien (métabole) Col. II, 9 : ionien ou hyperionien	Col. II (1-3) : iambes (trimètres ?) Col. II (4-8) : ioniques mineurs + iambes ?
P. Oxy. 65. 4462	Hymne ?	Hyperionien	Indéterminée
P. Oxy. 65. 4463	Tragédie	Ionien (métabole)	Indéterminée
P. Oxy. 65. 4464	Tragédie	1 : hypoionien 2-7 : hypolydien	Iambes ?
P. Oxy. 65. 4465	Tragédie	Hypolydien (métabole)	Indéterminée
P. Oxy. 65. 4466	Indéterminé (hymne, péan ?)	Hypolydien (métabole)	Indéterminée
P. Oxy. 65. 4467	Tragédie	Hypoionien	Trimètres iambiques ?
P. Oxy. 65. 4710	Indéterminé (tragédie ?)	Hypolydien (métabole)	Indéterminée

¹²⁴ West (1992b), p. 140-141.

Chapitre 3. Aspects de la vie théâtro-musicale à Oxyrhynque :

L'apport des papyrus

3.1. Une activité théâtrale active

Lors d'une campagne de fouilles menée à Oxyrhynque en 1922, Sir Flinders Petrie mit au jour les vestiges archéologiques d'un théâtre à l'architecture grecque, aux dimensions importantes : il estime que l'établissement mesurait plus de 122 mètres de diamètre et avait une contenance de quelque 11 200 spectateurs¹²⁵. L'importance de cette infrastructure atteste une véritable efflorescence de l'activité théâtro-musicale dans la cité. La frontière peu hermétique entre théâtre et musique dans l'Antiquité justifiera le recours à l'expression de « théâtro-musical » tout au long de ce chapitre, les deux aspects étant souvent indissociables. Outre les papyrus musicaux représentant le genre tragique, Oxyrhynque a livré de nombreux papyrus dramatiques, dans lesquels transparaissent parfois des indices d'une utilisation scénique directe¹²⁶. Deux d'entre eux attestent particulièrement la relation étroite qui unissait théâtre et musique.

Le premier, le P. Oxy. 3. 413 (IIe siècle ; MP³ 1745), contient un mime sur son recto (→), intitulé *Charition*, du nom de son héroïne principale. Identifié par T. Gammacurta comme la copie d'un metteur en scène (διδάσκαλος) au sein d'une troupe théâtrale¹²⁷, le papyrus contient divers sigles dramatiques, évoquant parfois un accompagnement instrumental. C'est ainsi que l'abréviation κρου^c, pour κροῦσις, indique les battues d'un instrument à percussion. Ailleurs, un *tau* surmonté d'un point et d'un trait horizontal doit marquer des interventions de timbales (τυμπανισμοί)¹²⁸. Deux autres sigles indiquaient sans doute les entrées de l'αὐλός (un trait horizontal) et des crotales (deux traits arrondis disposés l'un sur l'autre). Ce papyrus présente un témoignage parlant d'une représentation scénique où la musique occupait une place importante.

Le P. Oxy. 36. 2746 (Ier ou IIe siècle ; MP³ 171.1) en fournit un autre. Sur le verso (↓) d'un document, ce papyrus porte les restes d'une tragédie postclassique dans une écriture semi-documentaire. La scène représentée est un dialogue en trimètres iambiques entre Priam et deux de ses enfants, Cassandre et Déiphobe, dans lequel intervient également le chœur. Des abréviations des *dramatis personae* dans la marge de gauche permettent d'attribuer les répliques aux différents interlocuteurs. À sept reprises, la mention ᾠδή apparaît, écrite au centre de la ligne, entre deux répliques. Chaque fois, la réplique suivante, attribuée à Cassandre, est écrite en εἰςθεσις et, quatre fois, elle est suivie d'un espace blanc. T. Gammacurta a proposé

¹²⁵ Bailey (2007), p. 71 ; Turner (2007), p. 144.

¹²⁶ Voir Gammacurta (2006). Pour la ville d'Oxyrhynque, la base de données MP³ dénombre 54 papyrus pour la comédie, 35 pour la tragédie, 7 pour le mime et 2 pour le drame satyrique.

¹²⁷ Gammacurta (2006), p. 7-32.

¹²⁸ Ce signe apparaît également dans un autre papyrus de mime, le P. Berol. inv. 13876r (IIe siècle ; MP³ 2436), que T. Gammacurta identifie semblablement comme une copie de scène.

d'y voir une scène où des vers iambiques récités alterneraient avec des répliques chantées par Cassandre. Par sa facture matérielle, il est clair que ce papyrus s'apparente à une copie d'usage liée à la sphère théâtrale. Le fait qu'il ne contienne que les parties dialoguées suggère peut-être la copie personnelle d'un διδάσκαλος, pour qui la présence des répliques dialoguées entre des différents acteurs était indispensable au montage de la pièce, tandis que les airs musicaux, où l'action est suspendue, ne lui auraient été d'aucune utilité¹²⁹. À certains égards, un parallèle est peut-être à établir entre le P. Oxy. 36. 2746 et certains papyrus d'époque hellénistique ou romaine, où l'abréviation X° (χοροῦ) indique les interventions du chœur.

Face aux nombreux indices d'une riche activité théâtre-musicale à Oxyrhynque aux époques hellénistique et romaine, on s'étonne de ne trouver aucune contribution spécifique consacrée à la vie musicale de la cité dans l'ouvrage collectif *Oxyrhynchus. A City and its Texts* (Londres, 2007) : quelques allusions y sont bien faites çà et là, mais présentées davantage à titre anecdotique, comme l'histoire de l'esclave Epaphrodite qui se tua en tombant du toit d'une maison à Senepta, en regardant des danseuses (P. Oxy. 3. 475, IIe siècle)¹³⁰. Dans un registre moins tragique, une autre histoire concerne une jeune esclave, Peina, qui a été blessée dans un accident de rue causé par un conducteur d'ânes, alors qu'elle se rendait à sa leçon de chant (P. Oxy. 50. 3555, Ier ou IIe siècle)¹³¹.

3.2. Le témoignage des papyrus documentaires

Les papyrus documentaires dévoilent un versant particulièrement important de la vie musicale oxyrhynchite aux premiers siècles de notre ère, fournissant, à bien des égards, des témoignages complémentaires par rapport aux papyrus littéraires. Si Oxyrhynque ne nous a livré aucun contrat d'apprentissage de musiciens du type du contrat d'aulète contenu dans le BGU 4. 1125 (an 13 avant notre ère)¹³², elle a transmis plusieurs contrats d'engagement, datant des IIIe et IVe siècles, conclus entre des chefs de villages du nome oxyrhynchite et des troupes de musiciens et danseurs ambulants, engagés lors de festivités villageoises. Ces contrats présentent tous une facture similaire : entre autres choses, ils stipulent la durée de l'engagement des artistes, qui était généralement inférieure à une semaine, et le montant de leur cachet. Le chef de la troupe (προεστώς), généralement le premier aulète (πρωταύλη), établissait le contrat au nom de l'ensemble :

¹²⁹ Gammacurta (2006), p. 126-128, considère ce papyrus comme la copie d'un acteur-chanteur (τραγωδός) qui aurait exécuté à lui seul les rôles des différents personnages en improvisant parfois des chants. Pour ma part, l'interprétation d'une copie de διδάσκαλος me semble plus plausible, vu l'absence des parties musicales dans le fragment.

¹³⁰ Rowlandson (2007), p. 213. Voir aussi Straus (2018), p. 414.

¹³¹ Criore (2007), p. 290.

¹³² À ce sujet, voir Bélis - Delattre (1993), p. 103-162.

- P. Oxy. 7. 1025 (fin du IIIe siècle) : demande des autorités municipales du village d'Euergetis à l'acteur de mime (βιολόγῳ¹³³) Aurelius Euripas et au récitant homériste (ὁμηρικτῆ) Aurelius Sarapas pour se produire lors des fêtes (θεωρία) du dieu Kronos ;
- P. Oxy. 10. 1275 (IIIe siècle) : contrat entre les présidents du village de Souis et Copreus, le chef d'une compagnie d'aulètes et de musiciens (προεστὸς συμφωνίας ἀλλητῶν καὶ μουσικῶν) ;
- P. Oxy. 34. 2721 (10 octobre 234) : contrat entre les deux présidents du village de Nesmeinis et Antinous, premier aulète et chef d'une compagnie composée de trois aulètes et d'une « joueuse de crotales¹³⁴ » (πρωταύλης καὶ προεστὸς (...) ἀ[ύ]λητῶν τριῶν κ[α]ὶ κρο[τ]αλίτριας μιᾶς) ;
- P. Oxy. 74. 5014 (IIIe siècle) : contrat entre les deux présidents du village d'Ibion Ammoniou et Copreus - peut-être le même Copreus que dans le P. Oxy. 10. 1275 -, chef d'une compagnie d'aulètes et de musiciens (πρωταύλης καὶ προεστὸς συμφωνίας ἀλλητῶν τε καὶ μουσικῶν) ;
- P. Oxy. 74. 5015 (IIIe siècle) : contrat entre les deux présidents du village de Thosbis et Callinicos, chef d'un atelier d'aulètes et de « joueuses de crotales » (προεστὸς ἐργατηρίου ἀλλητῶν τε καὶ κροταλιτ[ρ]ι[ῶ]ν) ;
- P. Oxy. 74. 5016 (III-IVe siècle) : contrat entre les trois présidents du village de Sincepha et Aurelius Corneli(an)us, pour l'inviter avec sa compagnie (μετὰ τῆς συμφ[ωνίας]).

Comme le note A. Bélis, ces συμφωνίαi ambulantes attestées dans les papyrus semblaient être actives sur une aire géographique relativement restreinte, qui ne dépassait pas la frontière administrative du nome, ce qui est sans commune mesure avec les grands déplacements des associations de technites dionysiaques. Leur siège devait se trouver dans des cités importantes, comme Oxyrhynque, où on venait à elles de tous les villages des alentours¹³⁵. Il est intéressant de noter que les contrats concernent toujours des troupes d'artistes, et non des musiciens solistes menant une carrière à leur compte¹³⁶. Ces contrats attestent un véritable engouement face à la musique et la danse en Égypte romaine, où la présence d'artistes est attestée jusque dans les plus petits villages de province¹³⁷.

¹³³ Cette traduction est proposée par Perpillou-Thomas (1995), p. 230, qui note que βιολόγος est un mot rare, également attesté dans quelques inscriptions d'Égypte. Notons que le terme apparaît également dans le P. Oxy. 83. 5357 (IVe siècle ? ; MP³ 2437.01), publié récemment. Ce papyrus porte un dessin accompagné d'une salutation à des βιόλογοι et aux spectateurs, qui figurait peut-être sur une affiche.

¹³⁴ Sur la traduction du mot κροταλίτρια, voir Straus (2018), p. 417, qui écrit : « la κροταλίτρια/κροταλιτρίς serait une joueuse/danseuse de crotales, de castagnettes ou d'un instrument à percussion muni de sonnettes, de cymbales ou d'objets semblables ». Face à la multitude de traductions proposées pour ce terme (joueuse de crotales, de castagnettes, danseuse de castagnettes, ...), celui-ci préconise la traduction française « joueuse de crotales ».

¹³⁵ Tramunto (2006), p. 380.

¹³⁶ Bélis (2013), p. 152-155.

¹³⁷ Par souci d'exhaustivité, mentionnons également un document plus ancien, contenu dans le P. Oxy. 4. 731, daté de l'an 8 ou 9, présentant un contrat d'engagement d'un artiste de discipline inconnue, lors d'un festival d'Isis et d'Héra.

À côté de ces divertissements en milieu rural, qui pouvaient être financés par des magistrats soucieux de soigner leur popularité, existaient également des prestations musicales s’inscrivant dans un contexte agonistique typiquement hellénique¹³⁸. L’opposition entre réjouissances traditionnelles des villages et divertissements grecs des villes transparait clairement dans les papyrus. Les catalogues de vainqueurs des concours artistiques grecs recensent de nombreux lauréats d’origine oxyrhynchite. La ville d’Oxyrhynque elle-même manifesta une politique agonistique active : en 209 ou 210, la ville institua des jeux éphébiques, dont les papyrus documentaires recensent de nombreux vainqueurs (ἱερονῆκαι ἀπὸ (ἐξ) ἐφηβείας), et on sait qu’en 273, elle organisa les jeux des *Iso-Capitolia*. Comme le remarque F. Perpillou-Thomas, « les métropolitains de cette époque sont une classe sociale probablement composite, mais qui se reconnaît dans des pratiques culturelles d’origine grecque »¹³⁹. Les représentations musicales de la *chôra* égyptienne à l’époque romaine reflètent ainsi une grande complexité de formes, oscillant entre traditions culturelles égyptiennes et grecques. Si les documents attestent des dépenses assez modestes occasionnées par l’organisation des diverses festivités villageoises, cela est loin d’être le cas des spectacles métropolitains organisés dans le cadre des concours grecs, qui occasionnaient de lourdes dépenses pour les municipalités organisatrices, comme l’attestent les P. Oxy. 3. 519 et 63. 1050. Ces deux papyrus et quelques autres sont directement liés aux représentations musicales publiques de tradition culturelle grecque :

- P. Oxy. 3. 519 (IIe siècle) et 63. 1050 (IIe ou IIIe siècle) : deux papyrus énumérant les dépenses occasionnées par des jeux publics. Plusieurs entrées sont identiques dans les deux papyrus. La provision totale défraye aussi bien les acteurs religieux de la fête que les artistes, qui appartiennent à plusieurs disciplines différentes (mime, homériste, danseur, héraut, trompettiste, ...) ;
- P. Oxy. 22. 2338 (après 289) : liste de poètes, trompettistes et hérauts, fils de métropolitains oxyrhynchites, s’étant illustrés à un concours (à Naucratis ?) ;
- P. Oxy. 74. 5013 (IIe siècle) : liste de nature peu claire, liée à un contexte théâtral, mentionnant un citharède, deux κωμωδοί, un danseur de pantomime (ὄρχηστῆς), et peut-être un mime (μῖμος) ;
- P. Oxy. 79. 5203 (IIe siècle) : se présentant à la manière d’un compte, la première colonne de ce papyrus dénombre quarante chants de l’« aulète de chœur » Epagathos¹⁴⁰ (ᾠδ(α)ῖ) Ἐπαγάθου τοῦ χορ(α)λλ(ου) μ), issus de six pièces différentes (δραμάτων ᾠδ). Parmi ces six pièces, dont les titres sont détaillés, trois portent le nom de tragédies perdues d’Euripide : *Hypsipyle*¹⁴¹, *Médée* et *Antiope*.

