



*Unité mixte de recherche CNRS (UMR 8223) – Ministère de la Culture – BnF – Université Paris-Sorbonne*

# Musique • Images • Instruments

Revue française d'organologie et d'iconographie musicale

---

18

---

## Représenter la musique dans l'Antiquité

**CNRS ÉDITIONS**

15 rue Malebranche – 75005 Paris  
[www.cnrseditions.fr](http://www.cnrseditions.fr)

**Directrice de la publication / General editor**

Florence Gétreau

Tél. 00 33 (0)1 49 26 09 97

Fax. 00 33 (0)1 49 26 94 85

Mél : florence.getreau@cnrs.fr

**Secrétaire de rédaction / Editorial assistant**

Alban Framboisier

Tél. 00 33 (0)1 49 26 09 97

Fax. 00 33 (0)1 49 26 94 85

Mél : alban.framboisier@cnrs.fr

**Comité scientifique / Scientific Committee**

Florence Gétreau, Vincent Gibiat, Denis Herlin, Karel Moens, Alain Mérot, Grant O'Brien, Manfred Hermann Schmid, Tilman Seebass

**Mise en page**

David Penot

**Couverture**

Bleu T

**Sites internet:**

[www.iremus.cnrs.fr](http://www.iremus.cnrs.fr)

[www.cnrseditions.fr](http://www.cnrseditions.fr)

La coordination éditoriale de ce volume a été assurée par Christophe Vendries, Alban Framboisier et Florence Gétreau.

© CNRS ÉDITIONS, Paris, 2021.

**Musique-Images-Instruments : Revue française d'organologie et d'iconographie musicale / CNRS, Institut de Recherche en Musicologie (IReMus), n° 18, Paris, CNRS ÉDITIONS, 2021, 328 p., ill., tabl., 27 cm.**

ISBN 978-2-271-13133-1

ISSN 1264-7020

Couverture: *Femme jouant de la cithare*, villa de P. Fannius Synistor à Boscoreale, vers 50 avant J.-C., fresque, 186 × 186 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art, inv. 03.14.5.

## SOMMAIRE

<b>Christophe VENDRIES et Florence GÉTREAU, <i>Éditorial</i></b>	5
<b>I. REPRÉSENTER LA MUSIQUE DANS L'ANTIQUITÉ</b>	
<b>Christophe VENDRIES, <i>Un instrument de musique peut en cacher un autre. Réflexions sur l'iconographie musicale dans la Rome antique</i></b>	12
<b>François LISSARRAGUE, <i>Des lyres dans l'imagerie grecque: pour une iconologie musicale tempérée</i></b>	48
<b>Daniela CASTALDO, <i>The kithara in the Hellenistic Age between Greece and Magna Graecia</i></b>	62
<b>Fábio VERGARA CERQUEIRA et Claude POUZADOUX, <i>La cithare rectangulaire dans la céramique apulienne: aspects morphologiques, symboliques et sociaux</i></b>	72
<b>Valérie HUET, <i>Images sacrificielles et sonores: sur les pas du tibicen auprès de l'autel</i></b>	92
<b>Katherine M. D. DUNBABIN, <i>The Masked Pipe-Player and the choraules in the Roman World</i></b>	112
<b>Françoise GURY, <i>Les Amours musiciens</i></b>	136
<b>Anne-Françoise JACCOTTET, <i>Qui mène la danse dionysiaque? Analyse d'un concept entre scène de genre, imaginaire culturel et reflet d'une pratique rituelle</i></b>	158
<b>Susanna SARTI, <i>Musical Themes on the Baratti Amphora</i></b>	176
<b>Sibylle EMERIT, <i>Musiciens et processions dans le temple d'Hathor à Dendara: iconographie et espace rituel</i></b>	188
<b>II. NOTES ET DOCUMENTS</b>	
<b>Vanja HUG, <i>Le préposé portrait de Wolfgang Mozart et Thomas Linley chez les Gavard des Pivets à Florence</i></b>	232
<b>Thilo HIRSCH, <i>L'éigma de la Chanson trompette de Nicolas de Larmessin</i></b>	236
<b>Denise YIM, <i>The Portrait of Giovanni Battista Viotti by Élisabeth Vigée Le Brun</i></b>	242
<b>Zdravko BLAŽEKOVIC, <i>The Symbolism and Decorative Transformation of the Gusle among the Croats and Serbs</i></b>	254
<b>III. RECENSIONS ET NOUVELLES PUBLICATIONS</b>	
283	
<b>IV. BIOGRAPHIES, RÉSUMÉS, ABSTRACTS</b>	
319	
<b>CRÉDITS PHOTOGRAPHIQUES</b>	325
<b>PROTOCOLE DE PUBLICATION</b>	327



1. Hydria, vers 310-300 avant J.-C, Tübingen, Museum der Universität Tübingen (MUT), inv. 1671.

# *La cithare rectangulaire dans la céramique apulienne: aspects morphologiques, symboliques et sociaux<sup>1</sup>*

Fábio Vergara Cerqueira et Claude Pouzadoux

## *Instruments à cordes dans l'iconographie sur vases apuliens du IV<sup>e</sup> siècle av. J.-C.*

La scène musicale du IV<sup>e</sup> siècle est marquée par la consolidation progressive des tendances innovatrices qui apparaissent dans la seconde moitié du V<sup>e</sup> siècle, connues comme « Musique nouvelle » et accueillies négativement par des penseurs tels que Platon, Aristote et même Aristoxène de Tarente, parce qu'elles minent, selon eux, les principes de la musique traditionnelle.<sup>1</sup>

L'iconographie des vases apuliens, à figures rouges ou polychromes surpeints (dits de Gnathia), peut être très utile pour l'étude de ces changements, en particulier pour ce qui concerne la morphologie des instruments ou leurs modalités d'utilisation<sup>2</sup>. Il est nécessaire de souligner que la céramique apulienne constitue un des plus importants témoignages iconographiques sur la musique de la période tardoclassique et du début de l'époque hellénistique<sup>3</sup>.

Même si dans la peinture sur vases la morphologie des instruments peut présenter des variations et des imprécisions par rapport aux témoins matériels

conservés, on suppose que la majorité des peintres avait conscience qu'ils représentaient des instruments déterminés particuliers correspondant à des usages sociaux et des symbolismes culturels spécifiques, que ce soit dans la vie courante ou dans le monde de l'imaginaire. C'est pourquoi, nous ne partageons pas le scepticisme exagéré de ceux qui ne voient dans les représentations visuelles des instruments et leurs variantes que les choix esthétiques de peintres ignorant les *realia* lorsqu'ils décidaient de les représenter sur les vases. L'étude systématique du répertoire iconographique montre le contraire.

Plusieurs études ont vu le jour ces trente dernières années, sur les transformations des représentations visuelles des instruments à cordes, visibles sur la céramique italiote, comme celles d'Annamaria Di Giulio<sup>4</sup>, Martha Maas et Jane MacIntosh Snyder<sup>5</sup>, Sebastian Ahrens<sup>6</sup>, Cornelia Weber-Lehmann<sup>7</sup>

1. Cette recherche est soutenue par l'Alexander von Humboldt Foundation, l'Institut d'archéologie classique en Allemagne, le Centre Jean Bérard en Italie, la CAPES, le CNPq et le PPGHC/UFRJ au Brésil. Nous remercions très chaleureusement Airton Pollini pour la traduction du texte en français, Alexander Heinemann (Musée de Tübingen) et Kinga Kranodebska (Musée de Stetin).

2. Susanna SARTI, « La *kithara* greca nei documenti archeologici », *Revue belge de philologie et d'histoire*, 81/1, 2003, p. 47.

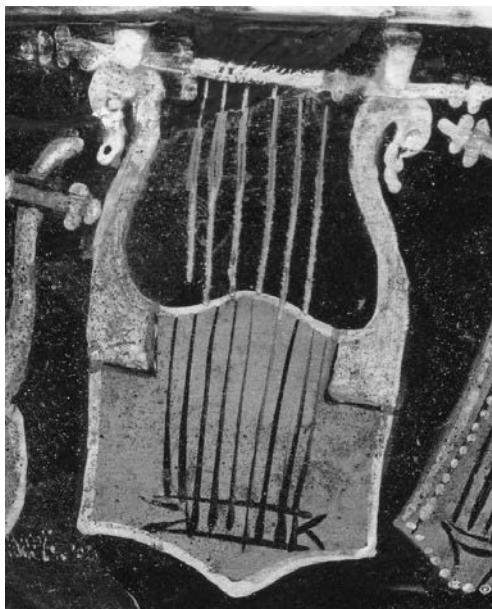
3. Martha MAAS, Jane McIntosh SNYDER, *Stringed instruments of Ancient Greece*, Yale, University, 1989, p. 165.

4. Annamaria DI GIULIO, *Iconografia degli strumenti musicali sui monumenti artistici del Salento*, tesi di diploma, univ. Pavia, 1983, vol. 2, p. 164. Annamaria DI GIULIO, « Iconografia degli strumenti musicali nell'arte apula », *La musica in Grecia*, B. GENTILI, R. PRETAGOSTINI (ed.), Bari, Laterza, 1988, p. 108-120.

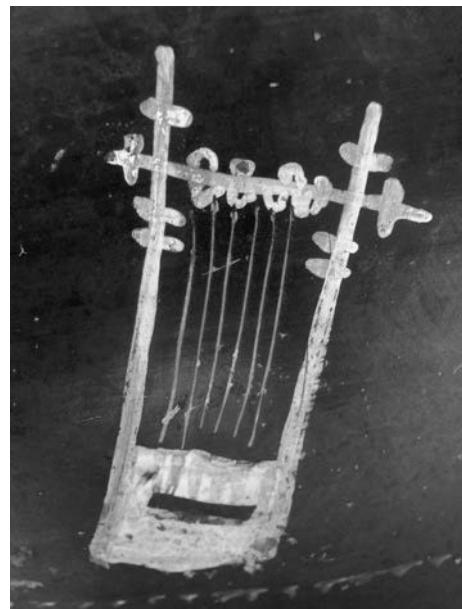
5. Martha MAAS, Jane McIntosh SNYDER, *Stringed instruments of Ancient Greece*, Yale, University, 1989.

6. Sebastian AHRENS, *Die italische Rechteck-Kithara. Untersuchungen zu Form, Funktion und Geschichte eines westgriechischen Musikinstrumentes*, Magisterarbeit, univ. Bochum, 1998.

7. Cornelia WEBER-LEHMANN, « Musik um Adonis. Beobachtungen zur Rechteckkithara auf apulischen Vasen », *Griechische Keramik im kulturellen Kontext. Akten des Internationalen Vasen-Symposiums in Kiel vom 24. - 28. 9. 2001*, B. SCHMALTZ, M. SÖLDNER (ed.), Kiel, Scriptorium, 2003, p. 160-166.



2. Hydria apulienne à figures rouges, vers 330-20, Zurich, Archäologische Sammlung der Universität, inv. 4007.



3. Cratère, Naples, Museo Archeologico Nazionale, inv. 80084.

et Susanna Sarti<sup>8</sup>. Elles sont fondées sur l'analyse systématique des répertoires iconographiques. En parallèle, d'autres ont cherché à comprendre leurs contextes culturels et sociaux, comme Daniela Castaldo<sup>9</sup>.