¹³⁸ Sur les fêtes publiques en Égypte ptolémaïque et romaine, voir Perpillou-Thomas (1993), p. 215-238.

¹³⁹ Perpillou-Thomas (1995), p. 233. La note 60 de la même page fournit une liste des papyrus mentionnant des vainqueurs aux jeux éphébiques.

¹⁴⁰ Comme le note F. Perpillou-Thomas (1995), p. 226, il existait différentes catégories d’aulètes, ayant chacune un rôle et un répertoire spécifique. Sans que l’on puisse déterminer s’il s’agit dans les deux papyrus de la même personne, le BGU 4. 1074 mentionne un certain Claudios Epagathos, technite sous l’empereur Claude (en 42).

¹⁴¹ Au début de l’ère chrétienne, l’acteur Leontos d’Argos se produisit dans un chant de l’*Hypsipyle* d’Euripide devant le roi Juba II de Maurétanie (Ath., 8.343e-f, cité par Hall (1999), p. 114).

Une autre, dénommée *Androgyne*, pourrait se référer à une pièce perdue de Ménandre. Toutefois, comme le note W. B. Henry, l'éditeur du papyrus dans le volume 79 des *POxy*, la mention d'une pièce comique étonne dans une liste limitée à des extraits tragiques et pourrait constituer une erreur : peut-être était-il plutôt question d'*Andromaque* ou *Andromède*¹⁴², deux titres euripidiens. La *Rançon d'Hector* pourrait désigner les *Phrygiens* d'Eschyle, tragédie connue sous les deux titres. Quatre titres sur les six sont des noms de femmes. Deidamie apparaît dans les *Skyriens* d'Euripide. On a vu que le nom de cette héroïne est présent dans deux papyrus musicaux, le P. Oxy. 44. 3161, présenté dans la première partie, et le P. Oslo. inv. 1413 A-B (MP³ 1706 ; DAGM 39-40), ce qui semble indiquer une association particulière de ce personnage au chant (cf. partie 1, p. 50-54). Séparée de ce qui précède par une *paragraphos*, la dernière ligne répète le total de quarante chants attribués à Epagathos (ἑαυτοῦ ᾠδαί μ̄). Cette ligne doit sans doute être comprise au sens où les chants étaient des compositions personnelles (pronom ἑαυτοῦ) d'Epagathos, même si les textes sont extraits de tragédies existantes. La deuxième colonne énumère des chants d'autres artistes, notamment d'un certain Kanôpos. On note de nouveau la mention d'un χοράλῃς et, à deux reprises, d'un τραγῳδός. L'interprétation du fragment n'est pas claire. Si M. L. West suggère un répertoire d'airs de concert¹⁴³, ne pourrait-on pas penser également à un document relevant des archives d'une troupe théâtrale, représentant peut-être une sorte de table des matières accompagnant des papyrus musicaux rassemblant des extraits tragiques ?

<p>Col. I ᾠδ(αί) Ἐπαγάθου τοῦ χορ(αύ)λ(ου) μ̄ δραμάτων Ḅ Ἵψιπύλης Ḅ Δηϊδαμεία(ς) Ἄνδρογυν() Λύτ(ρων) Ἔκτορος Μηδείης Ἀντιοπῆς</p> <hr/> <p> ἑαυτοῦ ᾠδαί μ̄</p>	<p>Col. II ᾠδαί .[.] . φν β̄</p> <hr/> <p>ᾠδαί Κανώπου β̄</p> <hr/> <p>ᾠδαί δρ() ᾠδ(αί) τοῦ τρα(γφ)δ(οῦ) γ̄</p> <hr/> <p>..... ᾠδαί τοῦ τρα(γφ)δ(οῦ) ι .</p> <hr/> <p>... υλ() τοῦ χοράλ(ου) Ḅ</p> <hr/> <p>.. δ() [.]φν ᾠδαί δ̄</p>
--	--

¹⁴² Un fragment d'Eunapios mentionne un τραγῳδός du temps de Néron qui a exécuté un chant issu de l'*Andromède* d'Euripide (Eunapios fr. 54, in Dindorf (1880-1) 1 246-8). Lucien (XXV, 1) évoque un τραγῳδός, dénommé Archélaüs, dont l'exécution d'un chant de l'*Andromède* d'Euripide, suscita une fièvre générale, cf. Hall (1999), p. 103 (note 38).

¹⁴³ West (1992b), p. 377.

Ces témoignages appartiennent à un contexte tout à fait différent de celui qui transparaît à travers les contrats d'engagements des *συμφωνίαι*, évoqués ci-dessus. Les artistes qui se produisaient dans les festivals grecs appartenaient aux associations des technites dionysiaques. Placées sous l'invocation de Dionysos, ces troupes théâtrales itinérantes regroupaient des artistes professionnels et se produisaient de festival en festival. Les victoires remportées par les technites dans les concours leur conféraient une série d'avantages, parmi lesquels l'immunité fiscale (*ἀτέλεια*) et l'exemption de liturgies (*ἀλειτουργησία*). Plusieurs documents d'Oxyrhynque concernent directement les associations de technites :

- P. Oxy. Hels. 25 (daté de 264) : lettre accompagnée de copies d'édits impériaux adressée au sénat d'Oxyrhynque par Aurelius Serenus, nouveau prêtre de la société des technites, par rapport aux privilèges de cette société ;
- P. Oxy. 27. 2475 et 2476 (daté de 289) : deux documents appartenant à un *τόμος συγκολλήσιμος* provenant des archives du sénat oxyrhynchite, soutenant une demande d'exemption de taxes et de liturgies du technite Aurelius Hatres ;
- P. Oxy. 31. 2610 (fin du IIIe siècle), P. Oxy. 42. 3024 (début du IIe siècle) et BGU 4. 1074 (daté de 275, également d'Oxyrhynque) : divers documents concernant des demandes de privilèges ;
- P. Oxy. 79. 5208 (IIIe siècle) : fragments d'une lettre émanant de la confrérie des technites, notifiant à ses membres qu'une nouvelle grande prêtresse a intégré l'association ;
- P. Oxy. 6. 908 (daté de 199) ; P. Oxy. 14. 1691 (daté de 291) ; PSI 5. 450 (IIe siècle) : documents divers mentionnant des personnages appartenant à l'association des technites.

Les papyrus documentaires apportent véritablement un éclairage nouveau aux papyrus musicaux retrouvés à Oxyrhynque. Il est probable que les extraits tragiques contenus dans plusieurs d'entre eux aient été exécutés lors de jeux publics grecs et que leur contexte de production soit directement lié à l'association des technites. Une telle situation suggérerait que les musiciens des troupes théâtrales professionnelles faisaient un usage quotidien de la notation musicale. Certes, l'iconographie antique ne montre jamais de musicien lisant une « partition » lors d'une représentation publique. Les papyrus musicaux devaient servir de supports de préparation et s'apparenter à des sortes d'aide-mémoires personnels que les musiciens pouvaient conserver pour pourvoir, éventuellement, à des reprises futures de certaines compositions au fil de différentes représentations, ou bien à des documents d'archives de la guilde¹⁴⁴. À cet égard, il me semble opportun de nuancer une thèse soutenue par A. Bélis dans *Les musiciens dans l'Antiquité*, lorsqu'elle aborde la question de la place de la théorie musicale dans l'apprentissage du métier de musicien : « Ce qui est absolument certain, écrit-elle, c'est que (...) les jeunes virtuoses s'abstenaient entièrement d'apprendre le

¹⁴⁴ Pernigotti (2009), p. 314-315 ; voir aussi Pöhlmann (1976), p. 69-72.

système de notation musicale savante. Il n'était enseigné qu'aux futurs notateurs, seuls capables d'écrire une partition composée par un musicien »¹⁴⁵. Les papyrus musicaux identifiés comme des « copies personnelles de musiciens » (cf. chapitre 1, § 1.2) semblent bien contredire cette affirmation, dans laquelle l'adverbe « entièrement » laisse sous-entendre que les musiciens ne recouraient « jamais » à la notation musicale. J'ajouterai que la musique d'époque romaine avait atteint un tel degré de complexité et de virtuosité pour répondre au goût du public, que l'on conçoit difficilement que la seule transmission orale ait pu suffire, vu les nombreuses subtilités musicales des œuvres de l'époque. Si celle-ci, certes, semble avoir occupé une place plus importante dans la transmission musicale des Anciens que dans le monde actuel de la musique dite classique, à mes yeux, le recours au système de notation musicale a dû entrer d'une façon ou d'une autre dans la phase de composition et d'apprentissage des œuvres. La place qu'occupait la notation musicale dans l'enseignement musical antique reste, certes, un sujet d'étude délicat qui est loin de faire l'objet d'un consensus, mais l'affirmation que la notation musicale était « entièrement » l'apanage de notateurs professionnels me semble être une vision biaisée de la réalité reflétée par les papyrus musicaux, qui ne laissent aucun doute quant au fait que les musiciens des compagnies théâtrales maîtrisaient la notation musicale et possédaient un certain bagage musical théorique.

3.3. Le témoignage des papyrus relatifs à la théorie musicale

Ces quelques considérations permettent d'établir la jonction avec un dernier aspect de la tradition papyrologique oxyrhynchite en lien avec la musique, représenté par trois papyrus qui conservent des extraits de traités musicaux. Dans l'Antiquité, les réflexions théoriques sur la musique étaient davantage le propre des philosophes que des musiciens. Ainsi, les grandes écoles philosophiques ont généralement intégré une réflexion musicale à leur système de pensée. À la différence des traités musicaux modernes, les traités antiques n'abordent jamais la séméiographie musicale, domaine relevant d'une τέχνη spécifique sortant du cadre de la véritable ἐπιστήμη musicale qui, seule, intéresse leur propos¹⁴⁶. Pour des raisons similaires, les questions relatives à l'art de composer n'occupent également aucune place dans ces traités, dont le cœur de la réflexion est constitué, avant tout, par l'« harmonique » ou science des sons envisagés sous l'angle des rapports numériques entre les intervalles.

Parallèlement à la tradition des théoriciens existait aussi une tradition de musicographes indépendante de toute filiation philosophique, ayant produit des manuels d'harmonique à visée didactique¹⁴⁷. Les trois traités désignés aujourd'hui sous le nom d'*Anonymes de Bellermann*, du nom de leur premier éditeur, en constituent un bel exemple : ainsi, la fin du dernier traité reprend des tableaux de signes

¹⁴⁵ Bélis (1999), p. 36.

¹⁴⁶ Bélis (2005), p. 1460.

¹⁴⁷ Bélis (1995), p. 18.

musicaux. Les sources attestent qu'à côté de l'apprentissage de la pratique musicale proprement dite, il existait un enseignement musical théorique spécifique pour les musiciens destinés à une carrière professionnelle. Une inscription du III^e siècle atteste la présence d'une école de musique spécialisée à Téos, siège d'une importante corporation de technites dionysiaques. Un cithariste était chargé d'enseigner l'art de jouer de la cithare, ainsi que la matière musicale (τὰ μουσικά) à des étudiants soumis chaque année à une série d'examens. À Magnésie du Méandre, un palmarès du II^e siècle a conservé les noms des élèves ayant reçu des prix de citharôdie et d'arithmétique, mais aussi de mélographie et de rythmographie¹⁴⁸. Leur qualité de « techniciens » justifie effectivement, de la part des technites, la possession de connaissances en matière de τέχνη musicale, incluant le système de notation musicale, comme semble notamment le prouver le fait qu'à Delphes, les deux péans avec notations musicales ont été composés par deux membres des technites (Liménios et Athénaïos)¹⁴⁹.

Les trois papyrus relatifs à la théorie musicale retrouvés à Oxyrhynque pourraient constituer les restes de manuels utilisés à des fins scolaires par les troupes théâtrales actives dans la région. Rien n'empêcherait ainsi de considérer que ces papyrus théoriques et les papyrus accompagnés de notations musicales émaneraient d'un même contexte de production et auraient eu les mêmes utilisateurs. Voici une présentation synthétique de ces trois papyrus :

- P. Oxy. 1. 9 + 34. 2687 (III^e siècle ; MP³ 166) : conservés respectivement à Dublin (Trinity College) et Oxford (Sackler Library), ces deux papyrus contiennent trois colonnes d'un même texte. La première partie a fait l'objet d'une publication dès 1898. En 1968, le volume 34 des *POxy* établit la jonction entre les deux fragments. Le verso du papyrus porte une liste de poids et mesures, d'époque guère plus tardive (MP³ 2337.2). Écrit dans une majuscule informelle, le texte aborde des questions de rythmique et de métrique, ce qui a entraîné les éditeurs à proposer de l'identifier aux *Éléments rythmiques* (Ῥυθμικὰ στοιχεῖα) d'Aristoxène de Tarente, dont on ne possède plus que des fragments. Une seconde main peu postérieure à la première a procédé à de nombreuses corrections dans le texte. Comme le note L. Calvié, on est en présence d'un papyrus « dont la copie est moyennement soignée, même si elle est bien lisible : peut-être a-t-elle été effectuée pour un usage personnel plutôt que pour la conservation libraire »¹⁵⁰. Ce papyrus constitue l'unique témoignage de taille relativement importante d'un traité abordant des questions de rythmique. L'exposé technique traite en particulier de la séquence prosodique composée d'une brève encadrée de deux longues (_U_) (cf. chapitre 2, § 2.6, pour une analyse plus détaillée du contenu). Pour L. En. Rossi, ce papyrus contiendrait une simplification à but didactique d'un matériel théorique existant et ne

¹⁴⁸ Bélis (1999), p. 353, d'après les deux inscriptions CIG 3088 (Téos) et SIG 960 (Magnésie du Méandre).