M. Maas et M. Snyder ont identifié un mouvement de reformulation de la cithare au cours du IV<sup>e</sup> siècle, qui donne lieu à deux développements distincts, une hypothèse soutenue ensuite par S. Sarti. Le premier développement a débouché sur ce qu'on appelle l'« Hellenistic kithara »<sup>10</sup>, avec des bras allongés, une forme plus étroite, et

une tendance à supprimer le mécanisme complexe de la partie interne des bras, caractéristique de la *kithara* classique de concert ; ces mécanismes disparaissent (fig. 2)<sup>11</sup> ou deviennent un motif purement décoratif, agrémenté par exemple de motifs floraux, comme dans l'hydrie Tübingen 1671, de la fin du IV<sup>e</sup> siècle (fig. 1)<sup>12</sup>.

Néanmoins, sur les monuments figurés d'Apulie<sup>13</sup> et d'autres régions, la cithare hellénistique présente de grandes variations formelles, non seulement par rapport à des spécimens d'autres régions, mais aussi par rapport à ceux de même provenance. S. Sarti

8. S. SARTI, « La *kithara* greca nei documenti archeologici », *op. cit.*

9. Daniela CASTALDO, « Aspetti della musica nella Grecia antica », *La musica nella Japigia di Aristosseno*. A. D'AMICIS, A. LUCIA TEMPESTA (ed.), cat. exp., Lecce, Università di Lecce, Museo Provinciale Castromediano, MoviMedia, 2009, p. 11-16; Daniela CASTALDO, *Musica a Taranto in età ellenistica. La Musa dimenticata. Aspetti dell'esperienza musical greca in età ellenistica*. Convegno di studio, Pisa, Scuola Normale, 21-23 settembre, 2006, M. C. MARTINELLI, F. PELOSI, C. PERNIGOTTI (ed.), Pisa, Edizioni della Normale, 2009, p. 271-283.

10. *Id.*, p. 174.

11. Voir la figure votive en bronze. Athènes, Musée national, inv. 15104. II<sup>e</sup>-I<sup>r</sup><sup>e</sup> siècle avant J.-C. Sur le bateau naufragé à Anticythère venant de l'Est vers l'Italie, voir M. MAAS, J. M. SNYDER, *Stringed instruments..., op. cit.*, p. 192, fig. 6.

12. Voir Linda LOPINTO, *La musica degli dei. Gli strumenti musicali nell'iconografia di Apollo sulla ceramica italiota*, Fasano, Schena Editore, 1995. p. 120, cat. 62C. Cliché Fábio Vergara Cerqueira (F.V.C.).

13. 1) Cratère à volute apulien à figures rouges. Ruvo, Museo Nazionale Jatta, inv. 1494. Le Peintre de Copenhagen 4223. C. 350-40. Daniel PAQUETTE, *L'instrument de musique dans la céramique de la Grèce Antique*, Paris, Boccard, 1984, C42.

2) Amphore apulienne à figures rouges. Bâle, Antikenmuseum Basel und Sammlung Ludwig, S 29.



4. Relief en marbre, milieu du IV<sup>e</sup> siècle avant J.-C., Athènes, Musée national, inv. 217.

interprète cette hétérogénéité, à l'époque hellénistique, comme une variation dans la fabrication afin de répondre à de nouveaux usages<sup>14</sup>.

Le second développement donne naissance à un instrument génériquement appelé « cithare rectangulaire » (fig. 3), à cause de ses bras droits et parallèles et de sa caisse de résonance de forme rectangulaire<sup>15</sup>. Il convient de souligner que ce modèle est largement documenté dans le contexte apulien, surtout sur les vases peints, mais aussi sur les figurines en terre cuite, sur des disques votifs et des pièces de monnaie. Outre sa présence

occasionnelle sur d'autres représentations figurées d'autres régions d'Italie du Sud et de Sicile<sup>16</sup>, ces témoignages sont assez rares en dehors de l'Apulie et paraissent liés aux contacts de ces régions avec le sud-est italien. Cela est très clair, par exemple, en ce qui concerne les vases apulians campaniens et paestans du troisième quart du IV<sup>e</sup> siècle. Par ailleurs, en dehors de l'Italie, les représentations de ces cithares rectangulaires sont encore plus rares et postérieures aux premiers exemples apuliens<sup>17</sup>

14. « [...] se ne deduce portanto che le officine dei costruttori di kitharai sono ora sparse in un largo raggio: ciascuno prova e sperimenta nuove possibilità dello strumento. Esigenze ed idee personali e locali, e dunque varietà e particolarissimi, prevalgono sulla uniformità e la rigidità che erano caratteristiche della kithara di tipo classico. Ora la kithara sembra oggetto alla portata di tutti, e non più lo strumento esclusivo di divinità e professionisti ». S. SARTI, « La kithara greca nei documenti archeologici », *op. cit.*, p. 57.

15. M. MAAS, J. M. SNYDER, *Stringed instruments...*, *op. cit.*, p. 175. A. DI GIULIO, *Iconografia degli strumenti musicali...*, *op. cit.*, p. 164. S. SARTI, « La kithara greca nei documenti archeologici », *op. cit.*, p. 57, affirme qu'elle a une caisse de résonance « quasi quadrata ».

16. 1) Olpè sicilienne à figures rouges. Saint-Pétersbourg, Musée de l'Ermitage, inv. 2079 (104). Groupe du Peintre d'Adrano, vers 325-300 avant J.-C. D. PAQUETTE, *L'instrument de musique dans la céramique...*, *op. cit.*, p. 104, fig. C4. 2) Monnaie. De Tyndaris (inscription). Après 214 avant J.-C. Voir Giuseppe BUCETTI, *Alcune monete di bronzo inedite della Sicilia greca*, Cassino, ed. Diana, 2008, p. 36-37.