¹⁴⁹ Pöhlmann (2005), p. 135.

¹⁵⁰ Calvié (2014), p. 28.

doit pas être attribué directement à Aristoxène¹⁵¹. Selon L. Calvié, des indices papyrologiques et paléographiques suggèrent effectivement la copie d'un texte plus ancien, mais l'analyse lexicale de la nomenclature musicale et du vocabulaire philosophique, de même que l'analyse interne du contenu, empêcheraient de l'attribuer à Aristoxène¹⁵².

- P. Oxy. 4. 667 (IIIe siècle ; MP³ 2442.1) : dans une écriture informelle, le texte de ce papyrus aborde des questions harmoniques en lien avec le « système parfait non modulant » (κύστημα τέλειον ἀμετάβολον, cf. chapitre 2, § 2.1). Sur base d'une analyse lexicale, A. Meriani soutient que l'extrait ne doit pas être attribué aux *Éléments harmoniques* (Ἀρμονικὰ στοιχεῖα) d'Aristoxène de Tarente, comme l'ont pensé les premiers éditeurs, mais constituerait une simplification scolaire de divers points théoriques, peut-être issus de la tradition aristoxénienne¹⁵³.
- P. Oxy. 53. 3706 (IIe ou IIIe siècle ; MP³ 2442.11) : visiblement disposé sur le verso d'un document dont il ne reste que quelques traces d'écriture, ce papyrus présente des extraits d'un traité de théorie musicale dans une majuscule informelle assez irrégulière. Le contenu est très fragmentaire, mais pourrait avoir trait à la théorie des tétracordes et des métaboles de genres¹⁵⁴. Pour ce papyrus également, une attribution du texte aux *Éléments harmoniques* d'Aristoxène a été avancée.

Ces trois papyrus étayaient le tableau de la vie musicale à Oxyrhynque à l'époque romaine. Comme on le voit, leur interprétation ne fait pas l'objet d'un consensus entre les commentateurs. Pour les trois papyrus, l'identification du texte aux traités d'Aristoxène de Tarente, disciple d'Aristote au IVe siècle avant notre ère, risque bien de s'apparenter à une solution de facilité de la part des éditeurs, vu qu'Aristoxène est le plus ancien théoricien antique dont le traité d'harmonique nous soit parvenu dans un relativement bon état de conservation. Outre les trois livres qu'on a conservés de ses *Éléments harmoniques* (Ἀρμονικὰ στοιχεῖα), Aristoxène est également l'auteur d'un traité de rythmique, les *Éléments rythmiques* (Ῥυθμικὰ στοιχεῖα), conservé aujourd'hui de manière très fragmentaire. Dans tous les cas, la facture des trois papyrus de théorie musicale provenant d'Oxyrhynque écarte la possibilité de les considérer comme des copies destinées à la conservation à long terme. Que ce soit leur écriture informelle, leur réutilisation rapide et les corrections d'une seconde main pour le P. Oxy. 1. 9 + 34. 2687, ou encore, la disposition sur un verso pour le P. Oxy. 53. 3706, divers indices conduisent à considérer ces fragments comme des copies d'usage, peut-être à but scolaire. Par ailleurs, le contenu de ces trois papyrus ne semble pas être sans lien avec les quatorze papyrus musicaux oxyrhynchites. En particulier, la théorie des tétracordes dans le « système parfait

¹⁵¹ Rossi (1988), p. 13.

¹⁵² Calvié (2014), p. 52. À la suite des articles de Reinach (1898) et de Koster (1972), Calvié fournit la troisième contribution en français sur le P. Oxy. 1. 9. + 34. 2687. L'auteur propose une réédition du fragment, accompagnée d'une traduction française intégrale et d'un commentaire détaillé.

¹⁵³ Meriani (1986), p. 109-110. Voir également Meriani (1988), p. 31-45.

¹⁵⁴ Une discussion du contenu de ce papyrus est présente chez Barker (1994), p. 75-84.

non modulant » constitue un point théorique indispensable à la compréhension de l'architecture d'une mélodie grecque et devait faire partie de l'apprentissage musical théorique fondamental. Parmi les papyrus musicaux d'Oxyrhynque, on a vu que plusieurs recourent à une métabole de système entre le tétracorde des disjointes et le tétracorde des conjointes, ce qui prouve bien que les musiciens avaient appris à en maîtriser l'emploi, peut-être sur base de supports théoriques tels que les P. Oxy. 4. 667 et 53. 3706. Plus spécifiquement, la question des métaboles semble avoir particulièrement préoccupé le compositeur des quatre lignes musicales du vers de Ménandre dans le P. Oxy. 53. 3705, pour lequel on a formulé l'hypothèse d'un exercice. Une des consignes de cet exercice pourrait avoir visé l'application des métaboles de systèmes à certaines lignes. Quant aux questions rythmiques abordées dans le P. Oxy. 1. 9 + 34. 2687, on a relevé qu'elles pouvaient être mises en lien direct avec le schéma métrique des lignes 6 à 8 du P. Oxy. 25. 2436 (cf. p. 20). Il est intéressant d'observer que les exposés des papyrus de théorie musicale trouvent une application concrète dans les papyrus conservant des notations musicales de la même époque. Ces considérations invitent d'autant plus à les relier à un même contexte de production et d'utilisation. Les papyrus musicaux représentant le genre dramatique, pour lesquels on a systématiquement remarqué une facture les apparentant à des copies personnelles, pourraient avoir vu le jour dans le même contexte de production que les trois papyrus de théorie musicale, lequel se réfère peut-être directement aux troupes théâtrales actives dans la région Oxyrhynque à l'époque romaine.

3.4. Les papyrus musicaux d'Oxyrhynque illustrant le genre dramatique

Si on repart du tableau de la page 71, on voit que le genre dramatique est illustré dans les papyrus musicaux suivants :

Papyrus	Type de copie	Genre littéraire
P. Oxy. 25. 2436	Copie mixte	Drame satyrique ?
P. Oxy. 44. 3161 →	Copie personnelle	Tragédie
P. Oxy. 44. 3161 ↓	Copie personnelle	Tragédie ?
P. Oxy. 53. 3704 → et ↓	Copie mixte	Tragédie
P. Oxy. 53. 3705	Copie personnelle	Comédie Nouvelle
P. Oxy. 65. 4461	Copie personnelle	Tragédie
P. Oxy. 65. 4463	Copie mixte	Tragédie
P. Oxy. 65. 4464	Copie personnelle	Tragédie
P. Oxy. 65. 4465	Copie mixte	Tragédie
P. Oxy. 65. 4467	Copie personnelle	Tragédie
P. Oxy. 65. 4710	Copie personnelle	Indéterminé (tragédie ?)

À l'exception du P. Oxy. 53. 3705 qui, à divers points de vue, représente un *unicum*, les autres papyrus semblent directement liés à des représentations théâtre-musicales. Le fait que la tragédie soit majoritairement représentée confirme l'affirmation d'E. Hall, selon laquelle les solos vocaux étaient particulièrement associés à ce genre littéraire, même si le chant occupait aussi une place dans les autres

genres dramatiques, notamment le mime, la comédie et le drame satyrique¹⁵⁵. Le genre tragique est attesté de manière sûre dans sept papyrus. L'appartenance du verso du P. Oxy. 44. 3161 à celui-ci, quoique plausible, ne peut être démontrée avec certitude. Quant au P. Oxy. 69. 4710, son contenu extrêmement fragmentaire justifiera qu'il ne soit pas pris en compte dans les considérations suivantes. En comparant les informations livrées par les autres papyrus, on s'aperçoit que plusieurs points communs les rapprochent.

- Les papyrus présentent chacun plusieurs extraits musicaux distincts, séparés graphiquement par des espaces blancs. Ces extraits sont parfois extrêmement courts (5 lignes pour le deuxième extrait du P. Oxy. 65. 4461 ; 3 lignes pour le deuxième extrait du P. Oxy. 65. 4463 et sans doute 4 lignes pour l'extrait suivant ; 8 lignes pour le premier extrait du P. Oxy. 65. 4467). Si le lien entre les différents extraits est souvent obscur, leurs contenus suggèrent qu'ils ne provenaient pas forcément d'une pièce unique. Aucun papyrus ne conserve la trace d'une tragédie complète mise en musique.
- À l'exception du P. Oxy. 65. 4467, où on ne peut le préciser, le texte des autres papyrus est composé à la première personne du singulier. Les locuteurs sont vraisemblablement des figures mythologiques. Dans le P. Oxy. 65. 4465, une épithète au nominatif féminin (ἀέκουσα) permet d'attribuer le monologue à une femme. L'hypothèse de monologues féminins a également été émise pour les différents extraits du P. Oxy. 44. 3161 →. Linguistiquement, aucun indice ne permet de déterminer le sexe des locuteurs des autres papyrus.
- Les références mythologiques abondent dans les différents extraits.
- Dans la bouche du personnage délivrant le monologue prend place un récit à la 3^e personne du singulier. Pour reprendre les mots de T. Gammacurta, on pourrait dire que la matière est présentée « non come *res acta* ma come *res relata* in forma di monologo pronunciato da una *dramatis persona* »¹⁵⁶. Se présentant sous la forme de plaintes empreintes de *pathos*, ces récits ont souvent pour point commun d'avoir trait à la mort ou de relater un trépas. Relevons τὸ θαν[εῖν (P. Oxy. 44. 3161 →, fr. I), ἀπόλεσεν (P. Oxy. 44. 3161 →, fr. III), ταφήν et τάφον (P. Oxy. 44. 3161 →, fr. IV), τάφοις (P. Oxy. 65. 4461, col. I), ὄλε[(P. Oxy. 65. 4463),]θαψα ἐκεῖνον, θανάτου et κτεῖναι[(P. Oxy. 65. 4465),]ολοντο (P. Oxy. 65. 4467). Si l'identité des individus décédés ne peut être précisée, on peut penser qu'il s'agissait de personnages bien connus de la mythologie, peut-être parfois de héros morts dans la fleur de l'âge (P. Oxy. 44. 3161 →, fr. I : τέκνον ; fr. IV : νήπιον) et ayant un lien de parenté proche avec l'auteur de la plainte (P. Oxy. 44. 3161r, fr. I : τ]έκνον ἐμόν ; P. Oxy. 53. 3704, fr. I → : ὁ ζύναμιος ἐμ]οί).
- On note la présence de thèmes typiquement tragiques du destin funeste (P. Oxy. 65. 4464 : δύ]ζμορον) et de la vengeance divine (P. Oxy. 44. 4461 : τίνα [θ]εῶν ἐ{γ} <κ>δικῶ[]). La question

¹⁵⁵ Hall (2002a), p. 4.

¹⁵⁶ Gammacurta (2006), p. 272.

du νόμος transparaît également (P. Oxy. 44. 3161 : διοί{c}<ε>iv ἐν νόμ[; P. Oxy. 53. 3704 : ἀνόμω χερί ; P. Oxy. 65. 4464 : παράνομ[).

- Diverses figures féminines sont évoquées, souvent dans un sens péjoratif. On pense surtout à Hélène dont il est question indirectement dans le fr. III du P. Oxy. 44. 3161. Le P. Oxy. 65. 4461 mentionne une femme jalouse (φθονοῦσα). Dans le domaine des « femmes fatales », le P. Oxy. 65. 4463 concerne Éryphyle et Agavé, qui ont causé respectivement la mort de leurs mari et fils.
- Enfin, deux papyrus (P. Oxy. 44. 3161 → et 65. 4463) contiennent des lignes non musicales qui pourraient correspondre à des lignes récitées¹⁵⁷. Dans ces lignes, des formes verbales à l'impératif (P. Oxy. 65. 4463, 6 et 44. 3161 →, 13) peuvent suggérer qu'elles font partie d'un dialogue.

Une fois ces éléments mis en avant, se pose la question de l'identification des pièces mises en musique. Vu que tous les fragments sont *adespota*, les observations à ce sujet sont limitées : tout au plus peut-on affirmer que les extraits dramatiques mis en musique sont sans doute issus de tragédies d'époque classique ou hellénistique¹⁵⁸. Parmi les auteurs classiques, on pense en premier lieu à Euripide dont les pièces continuaient à être très en vogue à l'époque romaine, comme l'attestent les nombreux papyrus conservés de cet auteur, comparativement aux autres poètes tragiques¹⁵⁹. Rien ne s'oppose à ce que certains papyrus musicaux du corpus oxyrhynchite contiennent des extraits de pièces d'Euripide. À cet égard, la liste de chants du χοράλης Epagathos conservée dans le P. Oxy. 79. 5203 est un témoignage intéressant à invoquer, puisque, sur les six drames cités dans ce fragment, quatre pourraient s'avérer des pièces d'Euripide (cf. *supra*, p. 90-91).

Pour rejoindre une observation de W. Barner, le chant, dans les tragédies, est un marqueur de haut statut social : les personnages de basse condition sociale ne chantent pas. Dans les pièces d'Euripide, le chant est particulièrement associé à des rôles de femmes laissant libre cours à leurs émotions dans des monodies empreintes de *pathos*. Le sujet de la plainte est la plupart du temps en lien avec la mort¹⁶⁰. Le potentiel émotionnel de certaines figures féminines semble les prédéterminer d'emblée à une énonciation chantée (Phèdre, Électre, Hécube, Andromaque, Cassandre, Polyxène, Évadné, Hélène, Andromède, Hypsipyle, Créüse, Jocaste, Antigone, Agavé et Iphigénie)¹⁶¹. Dans la deuxième moitié du Ve siècle avant

¹⁵⁷ Je ne mentionne pas ici le P. Oxy. 65. 4467, pour lequel A. Bélis a montré que les lignes non musicales apparaissant à l'initiale des extraits musicaux sont sans doute extratextuelles (titres et didascalies).