17. M. MAAS, J. M. SNYDER, *Stringed instruments...*, *op. cit.*, p. 176, fig. 9. Marbre de Mantinée, style praxitélien de la main d'un disciple, probablement la base d'un groupe de la trinité délienne Léto, Apollon et Artémis, représente la cithare rectangulaire dans les mains d'une Muse. Voir aussi Maria TSIMBIDOU-AVLONITI, « Revealing a painted Macedonian tomb near Thessaloniki », *La pittura parietale in Macedonia e Magna Grecia*, A. POLTRANDOLFO (ed.), Salerno, Università degli Studi di Salerno, Pandemos, 2002, p. 39-40.

(fig. 4). Autrefois, des chercheurs qui n'étaient pas spécialisés dans les thématiques musicales, tel Hans Lohmann, avaient déjà saisi les rapports entre la cithare rectangulaire et la Grande-Grèce<sup>18</sup>.

À partir de ces données, les quelques études consacrées aux instruments de musique en Grande-Grèce reconnaissent qu'il s'agit d'un développement local ou régional de la famille des cithares<sup>19</sup>. En revanche, ces études ne s'accordent pas sur leur provenance géographique, ce qui n'est pas sans importance. Si M. Maas et J. M. Snyder définissent l'instrument comme « *Italiote kithara* » (donc une cithare de Grande-Grèce), A. Di Giulio, en revanche, y voit un développement essentiellement apulien. Il faut tout de même remarquer qu'A. Di Giulio (1990), qui a établi un catalogue uniquement des pièces conservées dans les musées du Salento (Tarente, Lecce et Brindisi), propose de valider son hypothèse par l'élargissement du corpus, tandis que M. Maas et J. M. Snyder proposent d'utiliser « provisoirement » l'expression « *Italiote kithara* », puisqu'elles reconnaissent avoir fondé leurs observations sur un catalogue encore limité. La même prudence, pourtant, n'est pas partagée par plusieurs travaux postérieurs qui, par manque d'attention au caractère « provisoire » de la dénomination, la rendent définitive et ont tendance à généraliser dans la littérature l'expression « cithare italiote » pour se référer à la cithare rectangulaire<sup>20</sup>. Martha Maas et Jane McIntosh Snyder ne semblent pas avoir conscience du fait que, dans leur catalogue de 25 vases, 24 sont italiotes et que, parmi eux, 80 % sont apuliens, et que les exemples campaniens, lucaniens et paestans dérivent des tendances apulianes. Ainsi, l'identification de l'origine géographique et de la

dénomination qui en découle restent des questions ouvertes, dans l'attente d'une étude détaillée, systématique et plus exhaustive<sup>21</sup>.

### *Contribution à l'identification de la « cithare apulienne »*

Notre catalogue composé de 59 vases apuliens<sup>22</sup> ajouté à l'observation d'autres supports iconographiques ont permis d'analyser en détail les aspects liés à la morphologie et aux contextes de performance de la cithare rectangulaire. Nous proposons par conséquent de redonner à la cithare rectangulaire le nom de « cithare apulienne », conformément à la suggestion esquissée auparavant par Anammaria Di Giulio, laquelle avait été abandonnée suite à l'impact des travaux de M. Maas et J. McIntosh Snyder. Voici nos raisons :

1. la supériorité numérique : la majorité absolue des témoignages iconographiques de la « cithare rectangulaire » provient du matériel apulien ;
2. l'antériorité apulienne : les plus anciennes représentations connues de l'instrument, dans le contexte du IV<sup>e</sup> siècle, ont lieu en Apulie, entre 370-60, presque deux générations avant les occurrences dans d'autres contextes de Grande-Grèce et presque un demi-siècle avant les représentations en dehors de l'Italie ;
3. l'acmé de la représentation de cet instrument (de 370-360 à 310-300) appartenant aux vases à figures rouges de l'apulien moyen et du

18. Hans Lohmann avait déjà souligné la relation de cet instrument avec la Grande-Grèce, en affirmant que « *die rechteckige Form der Lyra findet sich anscheinend nur in unteritalischen Vasenbildern* » [« la forme rectangulaire de la lyre se trouve apparemment seulement dans la peinture de vase de Grande-Grèce »]. Hans LOHMANN, *Grabmäler auf unteritalischen Vasen*, Berlin, Gebr. Mann Verlag, 1979, p. 169, n° 1483, A 679.

19. A. DI GIULIO, *Iconografia degli strumenti musicali...*, op. cit., p. 164 et p. 235.

20. S. Ahrens et C. Weber-Lehmann s'opposent à la dénomination « *Italiot kithara* », proposent de l'appeler « *Rechteck-Kithara* » ou « *Rechteckkithara* », c'est-à-dire « cithare rectangulaire », en considérant « *seine rechteckige Front* » [« *sa face rectangulaire* »]. Voir C. WEBER-LEHMANN, « *Musik um Adonis...* », op. cit., p. 160.

21. Ce travail de Linda Popinto (1995) – même s'il prend en compte les variations de la cithare en Grande-Grèce en analysant les instruments de musique associés à l'iconographie d'Apollon dans la céramique italiote – ne permet pas de progresser dans la caractérisation de cet instrument. Il ne distingue pas la « cithare rectangulaire » des autres types de « cithares hellénistiques ». Cependant, son livre est un catalogue systématique richement documenté, qui apporte une importante contribution pour la compréhension des nouvelles significations d'Apollon en Italie du Sud, en incluant ses liaisons avec d'autres divinités et rituels, comme ses relations avec Dionysos et Aphrodite.

22. Après la présentation de cette conférence au colloque à Rome, en Mars 2015, une douzaine de vases à peu près s'est ajoutée au catalogue. Malgré cet ajout, ils confirment les tendances iconographiques générales qui supportent les interprétations élaborées ici, mais ils n'ont pas été pris en compte dans le cadre de cette étude.

- tardo-apulien, coïncide avec l'apogée de celle que l'on peut appeler la « culture apulienne » : par apulienne nous entendons la culture née à Tarente et diffusée vers les centres indigènes d'Apulie au contact desquels elle évolue ;
4. la forte identité avec le contexte socio-culturel de Tarente et de l'Apulie ;
  5. enfin, la grande homogénéité formelle qui contraste avec l'hétérogénéité de l'*« Hellenistic kithara »* contemporaine.

Nous pensons donc que la dénomination « cithare apulienne » est le terme le plus approprié pour exprimer la singularité et la trajectoire de cet instrument.

À partir des données archéologiques, l'iconographie de la cithare rectangulaire apparaît au début sur les vases apuliens à figures rouges entre 370-60, soit chez les peintres caractérisés par le recours au style orné. Quelques années plus tard, ce type de représentation migre sur d'autres supports iconographiques, au départ sur les vases de style Gnathia, puis sur les figurines en terre cuite, disques votifs (fig. 5) et pièces de monnaie, parallèlement à un processus d'expansion régionale de cette image, qui atteint la Lucanie, notamment à Armento, la Campanie, Paestum et, enfin la Sicile, grâce à des échanges culturels et commerciaux, conséquence de la migration interrégionale des artisans.

Tarente était une cité éminente en matière de vie musicale, comme le suggèrent la présence à Athènes d'une stèle funéraire du tarentin Nikoklès, « qui atteignit à un très haut degré de gloire entre tous les citharèdes »<sup>23</sup> ou la participation du citharède Héraplétos de Tarente au banquet donné par Alexandre pour célébrer sa victoire sur Darius<sup>24</sup>. Cette compétence musicale a pu favoriser la diffusion de cette « invention » tarentine, en particulier dans les zones avec lesquelles Tarente et les centres de l'Apulie avaient des relations proches, telle que la Macédoine, comme en témoigne la frise peinte d'une tombe du III<sup>e</sup> siècle proche de Thessalonique, où l'on voit une cithare apulienne jouée lors d'un banquet<sup>25</sup>.

23. Pausanias I.37.2, traduction de J. Pouilloux, CUF.

24. Athénée XII.538e.

25. M. TSIMBIDOU-AVLONITI, « Revealing a painted Macedonian tomb near Thessaloniki », *op. cit.*, p. 39-40, tav. VII.



5. Disque votif, III<sup>e</sup> siècle avant J.-C., Tarente, Museo Archeologico Nazionale, inv. 204787.

### *Analyse des aspects culturels et sociaux*

Nous voudrions maintenant passer à l'analyse de certains aspects culturels et sociaux, mis en évidence par le catalogage systématique des représentations iconographiques : d'une part, la fabrication de la cithare rectangulaire apulienne, spécialisation artisanale de la *lutherie* régionale, comme le montre le haut degré d'homogénéité morphologique de l'instrument ; d'autre part, le renouveau musical et la « barbarisation » successive, selon le point de vue de la Grèce égéenne, surtout athénocentrique ; puis, la symbolique amoureuse ; enfin, la symbolique attachée à la classe d'âge, en particulier pour les individus masculins.

### **Homogénéité morphologique de la cithare apulienne, indice du développement de la lutherie régionale**

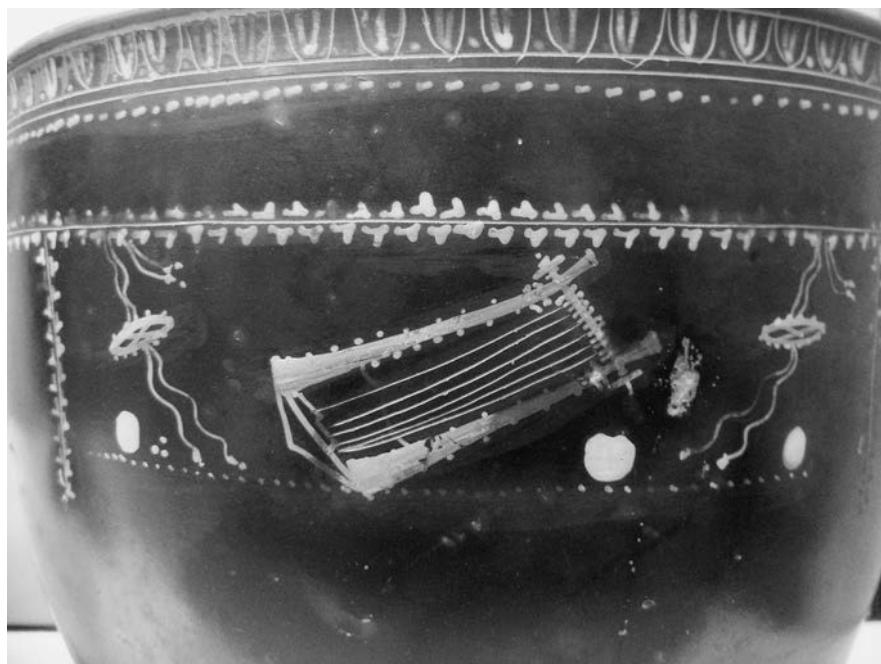
La forme générique de la cithare apulienne, qui permet des variations, prévoit des bras parallèles, et une caisse de résonance de forme rectangulaire (parfois presque carrée). Des variantes sont perceptibles dans les rapports entre les bras et la caisse de



6. Cratère en cloche attribué au Groupe A de l'Harpe de Naples, moitié du IV<sup>e</sup> siècle avant J.-C., Naples, Museo Archeologico Nazionale, inv. 80987.



7. Loutrophore apulien à figures rouges, Peintre de Varrese, vers 360-340 avant J.-C., Naples, Museo Archeologico Nazionale, H 3246 (inv. 82267).



8. Skyphos apulien à figures rouges, seconde moitié du IV<sup>e</sup> siècle avant J.-C., Munich, Antikensammlungen, inv. NI 9913.

résonance<sup>26</sup>. Les bras peuvent recevoir un nombre varié de dispositifs, de fonction encore indéfinie, situés à proximité de la traverse supérieure (fig. 3 et 6). Dans certains cas, ils possèdent également un caractère ornemental, stylisé comme des feuilles de palmier<sup>27</sup> (fig. 7) ou de tête de cygne<sup>28</sup>.