¹⁵⁸ West (2004-2005), p. 162.

¹⁵⁹ La base de données MP³ permet d'établir le classement suivant : Euripide (167 notices), Sophocle (37), Eschyle (33). Pour la seule ville d'Oxyrhynque sont dénombrées 85 notices pour Euripide, 26 pour Sophocle et 27 pour Eschyle. Euripide constitue également le seul des trois tragiques dont on a identifié des pièces sur deux papyrus musicaux : le P. Leid. inv. 510 (milieu du IIIe siècle avant notre ère) met en musique plusieurs extraits d'*Iphigénie à Aulis* et le P. Vindob. inv. G. 2315 (III ou IIe siècle avant notre ère) conserve une partie du premier *stasimon* d'*Oreste*.

¹⁶⁰ Barner (1971), p. 282, 285.

¹⁶¹ Hall (1999), p. 108.

notre ère, les partisans d'un style musical novateur expérimentent des formes plus libres des chants d'acteurs. Cette esthétique nouvelle, connue aujourd'hui sous le nom de « Nouvelle musique », prônait une musique novatrice, avec de nombreuses modulations mélodiques et rythmiques, un goût prononcé pour une théâtralité exacerbée et une ligne mélodique plus mélismatique, pas toujours en accord avec l'accentuation textuelle. Ce nouveau style musical répondait particulièrement aux attentes du public dans le « star-system » - selon l'expression d'É. Csapo¹⁶² - mis en place dès la fin de l'époque classique. L'esprit agonistique des festivals panhelléniques incitait les artistes à déployer sans cesse plus de virtuosité, dans l'espoir d'acquérir du renom et un certain statut social. Représentée majoritairement par les poètes dithyrambistes, la « Nouvelle musique » s'est également immiscée chez les Tragiques, dont le représentant le plus illustre est incontestablement Euripide. Dans ses pièces les plus récentes, Euripide manifeste en effet un goût certain pour des monologues astrophiques de structures métriques asymétriques, remplaçant de plus en plus les formes antistrophiques des parties lyriques. La plupart du temps, ces monologues sont délivrés par des femmes absorbées dans leurs pensées, chantant pour exprimer leurs tourments et émois¹⁶³. Comme le note l'auteur des *Problèmes aristotéliens* (XIX, 15), la difficulté que représente l'apprentissage d'un chant astrophique par rapport à des chants lyriques composés dans un mètre répété, justifie que ces monologues aient été exécutés par des chanteurs solistes, et non par des choreutes. Les rôles tragiques féminins comportant une dimension vocale importante étaient répandus dans l'Antiquité tardive, comme l'attestent plusieurs anecdotes au sujet de τραγῳδοί interprétant des chants d'héroïnes d'Euripide, telle Hypsipyle (Ath., 8, 343 e-f), ou Agavé (Plut., *Crass.*, 33, 2-4).

3.5. Pratique des représentations théâtre-musicales aux époques hellénistique et romaine

Jamais l'art de l'acteur et celui du chanteur n'ont été aussi intrinsèquement liés que dans l'Antiquité, où le chant faisait partie intégrante des représentations dramatiques. Durant toute leur histoire, les Grecs ont manifesté un véritable engouement pour le théâtre et la musique, comme le montre le nombre important de concours proposant des épreuves théâtrales et musicales organisés dans l'ensemble du monde grec dès l'époque classique¹⁶⁴. Cet esprit agonistique, si propre à la mentalité hellénique, a permis un véritable épanouissement du théâtre et de la musique grecs. L'amour des Grecs pour le théâtre et la musique ne tarit pas aux époques hellénistique et romaine : dans l'Empire d'Alexandre et de ses successeurs, on note un succès croissant des compétitions musicales et athlétiques, avec, notamment, l'apparition d'un nouveau type de concours, le *θυμελικὸς ἀγών*, qui était à proprement parler une compétition musicale, mais semble avoir

¹⁶² Csapo (2004), p. 212.

¹⁶³ Hall (2002a), p. 8-9.

¹⁶⁴ À côté des trois grands concours panhelléniques de la « période » proposant des épreuves musicales (*Pythia*, *Isthmia* et *Nemea*), il existait aussi une multitude de concours musicaux plus modestes, organisés dans le cadre de fêtes civiques ou religieuses, comme les Panathénées et les Grandes Dionysies à Athènes.

pu inclure également du théâtre¹⁶⁵. La construction de théâtres ne sera jamais plus importante qu'à l'époque romaine, où on en voit s'élever sur l'ensemble du territoire de l'Empire, de la Bretagne et l'ouest de la péninsule ibérique à l'est de la Turquie actuelle en passant par le nord de l'Afrique. En Égypte gréco-romaine, des théâtres sont construits à Alexandrie et dans plusieurs cités comme Ptolémaïs et Antinoé, ainsi que dans des capitales de nomes, telles Arsinoé et Oxyrhynque¹⁶⁶.

À partir de l'époque hellénistique, le métier d'artiste se professionnalise de plus en plus, grâce à l'apparition de troupes théâtrales itinérantes. Placées sous l'égide de Dionysos, ces associations connues sous le nom de « synodes des technites dionysiaques » (τῶν περὶ τὸν Διόνυσον τεχνιτῶν κύνοδοι) regroupaient des artistes professionnels aux spécificités diverses dans trois domaines : le théâtre tragique et comique, le dithyrambe et la musique¹⁶⁷. Protégés par les cités, les technites bénéficiaient d'une série de privilèges comme l'exemption de taxes, de service militaire et de liturgies, et l'inviolabilité de leur personne. La première corporation de technites est attestée à Athènes en 279/8 ou 278/7 avant notre ère. D'autres virent ensuite le jour à l'Isthme, à Némée, puis dans l'ensemble de l'Empire¹⁶⁸. En Égypte, les technites avaient un siège à Ptolémaïs et à Alexandrie. Ces associations persistèrent jusqu'au IIIe siècle de notre ère. Les catalogues des *Sôteria* de Delphes permettent d'établir qu'au IIIe siècle avant notre ère, une compagnie théâtrale se composait de trois acteurs (τραγωδοί ou κομωδοί), un aulète (αὐλητής) et un metteur en scène (διδάσκαλος). Pour les troupes comiques est également attestée la présence d'un chœur. Si on voit que la règle des trois acteurs était toujours d'application, la mention des aulètes aux côtés des acteurs est une preuve de l'évolution des représentations théâtrales à l'époque : désormais, l'aulète n'accompagne plus le chœur, mais les chants des acteurs¹⁶⁹. Cette pratique d'introduire des solos musicaux dans les représentations théâtrales permit sans doute de compenser la disparition progressive des parties chorales dès la fin de l'époque classique¹⁷⁰. Avec ce véritable essor du chant, on vit émerger, au sein des associations d'artistes, des personnalités d'« acteurs-chanteurs », spécialisés dans l'interprétation musicale d'extraits tragiques (τραγωδοί) ou comiques (κομωδοί). À Oxyrhynque, la présence de τραγωδοί et de κομωδοί est attestée dans les P. Oxy. 74. 5013 et 79. 5203 (cf. *supra*, p. 90-91). Pour ces artistes, la maîtrise vocale requérait un apprentissage spécifique auprès d'un maître de voix (φωνακός), en vue de développer une μεγαλοφωνία.

¹⁶⁵ Lightfoot (2002), p. 210.

¹⁶⁶ Hall (2002a), p. 4 ; Turner (1963), p. 120-121.

¹⁶⁷ Le Guen (2001), p. 105 ; voir également Pöhlmann (1997), p. 3-12.

¹⁶⁸ Bélis (1999), p. 211.

¹⁶⁹ Sifakis (1967), p. 78.

¹⁷⁰ Wilson (2002), p. 61. Voir aussi Xanthakis-Karamanos (1993), p. 122-123, mettant en corrélation la disparition progressive du chœur dans les tragédies et l'apparition de monodies chantées par des acteurs accompagnés par un « aulète de tragédie » (τραγικὸς αὐλητής).

L'entraînement des acteurs pouvait inclure des exercices vocaux similaires à l'apprentissage oratoire et conditionnait également un régime alimentaire et une hygiène de vie stricts¹⁷¹.

3.6. La thèse de B. Gentili : la pratique du « théâtre-anthologie »

La problématique des formes de représentations dramatiques aux époques hellénistique et romaine a fait couler beaucoup d'encre et constitue un sujet sur lequel les spécialistes peinent à s'accorder. Sans entrer dans les détails de cette question épineuse, je me propose de relever des critères utiles permettant de faire progresser la réflexion au sujet des types de spectacle représentés dans les papyrus musicaux contenant des extraits tragiques. Comme on l'a dit, les extraits présents dans ces papyrus devaient être sélectionnés parmi le répertoire des pièces des époques antérieures. De prime abord, cela n'a rien d'étonnant vu que la pratique de rejouer des drames anciens à côté des représentations de drames contemporains a fait son apparition dès le IV^e siècle avant notre ère dans plusieurs festivals dramatiques¹⁷². Euripide et Ménandre, en particulier, étaient des auteurs fréquemment remis à l'honneur. Toutefois, le témoignage de Dion Chrysostome (*Or.* 19, 5, p. 258 von Arnim) montre bien que les représentations théâtrales de la fin du I^{er} siècle sont différentes de celles de l'époque classique, les compagnies théâtrales de son temps procédant à une sorte d'adaptation des drames anciens selon de nouveaux « formats »¹⁷³ :

Καὶ τὰ γε πολλὰ αὐτῶν ἀρχαῖά ἐστι καὶ πολὺ κοφωτέρων ἀνδρῶν ἢ τῶν νῦν· τὰ μὲν τῆς κωμῳδίας ἅπαντα, τῆς δὲ τραγωδίας τὰ μὲν ἰσχυρά, ὡς ἔοικε, μένει· λέγω δὲ τὰ ἰαμβεῖα, καὶ τούτων μέρη διεξίαιεν ἐν τοῖς θεάτροις· τὰ δὲ μαλακώτερα ἐξεργήκε, τὰ περὶ τὰ μέλη.

« Et, certes, un bien grand nombre de leurs [*sc.* des poètes dramatiques] (pièces) sont anciennes et composés par des hommes beaucoup plus savants que ceux de notre temps ; de la comédie, toutes les parties restent, mais de la tragédie, (seulement) les plus fortes, à ce qu'il semble ; je veux dire que les iambes et les parties de ceux-ci continuent dans les théâtres, tandis que les parties plus sentimentales sont tombées, à savoir, les parties chantées. » (trad. personnelle).

Les expressions τὰ ἰαμβεῖα et τὰ περὶ τὰ μέλη employées par Dion se réfèrent aux deux composantes des tragédies grecques classiques alternant, d'une part, des parties dialoguées récitées, et, de l'autre, des

¹⁷¹ Voir Vetta (1993), p. 709, Lightfoot (2002), p. 213 et Capron (2013), p. 168. Ce dernier examine le P. Lond. 7. 2017 (242-241 avant notre ère), appartenant aux archives de Zénon, qui présente une requête du citharède Hérakléotès à Zénon. Ce papyrus constitue un témoignage précieux relatif à l'apprentissage du métier de citharède, qui comprenait une participation aux concours musicaux et un apprentissage musical auprès d'un maître (ἐπιστάτης). Le travail plus spécifique de la voix était effectué auprès de spécialistes (φωνασκοί), intervenant dans la formation des acteurs, mais aussi des orateurs et des hérauts. Hérakléotès se soumettait également à un régime alimentaire particulier. Melidis (2019), p. 29-43, aborde également le sujet de l'entraînement vocal des chanteurs en vue d'améliorer les qualités et la puissance de leur voix.

¹⁷² Cette pratique est connue dès 386 pour les tragédies et 339 pour les comédies lors des Grandes Dionysies.

¹⁷³ Nervegna (2007), p. 41.

parties lyriques chantées par le chœur. Dans les reprises théâtrales de son temps, Dion note la disparition des parties chantées, au profit des parties dialoguées. Cela signifie-t-il que la dimension musicale avait disparu des représentations théâtrales d'époque romaine ? Si les papyrus musicaux prouvent assurément le contraire, un témoignage de Lucien (*Salt.*, 27, p. 240 Harmon), de peu postérieur à celui de Dion, laisse également entendre clairement que le chant n'a jamais occupé une place aussi prédominante que dans les reprises théâtrales de son temps. Dans un portrait plein de sa verve coutumière, le satiriste ne tarit pas de railleries à l'égard des chanteurs de tragédie déployant leur voix dans des airs grandiloquents, avec beaucoup d'emphase. Son témoignage offre une contrepartie intéressante à celui de Dion :

(...) εἶτ' ἔνδοθεν αὐτὸς κεκραγῶς, ἑαυτὸν ἀνακλῶν καὶ κατακλῶν, ἐνίοτε καὶ περιάδων τὰ ἰαμβεῖα καί, τὸ δὴ αἴσχιστον, μελωδῶν τὰς κυφοράς, καὶ μόνης τῆς φωνῆς ὑπεύθυνον παρέχων ἑαυτόν· τὰ γὰρ ἄλλα τοῖς ποιηταῖς ἐμέληεν πρὸ πολλοῦ ποτε γενομένοις.

« (...) ensuite, de crier du fond de lui-même, de se plaindre d'une voix aux accents montants ou descendants, de chanter parfois même les iambes et, la pire honte, d'entonner ses malheurs et de n'avoir de préoccupation que pour sa voix : en effet, le reste, les poètes qui ont vécu avant lui s'en sont chargé. » (trad. personnelle).

L'élosion des parties chorales dont fait état Dion semble bien avoir trouvé une compensation musicale, comme le dit Lucien, à travers l'émergence de chants solos des acteurs. Visiblement, ces chants en vinrent à revêtir une telle importance que même les parties iambiques, anciennement réservées à la récitation, pouvaient faire l'objet d'une adaptation musicale. Cette affirmation se vérifie parfaitement dans les papyrus musicaux, dont plusieurs attestent des mises en musique de vers originellement non destinés au chant. C'est le cas du P. Oslo. inv. 1413 A-B (provenance oxyrhynchite ? ; I-IIe siècle ; MP³ 1706 ; DAGM 39-40) et du P. Mich. inv. 2958 (Karanis ; IIe siècle ; MP³ 2442 ; DAGM 42-43), présentant chacun deux extraits musicaux de métrique anapestique et iambique, du P. Louvre inv. E. 10534 (provenance inconnue ; IIe siècle ; MP³ 236.04), de rythme iambique, et, parmi les papyrus musicaux d'Oxyrhynque, du P. Oxy. 53. 3705 (trimètres iambiques de Ménandre), du P. Oxy. 25. 2436 (col. II, 1-5 : rythme trochaïque), du 53. 3704 (fr. I → et ↓, 1-3 : rythme anapestique) et du P. Oxy. 65. 4461 (col II, 1-3 : rythme iambique). Il est indéniable que la dimension musicale continuait à être très présente dans les représentations théâtrales de l'époque romaine, mais Dion et Lucien laissent entrevoir que celles-ci entretenaient un rapport au chant radicalement différent de celui de l'époque classique. En réalité, l'élosion des parties chorales lors des reprises de drames anciens semble avoir laissé le champ libre aux acteurs pour proposer des adaptations musicales de différents extraits des pièces. Le fait que, dans certains cas, des vers issus de parties dialoguées ont fait également l'objet d'une mise en musique prouve bien que la musique ne date pas de l'époque de la composition de la pièce dont ils proviennent.

Cela explique sans doute que les papyrus musicaux illustrant le genre tragique se présentent systématiquement sous la forme de courts extraits distincts. Le fait que jamais une pièce entière n'a fait l'objet d'une mise en musique dans les papyrus retrouvés a ainsi amené B. Gentili à parler de « théâtre-anthologie » pour qualifier cette pratique illustrée dans les papyrus musicaux : « à l'époque hellénistique, écrit-il, du moins, à partir du III^e siècle, les compagnies d'acteurs pouvaient utiliser librement les textes dramatiques d'époque antérieure, soit à travers la sélection et la combinaison de scènes tirées d'une ou plusieurs tragédies, ou en mettant en musique des parties composées dans des mètres qui, à l'époque classique, étaient destinés à la simple déclamation (trimètres iambiques) ou au récitatif (anapestes)¹⁷⁴ ». Le type de spectacle illustré dans ces papyrus musicaux s'apparenterait ainsi à des sortes de récitals (ἐπιδείξεισ ou ἀκροάσεισ) de virtuoses enchaînant à la suite une série d'« airs de bravoure ». G. Tedeschi note que cette culture anthologique répondait visiblement au goût du public de l'époque¹⁷⁵. Si on se tourne vers les papyrus musicaux en dehors du corpus oxyrhynchite, on observe que la pratique du « théâtre-anthologie » est également bien attestée. Citons de nouveau le P. Oslo inv. 1413 A-B, qui comporte deux chants distincts d'argument et de métrique différents, et le P. Mich. inv. 2958, qui contient également deux sections musicales distinctes. Bel exemple de « copie mixte », où deux mains différentes sont à l'origine du texte et de la musique, le P. CtYBR inv. 4510 (provenance inconnue ; II^e siècle ; MP³ 2441.42 ; DAGM 41) se compose lui aussi d'au moins deux extraits musicaux distincts. On notera que tous ces papyrus sont contemporains de l'époque de Dion et Lucien.

Quel était le critère de sélection et de compilation des extraits composant ces « anthologies musicales » ? Dans les papyrus les moins fragmentaires, le lien unissant les différents extraits semble être d'ordre thématique. Ainsi, dans le P. Oslo inv. 1413 A-B, les deux airs semblent avoir en commun un rapport avec la figure mythologique de Néoptolème. Pour la plupart des papyrus musicaux d'Oxyrhynque, l'aspect extrêmement fragmentaire ne permet pas de discerner clairement leur critère de compilation. On peut toutefois noter que, pour le P. Oxy. 44. 3161 →, ce critère semble également avoir été d'ordre thématique (recueil de lamentations de mères de la mythologie). Quant au P. Oxy. 65. 4467, A. Bélis a proposé d'y voir plusieurs extraits non contigus d'un même drame, l'*Ariane* de Sophocle. De son côté, le P. Oxy. 65. 4464 fournit une indication intéressante sur le processus de constitution de ces « anthologies » : le fait que le premier extrait y soit écrit avec un calame à la pointe plus épaisse que le second est un indice du fait que le musicien composait visiblement son « anthologie » par ajouts successifs d'extraits.

¹⁷⁴ Gentili (1979), p. 30-31.

¹⁷⁵ Tedeschi (2002), p. 109.

3.7. Vers de nouvelles considérations d'après le témoignage du P. Oxy. 36. 2746

Pour ma part, j'éprouve certaines réticences à adhérer à la thèse du « théâtre-anthologie » présentée par B. Gentili. À mon sens, une mise en garde doit être formulée à l'égard de la conception de récitals musicaux donnés à l'époque romaine par des τραγωδοί enchaînant à la suite la série de grands airs contenus dans leurs « anthologies ». Je pense que la pratique anthologique des copies musicales ne doit se comprendre que du point de vue de la transmission matérielle. À cet égard, plusieurs éléments me semblent contredire la thèse de B. Gentili. Le premier obstacle est d'ordre assez simple : aucune source ne recense de τραγωδός menant une carrière de soliste. Les catalogues des *Sôteria* de Delphes, dont il a été question précédemment (cf. *supra*, p. 100), montrent bien que les τραγωδοί appartenaient toujours à une compagnie théâtrale composée d'un total de trois acteurs, un aulète et un metteur en scène. Au sein de ces troupes, la double personnalité du τραγωδός principal, à la fois acteur et chanteur, est clairement mise en évidence par S. Nervegna¹⁷⁶. Si, dans les festivals, la troupe se produisait dans son ensemble, seul le premier acteur concourait pour un prix. À ses côtés, les deux autres acteurs, qualifiés de synagonistes (συναγωνισταί), faisaient office de « camarades d'épreuve », secondant le protagoniste dans les concours (cf. συν-ἀγωνίζομαι). L'ensemble des documents faisant référence aux acteurs synagonistes provient des associations des technites : dans les listes de concurrents des *Sôteria*, ceux-ci forment des groupes de trois acteurs avec les protagonistes mentionnés en premiers¹⁷⁷. Dans un tel contexte, on imagine difficilement des τραγωδοί se produisant seuls, sans le reste de la troupe.

À ce sujet, le témoignage du P. Oxy. 36. 2746 (Ier ou IIe siècle ; MP³ 171.1), dont il a été question au début de ce chapitre (cf. *supra*, p. 87-88), paraît éclairant. Conformément à la règle attendue des trois acteurs, ce papyrus met en scène les trois personnages de Cassandre, Priam et Deïphobe. Dans un rôle majoritairement chanté (cf. ᾠδή qui apparaît à sept reprises), Cassandre apparaît comme la protagoniste de la scène, tandis que les deux autres personnages font office de synagonistes dans des rôles uniquement parlés. On a noté que le personnage de Cassandre faisait partie des rôles féminins particulièrement prédisposés à chanter (cf. *supra*, p. 98). Dans ce papyrus, chaque apparition du terme ᾠδή est suivie d'une réplique parlée de Cassandre, comme si, à la fin de ses chants, l'héroïne relançait le dialogue en passant à une récitation parlée. Un parallèle à cette situation se remarque également dans deux papyrus musicaux d'Oxyrhynque, les P. Oxy. 44. 3161 → et 65. 4463, où des lignes de texte sans notations musicales, s'apparentant à des lignes de récitation, sont présentes à la fin de sections chantées. La confrontation de ces deux papyrus avec le P. Oxy. 36. 2746 permet peut-être d'apporter une interprétation à ces lignes non musicales que les éditeurs et commentateurs de ces papyrus avouent ne pas pouvoir expliquer. Les formes verbales à l'impératif apparaissant dans ces lignes plaident également en faveur de cette lecture d'une reprise

¹⁷⁶ Nervegna (2007), p. 29.

¹⁷⁷ Aneziri (1997), p. 60.

du dialogue entre plusieurs interlocuteurs à la fin d'un monologue chanté. Dans cette perspective, la thèse des récitals de τραγωδοί mise en avant par B. Gentili devrait être remise en question et les différents extraits musicaux des « anthologies » pourraient représenter des chants qui s'inséraient dans des scènes de dialogue à plusieurs personnages. Par ailleurs, le fait que certains extraits sont extrêmement courts peut constituer un indice supplémentaire pour les considérer comme des répliques chantées de l'acteur protagoniste, devant s'insérer dans une scène où jouent également les deux acteurs synagonistes dans des rôles parlés. Dès lors, les « anthologies » musicales d'extraits tragiques devraient être plutôt considérées comme des copies personnelles des rôles chantés des τραγωδοί protagonistes.

Un autre papyrus, le P. Louvre inv. E. 10534, déjà mentionné précédemment, semble également aller dans ce sens. Édité en 2004 par A. Bélis, qui l'attribue à la *Médée* de Carcinus, ce papyrus atteste une alternance entre des parties chantées et récitées. A. Bélis y voit une anthologie musicale rassemblant les airs de bravoure d'un chanteur¹⁷⁸. Le texte est un dialogue entre Médée, Jason et un troisième personnage que M. L. West identifie à Créon¹⁷⁹. Les personnages s'interpellent par des vocatifs et des impératifs, en chantant ou en parlant. Les répliques de Médée et Jason sont surmontées de notations musicales, à la différence des répliques du troisième personnage qui sont dépourvues de signes musicaux. Ce papyrus présente une situation similaire à celle du P. Oxy. 36. 2746, si ce n'est qu'ici, deux personnages, et non un seul, ont un rôle chanté.

Certains des airs de bravoure de ces « acteurs-chanteurs » devaient marquer fortement le public, au point qu'émergea la pratique de désigner d'un terme parlant les grands airs. Par exemple, une inscription de Satyros de Samos à Delphes mentionne « l'air *Dionysos*, tiré des *Bacchantes* d'Euripide » (SIG 648 B). Dans une épigramme de Dioscoride (*A.P.*, v. 137), une femme τραγωδός, du nom d'Athenion, est célébrée pour sa performance dans un chant intitulé *Le cheval*¹⁸⁰. Cela n'est pas sans faire penser à la situation de nos opéras modernes : pensons au célébrissime air de « La reine de la nuit » de la *Flûte enchantée* de Mozart, ou encore, à l'air de « Figaro » dans le *Barbier de Séville* de Rossini, pour ne citer que deux exemples. Pour le P. Oxy. 65. 4467 de même, A. Bélis a interprété les quelques lignes non musicales comme des indications extratextuelles de titres et numéros d'« ᾠδαί » dans la tragédie (cf. p. 45 pour son interprétation de la ligne 11, où elle propose de lire ᾠδή). On sait que c'est sous ce terme d'« ᾠδαί » qu'étaient désignés les « chants » ou « airs » des tragédies, comme l'atteste le P. Oxy. 36. 2746, avec ses sept occurrences du mot, et le P. Oxy. 79. 5203, fournissant la liste des « ᾠδαί » d'Epagathos. En somme, des « anthologies » d'« ᾠδαί » ? Oui, mais...

¹⁷⁸ Bélis (2004), p. 1306.

¹⁷⁹ West (2007), p. 4-7.

¹⁸⁰ Hall (2002a), p. 22, note que cette pièce pourrait renvoyer au prototype grec de l'*Equus Troianus* de Livius Andronicus, où Athenion pourrait avoir joué le rôle de Cassandre.

3.8. Des « partitions » de τραγωδοί ?

L'ensemble de ces considérations montre que les airs chantés des tragédies ont connu une tradition particulière, parallèle à celle des parties parlées. Cette hypothèse semble renforcée par le P. Oxy. 36. 2746 dont les airs musicaux, absents du fragment, étaient peut-être contenus dans une « anthologie » à part. En un sens, on pourrait parler de « partitions » de travail de musiciens pour désigner les papyrus musicaux contenant des « anthologies » d'extraits tragiques. Ce terme « partition » me paraît particulièrement bien convenir, à condition de ne pas le confondre avec son usage moderne. Dans le cas des « anthologies musicales » tragiques, l'appellation peut se comprendre dans le sens où la pièce tragique n'est jamais présente en entier dans les papyrus, qui contiennent seulement des airs chantés, isolés des parties parlées, lesquelles faisaient peut-être l'objet de copies séparées. Cette explication semble accréditer la double affirmation de M. L. West selon qui les parties musicales ont, non seulement, fait l'objet d'une transmission à part, mais aussi, ont eu des utilisateurs différents, leur mise en page spécifique (larges colonnes, absence de colométrie, ...) et leur facture matérielle dénotant des copies d'usage de musiciens¹⁸¹. Dans l'acception que je fais du mot « partition » appliqué à une réalité antique, n'est absolument pas sous-jacente l'idée de moyen de diffusion d'une œuvre, comme c'est le cas de nos jours. Les « partitions » antiques devaient être destinées à un milieu restreint composé de musiciens professionnels. Dans l'Antiquité, les musiciens étaient généralement leurs propres interprètes et la « partition » d'une œuvre devait être réservée à l'usage strictement personnel du musicien qui l'avait composée et y ajoutait toutes les indications utiles pour en préparer l'exécution. Le fait que ces « partitions » ne constituaient pas des copies de lecture destinées au commerce libraire semble justifier qu'aucun des papyrus musicaux de genre dramatique ne corresponde à une copie professionnelle de scribe (cf. chapitre 2, § 1.2). Comme les considérations précédentes l'ont mis en évidence, le caractère d'usage de ces « partitions » prouve qu'au sein des compagnies théâtrales, les τραγωδοί employaient la notation musicale au quotidien, même s'ils n'utilisaient pas les « partitions » au moment de leurs prestations publiques, mais uniquement dans leur préparation.