Les bras varient entre des formes simples (fig. 3, 6 et 10) ou ornementales. Ces dernières tendent à décrire une spirale (fig. 8), rappelant des colonnes torsadées ou des cornes d'antilopes<sup>29</sup>. Ce détail peut être soit sculpté<sup>30</sup>,

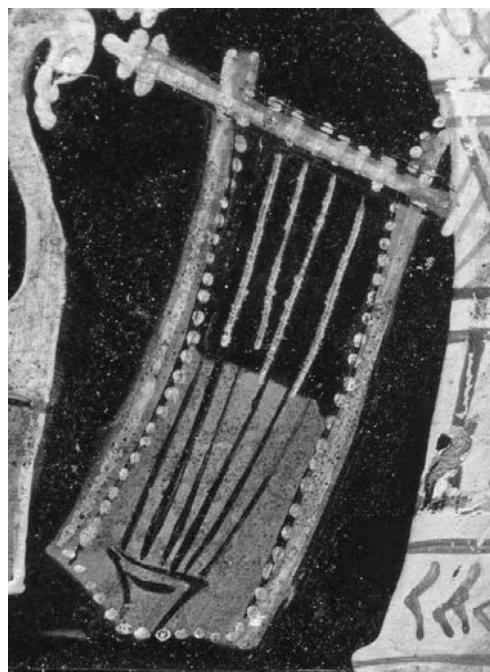
26. On trouve deux solutions différentes en ce qui concerne la relation entre la caisse de résonance et les bras. Dans la majorité des cas de cithares rectangulaires apuliennes, les deux bras parallèles constituent une structure séparée de la caisse de résonance, de forme rectangulaire (fig. 6-9). Voir: 1) Skyphos apulien du «style de Gnathia». Bari, Museo Archeologico, inv. 6643 (Collezione Polese), fin du IV<sup>e</sup> siècle. 2) Pélikè apulienne à figures rouges. Peintre du Louvre, inv. MN B 1148. Moscou, Pushkin State Museum, inv. II 1b 661, vers 330-320. Il y a pourtant des exemples de cithares rectangulaires où les bras et la caisse de résonance forment une seule structure, si bien que les bras peuvent contribuer à la résonance. Voir: 1) Cratère apulien du «style de Gnathia». Provenance Valesio. Brindisi, Museo Archeologico Provinciale «Francisco Ribezzo», inv. 623. 2) Lécythe apulien à figures rouges. Provenance Egnazia. Egnazia, Museo Nazionale Archeologico, 1.30. 3) Lécythe apulien du «style de Gnathia», Munich, Antikesammlung, inv. NI 6489.

27. Voir lécythe apulien du «style de Gnathia», Munich, Antikesammlung, inv. NI 6489.

28. Fragment. Cercle de Peintre de Darius. Genève, Collection Herbert Cahn, inv. H.C. 1307.

29. Voir 1) Pélikè apulienne à figures rouges. Peintre du Louvre, inv. MN B 1148 (RVAp II 20/248). Moscou, Musée Pouchkine, inv. II 1b 661, vers 330-20. 2) Situle apulienne à figures rouges. Maplewood, New Jersey, Collection J.V. Noble, vers 350-30 avant J.-C. 3) Amphore apulienne à figures rouges. Provenance Timari, tombe 33 (1984). Matera, Museo Archeologico Nazionale «Domenico Ridola», inv. 160821. Fin du IV<sup>e</sup> siècle avant J.-C. 4) Cratère apulien en calice à figures rouges. Peintre de Darius. Maintenant, collection privée. Autrefois Melbourne, Coll. G. Geddes., de 1994 à 2008, et Londres, Marché, Sotheby's, 13-14 Déc. 1982, lot. 291, vers 340-330.

30. Voir 1) Loutrophore apulienne à figures rouges. Matera, Museo Archeologico Nazionale «Domenico Ridola», inv. 164531 (coll. Rizzon). 325-300 avant J.-C. 2) Skyphos apulien à figures rouges. Provenance d'Egnazia. Lecce, Museo Archeologico «Sigismondo Castromediano», inv. 1399. 3) Hydrie apulienne du «style de Gnathia». Milan, Civico Museo Archeologico, Coll. Lagioia, inv. A997.01.093 (à Bari jusqu'à 1997), vers 330-320 avant J.-C.

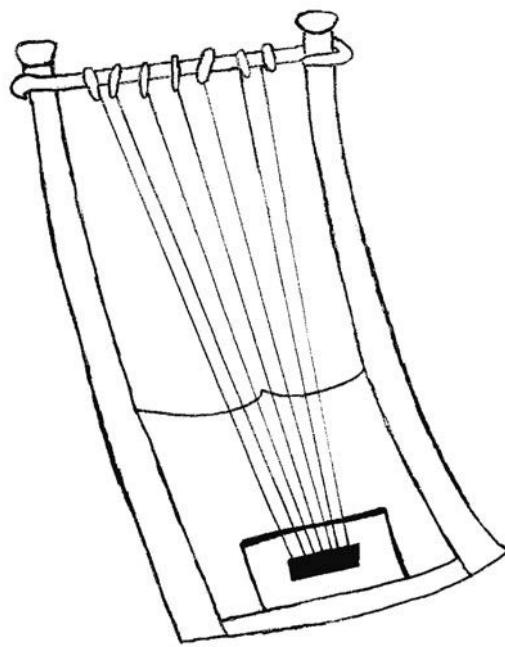


9. Hydria apulienne à figures rouges, vers 330-320 avant J.-C., Zurich, Archäologische Sammlung der Universität, inv. 4007.

soit peint<sup>31</sup> (fig. 7). Dans quelques vases le peintre indique l'ornementation des bras avec des petits points (fig. 9). Sur un total de 61 cithares représentées sur les 59 vases du catalogue, en fonction des images disponibles il est possible d'évaluer cette caractéristique dans 39 cas : dans 15 exemples, le peintre a choisi de représenter les bras sans ornements, mais dans 24 il a pris soin de noter ce détail. Les peintres se préoccupent aussi de la couleur. Dans la majorité des cas, les bras possèdent une pigmentation plus sombre, en général jaune, mais parfois rouge, tandis que la caisse de résonance présente une couleur plus claire, qui tend vers le blanc, ce qui doit indiquer l'utilisation de types différents de bois, adaptés aux différentes fonctions de ces parties de l'instrument<sup>32</sup> (fig. 3).