¹⁸¹ West (2004-2005), p. 160. Deux papyrus semblent toutefois faire exception à cette observation. Issu d'un cartonnage du Fayoum, le P. Ashm. inv. 89B, fr. 31 et 33 (III-IIe siècles avant notre ère ; MP³ 1471.21 ; DAGM 5-6) présente, au recto, un texte pourvu de notations musicales et, au verso, des extraits d'une tragédie intitulée *Achille* dans une souscription finale. West (1999), p. 43-65, qui fournit l'*editio princeps* du papyrus, propose d'y voir des restes de l'*Achille* de Sophocle le Jeune, petit-fils de Sophocle. Selon lui, le recto contiendrait les chants choraux de la tragédie dont le verso porterait les parties dialoguées. Autre papyrus provenant d'un cartonnage ptolémaïque, le P. Köln. 6. 241 (IIe siècle avant notre ère ; MP³ 1711.01) conserve les restes d'une autre tragédie mettant en scène Achille. Le verso de ce papyrus porte l'indication ἄλλα ὅπως χοροῦ μέλος, semblant indiquer que les parties chorales se trouvaient au verso. Celles-ci ne sont malheureusement pas conservées.

Conclusions

En dépit des nombreux problèmes que leur aspect fragmentaire soulève, les papyrus musicaux d'Oxyrhynque apportent de précieux renseignements pour appréhender les aspects de la vie théâtre-musicale dans cette métropole à l'époque romaine. Au fil de ce travail, on a pu apprécier les apports d'une étude comparée des quatorze fragments, qui a permis d'en dégager les grandes dynamiques de composition, tant sur le plan formel et textuel, que musical. Tout en apportant çà et là certaines corrections et précisions par rapport aux DAGM, la première partie a fourni des éclaircissements ponctuels sur la métrique et sur certains signes musicaux problématiques ; pensons au premier plan au signe mélodique en forme de *V* dans les P. Oxy. 53. 3705, 65. 4465 et 69. 4710, qu'on a distingué du signe *V* du P. Oxy. 65. 4461, constituant assez vraisemblablement une indication métrique. La deuxième partie a, quant à elle, permis d'envisager les quatorze papyrus de manière plus globale et d'en proposer, pour la première fois, un commentaire en français fondé sur des comparaisons constantes entre les fragments. L'apport essentiel du chapitre 1 consiste en la typologie qu'on a pu établir des papyrus musicaux étudiés, mise en relation avec leur contenu. Elle a mis en lumière que, sur les quatorze fragments, douze dénotent un net caractère d'usage et, sur les douze, neuf illustrent de manière sûre le genre dramatique. Sans avoir eu la prétention de procéder à un examen musical exhaustif des papyrus, que l'absence de transcription des lignes musicales dans les notices descriptives de la première partie aurait difficilement justifié, le chapitre 2 a permis de relever des ressemblances musicales entre les fragments. Ce chapitre a également donné lieu à une étude détaillée du signe de *leimma* dans les différents fragments, où son rôle d'indication de « syncope métrique » se dégage clairement. Par ailleurs, le tableau de l'annexe 2, reprenant l'ensemble des signes musicaux attestés dans les quatorze papyrus, aura pu pallier en partie l'absence des transcriptions musicales.

Tout en adoptant une perspective avant tout philologique et papyrologique, j'ai estimé nécessaire d'envisager divers aspects ethno-musicologiques, à travers l'étude de l'arrière-plan historique et du contexte de production des papyrus. Ainsi, le chapitre 3 a mis en lumière l'efflorescence de l'activité théâtre-musicale à Oxyrhynque à l'époque romaine, perceptible à travers les vestiges archéologiques de son théâtre, les papyrus dramatiques qu'elle nous a livrés, mais aussi à travers les papyrus documentaires. Ceux-ci attestent la présence de musiciens dans le nome oxyrhynchite, ont trait à la vie agonistique de la métropole ou sont directement en lien avec l'association des technites dionysiaques. Ces témoignages renforcent ceux des papyrus contenant des notations musicales, auxquels on peut également adjoindre les trois papyrus portant des extraits de traités de théorie musicale (P. Oxy. 1. 9 + 34. 2687, 4. 667, 53. 3706). Tous ces papyrus ont en commun d'être datés de l'époque romaine. La confrontation de ces différentes sources papyrologiques m'a incitée à établir un lien entre les papyrus musicaux et la sphère des technites. Pour les papyrus musicaux illustrant le genre dramatique, majoritairement représenté parmi les quatorze fragments, ce lien m'a amenée

à les qualifier de « partitions » d'acteurs-chanteurs au sein des troupes théâtrales des technites. Cette hypothèse semble également affermie par la typologie du chapitre 1 qui a clairement mis en évidence le caractère d'usage de ces papyrus. Non seulement les musiciens à l'origine de ces copies recouraient quotidiennement à la notation musicale, mais ils devaient également posséder certaines connaissances théoriques musicales. Dans ce sens, j'ai émis l'hypothèse d'une relation directe entre les quatorze papyrus munis de notations musicales et les trois papyrus de théorie musicale, dont la facture matérielle pourrait également suggérer leur utilisation dans un contexte didactique au sein de l'association des technites. À l'appui de cette hypothèse, on a pu noter que les considérations harmoniques des P. Oxy. 4. 667 et 53. 3706 semblaient trouver une application concrète dans les papyrus musicaux, de même que l'exposé rythmique du P. Oxy. 1. 9 + 34. 2687, que j'ai directement mis en lien avec la métrique du P. Oxy. 25. 2436. C'est dans la même optique qu'a été suggérée une utilisation dans un cadre d'apprentissage du vers de *La tondue* de Ménandre copié quatre fois dans le P. Oxy. 53. 3705, peut-être en guise d'exercice pour un acteur-chanteur. Par ailleurs, le signe *V* présent dans ce fragment ainsi que dans les 65. 4461 et 69. 4710, concourt à relier ces papyrus à un même contexte de production, manifestant des pratiques communes en matière d'écriture musicale, d'autant que ce signe n'est attesté dans aucun autre papyrus musical en dehors d'Oxyrhynque. L'économie des différentes parties du travail se justifie ainsi pleinement par leur complémentarité et la confrontation des différentes sources papyrologiques oxyrhynchites relatives à la musique s'est révélée tout à fait éclairante.

Ces considérations ont débouché sur la problématique des types de représentations théâtre-musicales auxquelles renvoient les compositions conservées dans les papyrus musicaux de genre dramatique. L'analyse du contenu de ces papyrus a permis d'en dégager une facture similaire (courts extraits distincts, monologues plaintifs à la première personne, récit en lien avec la mort, ...). Mon examen aura permis, je l'espère, d'apporter des éléments de réponse et de nuancer la thèse du « théâtre-anthologie » de B. Gentili, souvent mise en avant pour expliquer l'existence des papyrus musicaux contenant des extraits tragiques. En prenant à l'appui les témoignages du P. Louvre inv. E. 10534 (scène de la *Médée* de Carcinus, alternant parties chantées et récitées), du P. Oxy. 36. 2746 (scène entre Cassandre, Priam et Deiphobe, où apparaît sept fois la mention $\phi\delta\eta$) et du P. Oxy. 79. 5203 (liste d' $\phi\delta\alpha\acute{\iota}$ d'Epagathos), j'ai plaidé pour une tradition des parties chantées des $\tau\rho\alpha\gamma\omega\delta\omicron\iota$ protagonistes s'effectuant à part des sections récitées de la pièce, à une époque où les solos vocaux connaissent un réel engouement dans les représentations théâtrales.

À côté des papyrus musicaux illustrant le genre dramatique, certains papyrus sont trop fragmentaires pour pouvoir en déterminer le contenu. Une possible identification au genre hymnique a été suggérée pour les P. Oxy. 44. 3162, 65. 4462 et 65. 4466, sans que l'on puisse l'affirmer avec certitude. Il est intéressant de noter que les P. Oxy. 44. 3162 et 65. 4462 représentent par ailleurs les deux seuls papyrus identifiés comme des « copies professionnelles de scribes » dans la typologie du chapitre 1. Toutefois, l'aspect

fragmentaire de ces papyrus limite fortement les observations à leur sujet et justifie qu'ils ont été relativement peu pris en compte dans le commentaire général de la deuxième partie. En contrepartie, le P. Oxy. 15. 1786, pour lequel l'appartenance à l'hymnodie chrétienne est assurée, a permis un examen tout à fait digne d'intérêt pour l'élaboration du tableau de la vie musicale à Oxyrhynque à l'époque romaine. Comme le souligne E. Hall, les acteurs-chanteurs étaient de véritables porteurs des valeurs culturelles helléniques¹⁸². Lorsqu'à leur tour, les chrétiens cherchèrent à définir leur identité propre, distincte du modèle classique, ils n'eurent de cesse de fouler au pied les spectacles et représentations dramatiques associés au paganisme. Ainsi s'expliquerait l'absence d'une littérature dramatique *stricto sensu* à l'époque byzantine¹⁸³. Cependant, on pourrait s'interroger sur le point de savoir dans quelle mesure la littérature chrétienne chantée, hymnique et homélique, où se retrouvent des éléments de dialogue, n'est pas l'héritière camouflée de l'art des acteurs-chanteurs. Écrite dans le système de notations musicales grecques, l'hymne chrétienne contenue dans le P. Oxy. 15. 1786 est particulièrement de nature à alimenter le débat.

En définitive, la monodie antique a-t-elle jamais vraiment cessé d'exister ? Dans la dernière décennie du XVI^e siècle, le cénacle de musiciens et d'humanistes réuni autour du comte Giovanni Bardi, à l'origine de la *Camerata fiorentina*, n'eut d'autre graal que de s'efforcer de créer une musique reproduisant les « merveilleux effets » de la monodie grecque. En 1598, Jacopo Peri et Jacopo Corsi sont à l'initiative de la première représentation d'un *dramma per musica*, à Mantoue, d'après un livret d'Ottavio Rinuccini (*Dafne*). Ce sont là les balbutiements de l'opéra, un genre musical en apparence nouveau, mais dont le caractère hybride, mêlant le chant au récit tragique, agrémenté de parties chorales et d'intermèdes dansés, se donne en réalité pour ambition de ressusciter le théâtre antique¹⁸⁴. Quand, sous la monarchie absolue française, Lully et les grands tragédiens classiques donnent leurs lettres de noblesse aux tragédies lyriques, c'est de nouveau en se plaçant sous les augures antiques. Le théâtre et la musique antiques ont fasciné des générations entières. Jusqu'à assez récemment, toutefois, la musique grecque passait pour une sorte d'idéal à jamais inaccessible. Les papyrus musicaux permettent aujourd'hui de « mettre des notes » sur les textes. Pour la ville d'Oxyrhynque, ils témoignent d'une véritable efflorescence du théâtre et de la musique à l'époque romaine. Les troupes d'artistes de l'époque devaient offrir au public des spectacles variés, mêlant chant, récit parlé, musique et peut-être danse, mais ce qui marquait surtout le public, c'étaient les grands airs des acteurs-chanteurs, tels que nous les ont livrés les papyrus. Finalement, avides de *bel canto* et de virtuosité, les amateurs d'opéras actuels diffèrent peu du public antique : du τραγωδός au *primo uomo* de nos opéras modernes, il ne semble y avoir qu'un pas à franchir. Une belle postérité des acteurs-chanteurs antiques en perspective...

¹⁸² Hall (2002a), p. 36.

¹⁸³ Puchner (1999), p. 310.

¹⁸⁴ Voir Hall (2002b), p. 430-431.

Bibliographie

Papyrus

La bibliographie spécifique des quatorze papyrus décrits dans la première partie n'est pas reprise ici.

Auteurs anciens

- J. VON ARNIM, *Dionis Prusaensis quem vocant Chrysostomum quae exstant omnia*, vol. II, Berlin, Weidmann, 1896.
- G. AUJAC - M. LE BEL, *Denys d'Halicarnasse, Opuscles rhétoriques*, t. III (*La composition stylistique*), Paris, CUF, 1981.
- A. BLANCHARD, *Ménandre*, t. II, Paris, CUF, 2013.
- J. COUSIN, *Quintilien, Institution oratoire*, t. I (livres I), Paris, CUF, 1975.
- J. COUSIN, *Quintilien, Institution oratoire*, t. VI (livres X et XI), Paris, CUF, 1979.
- A. M. HARMON, *Lucian*, vol. V, Cambridge, Loeb, 1972.
- P. LOUIS, *Aristote, Problèmes*, t. II (sections XI à XXVII), Paris, CUF, 1993.
- P. MAZON, *Eschyle*, t. II, Paris, CUF, 1961.
- H. MENGE - I. L. HEIBERG, *Euclidis Phaenomena et scripta musica*, Leipzig, Teubner, 1916.
- D. NAJOCK, *Drei anonyme griechische Traktate über die Musik (Eine kommentierte Neuausgabe des Bellermannschen Anonymus)*, Göttingen, Göttinger Musikwissenschaftliche Arbeiten, 2, 1972.
- R. P. WINNINGTON-INGRAM, *Aristides Quintilianus, de Musica*, Leipzig, Teubner, 1963.

Bibliographie Générale

- ANDERSON (1994) : W. D. ANDERSON, *Music and Musicians in Ancient Greece*, Ithaca (N.Y.), 1994.
- ANEZIRI (1997) : S. ANEZIRI, « Les synagonistes du théâtre grec aux époques hellénistique et romaine : une question de terminologie et de fonction », in B. LE GUEN (éd.), *De la scène aux gradins. Théâtre et représentations dramatiques après Alexandre le Grand*, *Pallas* 47 (1997), p. 53-71.
- ARNDT - GINGRICH (1952) : W. F. ARNDT - F. W. GINGRICH, art. « πατήρ », *A Greek-English Lexicon of the New Testament and Other Early Literature* (1952⁴), p. 640-642.
- BAILEY (2007) : D. M. BAILEY, « The Great Theatre », in A. K. BOWMAN - R. A. COLES - N. GONIS - D. OBBINK - P. J. PARSONS (éd.), *Oxyrhynchus. A City and its Texts*, London, 2007, p. 70-90.
- BARKER (1994) : A. BARKER, « An Oxyrhynchus Fragment on Harmonic Theory », *CQ* NS 44 (1994), p. 75-84.
- BARNER (1971) : W. BARNER, « Der Begriff 'Monodie' », in W. JENS (éd.), *Die Bauformen der griechischen Tragödie*, München, 1971, p. 277-320.