31. Voir Loutrophore apulien à figures rouges. Malibu, J. P. Getty Museum, inv. 82 AE 16, vers 330-320 avant J.-C.

32. Voir 1) Lékanis à figure rouge (couvercle). Provenance Canosa. Naples, Museo Archeologico Nazionale, inv. 82255, vers 325-300. 2) Lécythe apulien à figures rouges. Provenance Tarente, Corso Piemonte (1960). Tarente, Museo Archeologico Nazionale, inv. 117068, vers 350-325 avant J.-C. 3) Pélikè



10. Skyphos apulien du « style de Gnathia », fin du IV<sup>e</sup> siècle, Bari, Museo Archeologico, inv. 6643 (Collezione Polese). Dessin par Fábio Vergara Cerqueira, 2020.

Au vu des éléments morphologiques, on identifie un standard technique dans la construction de cet instrument en Apulie, qui laisse une certaine liberté au *luthier*, ce qui rend plus facile l'adaptation à la demande des commanditaires, qui ne sont plus désormais des musiciens professionnels *virtuosi*, comme dans le cas de la cithare des VI<sup>e</sup> et V<sup>e</sup> siècles, mais des gens du commun<sup>33</sup>. L'ornementation des bras, cible de l'attention des peintres des vases, paraît être en même temps un trait original et un signe d'identité tarentine dans la construction de la cithare apulienne. Elle s'insère ainsi dans les mêmes esthétiques communes à la fabrication des instruments musicaux apuliens, comme l'ornementation de la membrane des tympans avec des motifs circulaires et géométriques, ou les détails en forme d'oiseau dans la structure des harpes ou dans

apulienne à figures rouges. Provenance Tarente, Arsenale Militare. Tarente, Museo Archeologico Nazionale, inv. 4623, vers 350-325 avant J.-C.

33. S. SARTI, « La *kithara* greca nei documenti archeologici », *op. cit.*, p. 57.

l'extrémité supérieure des bras des cithares<sup>34</sup>. La forme rectangulaire de l'instrument, avec des lignes et angles droits (fig. 10), constitue un référent visuel identitaire, ce qui véhicule un sentiment d'appartenance à la culture de Tarente et plus largement de la région située au sud-est de l'Italie, lié à une certaine homogénéité régionale partagée par les différentes communautés grecques et non grecques de Messapie, de Peucécie et de Daunie, de Tarente à Canosa, de Valesio à Ascoli Satriano, de Egnazia jusqu'à Timmari.

### Innovation musicale et barbarisation

L'analyse des aspects musicaux relatifs à la performance, montrent la consolidation d'une culture musicale propre, qui suit des références différentes de celles diffusées dans le contexte du débat pédagogique et philosophique athénien, ce qui indique l'influence des aspects de la Nouvelle Musique.

L'observation systématique du répertoire présent dans notre catalogue montre deux informations significatives sur la performance musicale. Tout d'abord, sur un total de 61 situations qui représentent la cithare apulienne, dans seulement deux cas<sup>35</sup>, le peintre a représenté l'usage du *plektron*, se distinguant, en cela, des représentations dans lesquelles l'instrument est une cithare, soit dans la version allongée hellénistique, soit dans une représentation archaïsante qui remet la cithare classique en général entre les mains d'Orphée ou d'Apollon. Le peintre apulien n'est pas naïf ni dépourvu de connaissances sur la pratique musicale qu'il représente. Il a l'intention d'affirmer une coutume musicale régionale qui a pu se développer dans le nord de l'Apulie, si l'on en croit la diffusion des

34. Fábio VERGARA CERQUEIRA, « Iconographical representations of musical instruments in Apulian vase-painting as Ethnical signs: intercultural Greek-indigenous relations in Magna Graecia (5<sup>th</sup> and 4<sup>th</sup> centuries B.C.) », *Greek and Roman Musical Studies*, 2, 2014, p. 50-67.

35. 1) Cratère à volutes. Peintre de Baltimore. Madrid, Museo Arqueológico Nacional, inv. 1998/92/1 (vers 340-320 avant J.-C.). 2a) Cratère à volutes. Fin du style à figures rouges. Groupe de Foggia (ill.). 2b) Descendant tardif du Groupe du Saccò Blanc. Cratère à volutes tardif (vers 305-295 avant J.-C.). Voir le catalogue de vente Sotheby's: *Sale Catalogue*, Londres, 13-14 déc. 1990, n° 307 (ill.), p. 203, et 12 déc. 1988, n° 170 (ill.), p. 115.



11. Cratère à volutes, Peintre de Baltimore, vers 340-320 avant J.-C., Madrid, Museo Arqueológico Nacional, inv. 1998/92/1.

vases du Peintre de Baltimore et du Groupe de Foglia, et, par-là, une singularité culturelle. La dimension régionale de la technique est encore soulignée quand on observe que, sur le vase campanien où l'on voit la cithare apulienne, le musicien utilise le *plektron*<sup>36</sup>.