- BATAILLE (1954) : A. BATAILLE, *Pour une terminologie en paléographie grecque*, Paris, 1954.
- BATTEZZATO (2009) : L. BATTEZZATO, « Metre and Music », in F. BUDELMANN (éd.), *The Cambridge Companion to Greek lyric*, Cambridge, 2009, p. 130-146.
- BÉLIS (1993) : A. BÉLIS - D. DELATTRE, « À propos d'un contrat d'apprentissage d'aulète (Alexandrie, an 17 d'Auguste : 13a) », *PapLup* 2 (1993), p. 103-162.
- BÉLIS (1995) : A. BÉLIS, « La musique grecque antique », in A. MULLER, *Instruments, musiques et musiciens de l'Antiquité classique*, numéro monodique de *Ateliers : cahiers de la Maison de la recherche* 4 (1995), Lille, 1995, p. 13-54.
- BÉLIS (1996) : A. BÉLIS, art. « Harmonique », *Le savoir grec : dictionnaire critique* (Paris, 1996), p. 352-367.
- BÉLIS (1999) : A. BÉLIS, « Les musiciens dans l'Antiquité », Paris, 1999.
- BÉLIS (2004) : A. BÉLIS, « Un papyrus musical inédit au Louvre », *CRAI* 3 (2004), p. 1305-1329.
- BÉLIS (2005) : A. BÉLIS, art. « Musicales grecques (Théories) », in J. LECLANT (dir.) *Dictionnaire de l'Antiquité* (Paris, 2005), p. 1457-1461.
- BÉLIS (2013) : A. BÉLIS, « Contrats et engagements de musiciens et d'artistes transmis par des papyrus grecs », in S. EMERIT (éd.), *Le statut du musicien dans la Méditerranée ancienne. Égypte, Mésopotamie, Grèce, Rome. Actes de la table ronde internationale tenue à Lyon, Maison de l'Orient et de la Méditerranée (Université Lumière Lyon 2) les 4 et 5 juillet 2008, Lyon, Le Caire, 2013*, p. 149-157.
- BORIA (2010) : A. BORIA, « Musica su papiro : la pratica della scrittura musicale nella tradizione papiracea », in P. SCHUBERT (éd.), *Actes du 26e Congrès international de papyrologie à Genève, 16-21 août 2010*, Genève, 2012, p. 91-98.
- CALVIÉ (2014) : L. CALVIÉ, « Le fragment rythmique du *P. Oxy.* 9 + 2687 attribué à Aristoxène de Tarente », *PPhL* 88, 1 (2014), p. 7-54.
- CAPRON (2013) : L. CAPRON, « Devenir citharède professionnel », in S. EMERIT (éd.), *Le statut du musicien dans la Méditerranée ancienne. Égypte, Mésopotamie, Grèce, Rome. Actes de la table ronde internationale tenue à Lyon, Maison de l'Orient et de la Méditerranée (Université Lumière Lyon 2) les 4 et 5 juillet 2008, Lyon, Le Caire, 2013*, p. 159-169.
- CHAILLEY (1979) : J. CHAILLEY, *La musique grecque antique*, Paris, 1979.
- COCKLE (1974) : W. E. H. COCKLE, « The Odes of Epagathus, the Choral-Flautist », in P. J. PARSONS - J. R. REA - E. G. TURNER, *Proceedings of the XIV International Congress of Papyrologists* (Oxford, 1974), p. 59-65.
- COMOTTI (1989) : G. COMOTTI, « Melodia e accento di parola nelle testimonianze degli antichi e nei testi con notazione musicale », *QUCC* 61 = NS 32 (1989), p. 91-108.
- COSGROVE (2011) : CH. H. COSGROVE, *An Ancient Christian Hymn with Musical Notation: Papyrus Oxyrhynchus 1786; Text and Commentary*, Tübingue, 2011.
- COSGROVE - MEYER (2006) : CH. H. COSGROVE - M. C. MEYER, « Melody and Word Accent Relationships in Ancient Musical Documents : the Pitch Height Rule », *JHS* 126 (2006), p. 66-81.

- CRIBIORE (2001) : R. CRIBIORE, *Gymnastic of the Mind. Greek Education in Hellenistic and Roman Egypt*, Oxford, 2001.
- CRIBIORE (2007) : R. CRIBIORE, « The schools », in A. K. BOWMAN - R. A. COLES - N. GONIS - D. OBBINK - P. J. PARSONS (éd.), *Oxyrhynchus. A City and its Texts*, London, 2007, p. 287-295.
- CSAPO (1997) : É. CSAPO, « Mise en scène théâtrale, scène de théâtre artisanale : les mosaïques de Ménandre à Mytilène, leur contexte social et leur tradition iconographique », in B. LE GUEN (éd.), *De la scène aux gradins. Théâtre et représentations dramatiques après Alexandre le Grand*, Toulouse, 1997, p. 165-182.
- CSAPO (2004) : É. CSAPO, « The Politics of the New Music », in P. MURRAY - P. WILSON (éd.), *Music and the Muses. The Culture of Mousike in the Classical City*, Oxford, 2004 [réimpr. 2009], p. 207-248.
- DUYSINX (1981) : FR. DUYSINX, « Accents, mélodie et modalité dans la musique antique », *AC* 50 (1981), p. 306-317.
- DUYSINX (1988) : FR. DUYSINX, *Musique et poésie en Grèce antique*, Bruxelles, 1988.
- GAMMACURTA (2006) : T. GAMMACURTA, *Papyrologica scaenica. I copioni teatrali nella tradizione papiracea*, Alexandrie, 2006.
- GENTILI (1979) : B. GENTILI, *Theatrical Performances in the Ancient World*, Amsterdam, 1979, éd. révisée et traduite en anglais par l'auteur de B. GENTILI, *Lo spettacolo nel mondo antico*, Rome-Bari, 1977.
- GENTILI - LOMIENTO (1979) : B. GENTILI - L. LOMIENTO, « Problemi di ritmica greca. Il monocrono (Mart. Cap. *De nupt.* 9, 982 ; P.Oxy. 2687+9) ; l'elemento alogos (Arist. Quint. *De mus.* 17) », in B. GENTILI - FR. PERUSINO (éd.), *MOUSIKE : metrica ritmica e musica greca : in memoria di Giovanni Comotti*, Pise-Rome, 1995, p. 61-75.
- GIANNINI (2008) : P. GIANNINI, « I papiri musicali », in *Atene e Roma*, NSS II 3-4 (2008), p. 157-165.
- GIGNAC (1976) : F. TH. GIGNAC, *A Grammar of the Greek Papyri of the Roman and Byzantine Periods*, vol I (Phonology), Milan, 1976.
- HALL (1999) : E. HALL, « Actor's Song in Tragedy », in S. GOLDHILL - R. OSBORNE (éd.), *Performance Culture and Athenian Democracy*, Cambridge, 1999, p. 96-122.
- HALL (2002a) : E. HALL, « The Singing Actors of Antiquity », in P. EASTERLING - E. HALL (éd.), *Greek and Roman Actors : Aspects of an Ancient Profession*, Cambridge, 2002, p. 3-38.
- HALL (2002b) : E. HALL, « The Ancient Actor's Presence since the Renaissance », in P. EASTERLING - E. HALL (éd.), *Greek and Roman Actors : Aspects of an Ancient Professions*, Cambridge, 2002, p. 419-434.
- JOHNSON (2000) : W. J. JOHNSON, « Musical Evenings in the Early Empire: New Evidence from a Greek Papyrus with Musical Notation », *JHS* 120 (2000), p. 57-85.
- JOHNSON (2004) : W. J. JOHNSON, *Bookrolls and Scribes in Oxyrhynchus*, Toronto - Buffalo - Londres, 2004.
- KÖRTE (1908) : A. KÖRTE, « Zwei neue Blätter der Perikeiromene », in *Berichte über die Verhandlungen der königlich Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften zu Leipzig* (1908), p. 145-175 (*Philologisch-historische Klasse* 60).

- KOSTER (1972) : W. J. W. KOSTER, « Quelques remarques sur l'étude de rythmique Oxy. Pap. 2687 (9) », *REG* 85, fasc. 404-405 (janvier-juin 1972), p. 47-56.
- KOSTER (1966) : W. J. W. KOSTER, *Traité de métrique grecque suivi d'un précis de métrique latine*, Leyde, 1966⁴.
- KRÜGER (1990) : J. KRÜGER, *Oxyrhynchos in der Kaiserzeit. Studien zur Topographie und Literaturrezeption*, Frankfurt am Main - Bern - New York - Paris, 1990.
- LANDELS (1999) : J. G. LANDELS, *Music in Ancient Greece and Rome*, Londres, 1999.
- LE GUEN (2001) : B. LE GUEN, *Les Associations de Technites dionysiaques à l'époque hellénistique*, vol. 2 (Synthèse), Nancy, 2001.
- LIGHTFOOT (2002) : J. L. LIGHTFOOT, « Nothing to Do with the Technitai of Dionysus », in P. EASTERLING - E. HALL (éd.), *Greek and Roman Actors: Aspects of an Ancient Professions*, Cambridge, 2002, p. 209-224.
- MANFREDI (1983) : M. MANFREDI, « Opistografo », *La parola del passato* 38 (1983), p. 44-54.
- MARTINELLI (2009a) : M. CH. MARTINELLI, « P. Vat. Gr. 7 : un nuovo papiro musicale di età tolemaica », in M. C. MARTINELLI (éd.), *La musa dimenticata. Aspetti dell'esperienza musicale greca in età ellenistica* (Pise, 2009), p. 287-302.
- MARTINELLI (2009b) : M. CH. MARTINELLI, Testi musicati, testi per la musica. Ipotesi su alcuni papiri lirici, in M. CH. MARTINELLI (éd.), *La musa dimenticata. Aspetti dell'esperienza musicale greca in età ellenistica* (Pise, 2009), p. 317-381.
- MCNAMEE (1992) : K. MCNAMEE, *Sigla and Select Marginalia in Greek Literary Papyri*, Bruxelles, 1992 (*Papyrologica Bruxellensia* 26).
- MELIDIS (2019) : K. MELIDIS, « Quelle vocalité ? Deux exercices vocaux de l'Antiquité gréco-romaine », in M.-H. DELAUAUD-ROUX (éd.), *Corps et voix dans les danses du théâtre antique* (Rennes, 2019), p. 29-43.
- MERIANI (1986) : A. MERIANI, « Su un testo di teoria armonica greca (POxy 667) » in I. GALLO (éd.), *Miscellanea Filologica* (Salerno, 1986), p. 103-110.
- MERIANI (1988) : A. MERIANI, « POxy 667: Manuale di teoria musicale », *STCPF* 3 (1988), p. 31-45.
- NERVEGNA (2007) : S. NERVEGNA, « Staging Scenes or Plays ? The Theatrical Revivals of 'Old' Greek Drama in Antiquity », *ZPE* 162 (2007), p. 14-42.
- NERVEGNA (2013) : S. NERVEGNA., *Menander in Antiquity*, Cambridge - New York, 2013.
- PADRÓ (2007) : J. PADRÓ, « Histoire du site d'Oxyrhynque », in M. ERROUX-MORFIN - J. PADRÓ PARCERISA (éd.), *Nova Studia Aegyptiaca* 6 (2007), p. 7-22.
- PARSONS (2009) : P. PARSONS, *City of the Sharp-Nosed Fish. Greek Lives in Roman Egypt*, London, 2007, traduit en français par A. ZAVRIEW sous le titre *La cité du poisson au nez pointu. Les trésors d'une ville gréco-romaine au bord du Nil*, Paris, 2009.

- PERNIGOTTI (2009) : C. PERNIGOTTI, « I papiri e le pratiche di scrittura musicale nella Grecia antica », in M. C. MARTINELLI (éd.), *La musa dimenticata. Aspetti dell'esperienza musicale greca in età ellenistica* (Pise, 2009), p. 303-316.
- PERPILLOU-THOMAS (1993) : F. PERPILLOU-THOMAS, *Fêtes d'Égypte ptolémaïque et romaine d'après la documentation papyrologique grecque*, Louvain, 1993 (*Stud. Hell.* 31).
- PERPILLOU-THOMAS (1995) : F. PERPILLOU-THOMAS, « Artistes et athlètes dans les papyrus grecs d'Égypte », *ZPE* 108 (1995), p. 225-251.
- PERROT (2017) : S. PERROT, « Comment déchiffrer une partition grecque ? », in J. FATON (éd.), *Dossiers d'archéologie* 383 (sept.-oct. 2017), p. 66-69.
- PÖHLMANN (1960): E. PÖHLMANN, *Griechische Musikfragmente. Ein Weg zu altgriechischen Musik, Νῦρεμβέργη*, 1960 (*Erlanger Beiträge zur Sprach- und kunstwissenschaft VIII*).
- PÖHLMANN (1970) : E. PÖHLMANN, *Denkmäler altgriechischer Musik. Sammlung, Übertragung und Erläuterung aller Fragmente und Fälschungen*, Nuremberg, 1970.
- PÖHLMANN (1976) : E. PÖHLMANN, « Die Notenschrift in der Überlieferung der griechischen Bühnenmusik », *WürzJbb NF* 2 (1976), p. 53-73.
- PÖHLMANN (1995) : E. PÖHLMANN, « Metrica e ritmica nella poesia musica greca », in B. GENTILI - FR. PERUSINO (éd.), *MOUSIKE : metrica ritmica e musica greca : in memoria di Giovanni Comotti*, Pise - Rome, 1995, p. 3-15.
- PÖHLMANN (1997) : E. PÖHLMANN, « La scène ambulante des Technites », in B. LE GUEN (éd.), *De la scène aux gradins. Théâtre et représentations dramatiques après Alexandre le Grand*, Pallas 47 (1997), p. 3-12.
- PÖHLMANN (2005) : E. PÖHLMANN, « Dramatische Texte in den Fragmenten antiker Musik », in S. HAGEL - C. HARRAUER (éd.), *Ancient Greek Music in Performance. Symposium Wien, 29 September - 1. Oktober 2003* (Vienne, 2005), p. 131-145.
- PÖHLMANN - WEST (2001) : E. PÖHLMANN - M. L. WEST (éd.), *Documents of Ancient Greek Music. The Extant Melodies and Fragments*, Oxford, 2001 (= **DAGM**).
- PRAUSCELLO (2006) : L. PRAUSCELLO, *Singing Alexandria : Music Between Practice and Textual Transmission*, Leiden, 2006.
- PÜCHNER (2002) : W. PÜCHNER, « Acting in the Byzantine Theatre: Evidences and Problems », in P. EASTERLING - E. HALL (éd.), *Greek and Roman Actors : Aspects of an Ancient Profession*, Cambridge, 2002, p. 304-324.
- REINACH (1898) : Th. REINACH, « Les nouveaux fragments rythmiques d'Aristoxène », *REG* 11, fasc. 44 (1898), p. 389-418.
- REINACH (1926) : TH. REINACH, *La musique grecque*, Paris, 1926.
- ROSSI (1963) : L. EN. ROSSI, *Metrica e critica stilistica. Il termine « ciclico » e l'ἀγωγή ritmica*, in B. GENTILI (éd.), *Studi Metrica classica* 2, Rome, 1963.
- ROSSI (1988) : L. EN. ROSSI, « Poxy 9 + Poxy 2687: Trattato ritmico-metrico » *STCPF* 3 (Florence, 1988), p. 11-30.

- ROWLANDSON (2007) : J. ROWLANDSON, « Oxyrhynchus and its Hinterland », in A. K. BOWMAN - R. A. COLES - N. GONIS - D. OBBINK - P. J. PARSONS (éd.), *Oxyrhynchus. A City and its Texts*, London, 2007, p. 205-217.
- SALM (2011) : É. SALM, « Rhétorique et musique dans l'œuvre de Denys d'Halicarnasse (*La Composition stylistique*, 11, 6-14) », in M.-H. DELAUAUD-ROUX (éd.), *Musiques et danses dans l'Antiquité. Actes du colloque international de Brest du 29 au 11 sept. 2006*, Rennes, 2011, p. 197-206.
- SIFAKIS (1967) : G. M. SIFAKIS, *Studies in the History of Hellenistic Drama*, Londres, 1967.
- STRAUS (2018) : J. A. STRAUS, « Κροταλίτρια, κροταλιτρίς = joueuse de crotales, mais ... », in P. DAVOLI - N. PELLÉ (éd.), Πολυμάθεια. *Studi Classici offerti a Mario Capasso*, Lecce, 2018, p. 413-418.
- TEDESCHI (2002) : G. TEDESCHI, « Lo spettacolo in età ellenistica e tardo antica nella documentazione epigrafica e papiracea », *PapLup* 11 (2002), p. 87-187.
- THOMPSON (1912) : ED. M. THOMPSON, *An Introduction to Greek and Latin Palaeography*, Oxford, 1912.
- TRAMUNTO (2006) : M. TRAMUNTO, « Artisti in tournée nell'Egitto romano », in M. G. ANGELI BERTINELLI - A. DONATI (éd.) *Serta antiqua et mediaevalia* 9 (Rome, 2006), p. 377-387.
- TURNER (1952) : E.G. TURNER, « Roman Oxyrhynchus », *JEA* 38 (1952), p. 78-93.
- TURNER (1963) : E. G. TURNER, « Dramatic Representations in Graeco-Roman Egypt: How Long Do They Continue? », *AC* 32 (1963), p. 120-128.
- TURNER (1978) : E. G. TURNER, « 4. Transversa Charta: Sorting out the Confusion », in J. BINGEN - G. NACHTERGAEL (éd.), *Actes du XV^e Congrès International de Papyrologie I (I. The Terms Recto and Verso. The Anatomy of the Roll)*, Bruxelles, 1978 (*Pap. Brux.* 16).
- TURNER (1987) : E. G. TURNER, *Greek Manuscripts of the Ancient World*, Londres, 1987² (= **GMAW**).
- TURNER (2007) : E. G. TURNER, « Roman Oxyrhynchus », in A. K. BOWMAN - R. A. COLES - N. GONIS - D. OBBINK - P. J. PARSONS (éd.), *Oxyrhynchus. A City and its Texts*, Londres, 2007, p. 141-154.
- VENDRIES (2017) : CHR. VENDRIES, « Les pionniers de l'archéologie musicale. Le temps de la redécouverte (XVI^e- XIX^e siècle) », in S. EMERIT *et alii* (éd.), *Musiques ! Échos de l'Antiquité*, catalogue de l'exposition tenue au Louvre-Lens du 13 septembre 2017 au 15 janvier 2018, Lens, 2017, p. 16-19.
- VETTA (1993) : M. VETTA, « La voce degli attori nel teatro attico », in R. PRETAGOSTINI (éd.), *Tradizione e innovazione nella cultura greca da Omero all'età ellenistica. Scritti in onore di Bruno Gentili II* (Rome, 1993), p. 703-718.
- WEST (1982) : M. L. WEST, *Greek Metre*, 1982 [réimpr. 2013].
- WEST (1992a) : M. L. WEST, « *Analecta Musica* », *ZPE* 92 (1992), p. 1-54.
- WEST (1992b) : M. L. WEST, *Ancient Greek Music*, Oxford, 1992.
- WEST (1999) : M. L. WEST, « Sophocles with Music? Ptolemaic Music Fragments and Remains of Sophocles (Junior?), *Achilleus* », *ZPE* 126 (1999), p. 43-65.
- WEST (2004-2005) : M. L. West, « The transmission of Greek Music », *Classica* 17-18 (São Paulo, 2004-2005), p. 155-163.

WEST (2007) : M. L. West, « A New Musical Papyrus : Carcinus, *Medea* », *ZPE* 161 (2009), p. 1-10.

WILSON (2002) : P. WILSON, « The Musicians Among the Actors », in P. EASTERLING - E. HALL (éd.), *Greek and Roman Actors : Aspects of an Ancient Professions*, Cambridge 2002, p. 31-68.

XANTHAKIS-KARAMANOS (1993) : G. XANTHAKIS-KARAMANOS, « Hellenistic Drama: Developments in Form and Performance », *Platon* 45 (1993), p. 117-133.

ZAMINER (2006) : F. ZAMINER, art. « Music (IV. Greece) », in *Brill's New Pauly* 9 (2006), p. 331-344.

Ressources électroniques

Catalogue des papyrus littéraires grecs et latins (MP³) du Centre de Documentation de Papyrologie Littéraire (CEDOPAL) de l'Université de Liège :
<http://cip193.philo.ulg.ac.be/Cedopal/MP3/dbsearch.aspx>

Checklist of Editions of Greek, Latin, Demotic and Coptic Papyri, Ostraca and Tablets :
<https://papyri.info/docs/checklist>

Ensemble KÉRYLOS. Musiques de l'antiquité grecque et romaine :
<http://www.kerylos.fr/>

St. HAGEL, Ancient Greek Music (Österreichische Akademie der Wissenschaften) :
<https://www.oeaw.ac.at/kal/agm/>

POxy - Oxyrhynchus Online ! :
<http://www.papyrology.ox.ac.uk/POxy/>

ANNEXES

Annexe 1. Tableaux des tropes représentés dans les papyrus musicaux d'Oxyrhynque

Dans les tableaux suivants, le signe + représente le premier haussement de la note-repère de la triade (cf. explication p. 77), équivalant approximativement à un haussement d'½ ton serré en diatonique, et le signe x représente le deuxième haussement, équivalant approximativement à un haussement d'½ ton large¹⁸⁵.

A. L'hypolydien diatonique

N° de J. Chailley	Signe d'Alypios	Note équivalente	Degré	Note fixe ou mobile		
7	ϕ	la	Proslambanomène	fixe	} Tétracorde des hypates	
10	W	si	Hypate	fixe		
11	V	si+ = do	Parhypate	mobile		
16	Z	ré	Lichanos	mobile		
19	¬	mi	Hypate	fixe		} Tétracorde des moyennes
20	R	mi+ = fa	Parhypate	mobile		
25	Φ	sol	Lichanos	mobile		
28	C	la	Mèse	fixe		
διάζευξις (1 ton d'intervalle)						
31	O	si	Paramèse	fixe	} Tétracorde des disjointes	
32	Ξ	si+ = do	Trite	mobile		
37	I	ré	Paranète	mobile		
40	Z	mi	Nète	fixe	} Tétracorde des hyperbolées	
41	E	mi+ = fa	Trite	mobile		
46	Ϝ	sol	Paranète	mobile		
49	ϑ	la	Nète	fixe		
28	C	la	Mèse	fixe	} Tétracorde des conjointes	
29	P	la+ = si b	Trite	mobile		
34	M	do	Paranète	mobile		
37	I	ré	Nète	fixe		

¹⁸⁵ Chailley (1979), p. 185.

B. L'ionien diatonique

N° de J. Chailley	Signe d'Alypios	Note équivalente	Degré	Note fixe ou mobile		
10	W	si	Proslambanomène	fixe	} Tétracorde des hypates	
15	⌈	do x = do #	Hypate	fixe		
16	7	ré	Parhypate	mobile		
19	1	mi	Lichanos	mobile		
24	X	fa x = fa #	Hypate	fixe		} Tétracorde des moyennes
25	Φ	sol	Parhypate	mobile		
28	C	la	Lichanos	mobile		
31	O	si	Mèse	fixe		
διάζευξις (1 ton d'intervalle)						
36	K	do x = do #	Paramèse	fixe	} Tétracorde des disjointes	
37	I	ré	Trite	mobile		
40	Π	mi	Paranète	mobile		
45	A	fa x = fa #	Nète	fixe		
46	Ū	sol	Trite	mobile	} Tétracorde des hyperbolées	
49	ϑ	la	Paranète	mobile		
52	O'	si	Nète	fixe		
31	O	si	Mèse	fixe	} Tétracorde des conjointes	
32	Ξ	si + = do	Trite	mobile		
37	I	ré	Paranète	mobile		
40	Z	mi	Nète	fixe		

C. L'hypoionien diatonique

N° de J. Chailley	Signe d'Alypios	Note équivalente	Degré	Note fixe ou mobile		
3	↯	fa x = fa #	Proslambanomène	fixe	} Tétracorde des hypates	
6	⊔	sol x = sol #	Hypate	fixe		
7	φ	la	Parhypate	mobile		
10	7	si	Lichanos	mobile		
15	W	do	Hypate	fixe		} Tétracorde des moyennes
16	7	ré	Parhypate	mobile		
19	1	mi	Lichanos	mobile		
24	X	fa x = fa #	Mèse	fixe		
διόζευξις (1 ton d'intervalle)						
27	T	sol x = sol #	Paramèse	fixe	} Tétracorde des disjointes	
28	C	la	Trite	mobile		
31	O	si	Paranète	mobile		
36	K	do	Nète	fixe		
37	I	ré	Trite	mobile	} Tétracorde des hyperbolées	
40	Z	mi	Paranète	mobile		
45	A	fa x = fa #	Nète	fixe		
24	X	fa x = fa #	Mèse	fixe	} Tétracorde des conjointes	
25	Φ	sol	Trite	mobile		
28	C	la	Paranète	mobile		
31	O	si	Nète	fixe		

D. L'hyperionien diatonique

N° de J. Chailley	Signe d'Alypios	Note équivalente	Degré	Note fixe ou mobile		
19	⌈	mi	Proslambanomène	fixe	} Tétracorde des hypates	
24	X	fa x = fa #	Hypate	fixe		
25	Φ	sol	Parhypate	mobile		
28	C	la	Lichanos	mobile		
31	O	si	Hypate	fixe		} Tétracorde des moyennes
32	Ξ	si + = do	Parhypate	mobile		
37	I	ré	Lichanos	mobile		
40	Z	mi	Mèse	fixe		
διόξευξις (1 ton d'intervalle)						
45	A	fa x = fa #	Paramèse	fixe	} Tétracorde des disjointes	
46	Ϝ	sol	Trite	mobile		
49	Ϟ	la	Paranète	mobile		
52	O'	si	Nète	fixe		
53	Ξ'	si + = do	Trite	mobile	} Tétracorde des hyperbolées	
58	I'	ré	Paranète	mobile		
61	Z'	mi	Nète	fixe		
40	Z	mi	Mèse	fixe	} Tétracorde des conjointes	
41	E	mi + = fa	Trite	mobile		
46	Ϝ	sol	Paranète	mobile		
49	Ϟ	la	Nète	fixe		

48	X																			
49	ϑ				X									X						
50	λ																			
51	⊥																			
52	O'			X				X												
53	E'			X				?												
54	N'																			
55	M'																			
56	Λ'																			
57	K'																			
58	I'			?																
<i>Hyphen</i>	⸮	X	X					X	X								X		X	
<i>Dikolon</i>	:		X	X			X	X	X			X	X				X	X	X	
<i>Stigmè</i>	.		X	X			X	X	X			X	X				X	X	X	
<i>Disèmè</i>	-		X	X			X	X	X			X	X	X	X		X	X	X	
<i>Trisèmè</i>	⸮							?	X											
<i>Tétrasèmè</i>	⸮																	?		
<i>Leimma</i>	Λ		X	X			X	X							X	X	X		X	
		3705	2436	3704	4461 (I)	4461 (II, 1-3)	4461 (II, 4-8)	4461 (II, 9)	4462	4463	4464 (1)	4464 (2-7)	4465 (I)	4465 (II)	4466	4467	4710	3161	3162	1786

N. B. : Suivant l'interprétation qui en a été proposée dans la partie 1, le signe V, apparaissant dans les P. Oxy. 53. 3705, 65. 4465 et 69. 4710, est repris ci-dessus sur la même ligne que le signe E (n° 41), en grisé.

Annexe 3. Reproductions des papyrus

(Images non disponibles)