De plus, deux vases que nous avons pu examiner apportent des situations qui extrapolent les codes de représentation de la scène musicale apulienne caractéristique du IV<sup>e</sup> siècle. L'un en représentant une sirène (fig. 11), l'autre, attribué au groupe de Foglia, se situant dans les limites chronologiques extrêmes de cette phase (310-300 avant J.-C.), à un moment où plusieurs marqueurs, comme l'iconographie des figurines en terre cuite du supposé Hyakinthos avec cithare et *plektron*, pointent une

revalorisation des traits culturels grecs originaires de l'Hellade, comme expression de résistance culturelle à l'avancée romaine.

En Grèce, dans les périodes tardo-archaïque et classique, il est habituel de jouer de la lyre et de la cithare avec le *plektron*. Les peintres des vases attiques enregistrent cette technique, non seulement en mettant l'accessoire dans la main droite du musicien, mais en plaçant de façon adéquate les doigts de la main gauche sur les cordes, pour bloquer la vibration des cordes qui ne doivent pas sonner. Cette technique est le *krouein*, en opposition au *psallein*, qui consiste à jouer les cordes en utilisant les doigts en *pizzicato*. Bien que les sources iconographiques montrent que la technique du *psallein* était très ancienne, la dissémination du *plektron* en Grèce a conduit à son apparent abandon. Il a été réintroduit à Athènes à la fin du V<sup>e</sup> siècle, comme une nouveauté et une étrangeté, par la technique des harpistes provenant de l'Égée orientale, raison

36. Ann Arbor, University of Michigan, Kelsey Museum of Archaeology, 28809.



12. Pélikè apulienne à figures rouges, vers 350-325 avant J.-C., provenance Tarente, Arsenale Militare, Tarente, Museo Archeologico Nazionale, inv. 4623.



13. Cratère apulien du « style de Gnathia », vers 325 avant J.-C., groupe du Peintre de l'Ambroisiane, Stetin (Szczecin), Pologne, Musée national de Stetin, *Dobrns' Szczecin Collection*, inv. MNS/AH/83 (conservé entre 1945 et 1994 à Varsovie, Musée national d'Archéologie, inv. 138485).

pour laquelle on a associé cette technique aux mœurs douteuses. *Psaltria*, qui signifiait la femme harpiste, était ainsi synonyme de courtisane<sup>37</sup>.

La mémoire s'est établie de telle manière que l'historiographie antique de la musique a fait le rapprochement entre la diffusion du *psallein* et la scène de la Nouvelle Musique. Selon Pollux IV.59, cette technique a été inventée au IV<sup>e</sup> siècle par Epigonus d'Ambracie, qui, d'après Athénée XIV.637d, était un excellent musicien, qui pinçait les cordes au doigt, sans utiliser le *plektron*.

Les peintres apuliens, aussi bien qu'attiques, prêtent attention aussi à la représentation de la main gauche, puisqu'ils sont très attentifs à la position des doigts de la main gauche pour le *psallein*: pouce et autres doigts séparés et courbés (fig. 12), ou, de façon alternative, pouce et index s'approchant

37. Platon le Comique, *fr.* 139-Edmonds. Voir Athénée XIV.638; Eupolis, *fr.* 77- Edmonds (*Les Plongeurs*), *fr.* 139-Edmonds (*Les Hilotes*). Fábio VERGARA CERQUEIRA, « A harpa e a harpista em Atenas no final do V século. Entra a esposa bem-nascida e a cortesã. Registros literários e iconográficos em descompasso », *Mulheres na Antiguidade*, M. R. CANDIDO (ed.), Rio de Janeiro, NEA/UERJ, 2012, p. 146.

l'un de l'autre, pour pincer la corde<sup>38</sup>. Certains vases apuliens, en effet, sont révélateurs de l'usage de cette technique, donnant des informations sur les différentes alternatives: le musicien peut jouer avec une ou deux mains<sup>39</sup> (fig. 13); il peut utiliser la main droite pour jouer les cordes dans l'extrémité supérieure, à proximité de la traverse (fig. 14), ou

38. 1) Lébès apulien à figures rouges (à anses dressées). Peintre de Darius (RVAp II 18/116). Naples, Museo Archeologico Nazionale, inv. Stg. 360, vers 335-320. Sur les lébètes à anses dressées, voir Hélène CASSIMATIS, *Le lébès à anses dressées italiote à travers la collection du Louvre*, Naples (Cahiers du Centre Jean Bérard, XV), 1993. 2) Cratère apulien à figures rouges. Mannheim, Reiss-Engelhorn-Museen, Archäologische Sammlungen, Cg. 143. 3<sup>e</sup> quart du IV<sup>e</sup> siècle avant J.-C.) Cratère à volutes du Peintre de Darius avec la mort d'Archémoros. Au registre supérieur Dionysos est assis tenant dans la main gauche une cithare rectangulaire dont il pince les cordes entre le pouce et le majeur.

39. Voir lékanis apulienne à figures rouges (couvercle). Provenance Ascoli Satriano, Località Giarnera Piccola, Tomba 5/07 (Ipogeo dei Profumi). Ascoli Satriano, Museo Civico, ex Museo Civico « Pasquale Rosario », inv. 31899 (couvercle), inv. 31881 (base du vase).



14. Lékanis apulienne à figures rouges (couvercle), provenance Ascoli Satriano, Località Giarnera Piccola, Tomba 5/07 (Ipogeo dei Profumi). Ascoli Satriano, Museo Civico, ex Museo Civico « Pasquale Rosario », inv. 31899 (couvercle), inv. 31881 (base du vase).

plus bas, au-dessus de la caisse de résonance<sup>40</sup>, peut-être même en jouant les cordes en arpège<sup>41</sup>.

Il est un deuxième aspect de performance musicale : le musicien, homme ou femme, qui joue de la cithare apulienne, toujours assis, ne chante jamais, ni d'ailleurs aucun autre personnage autour de lui<sup>42</sup> ! Ils ne devraient pas être appelés *kitharoidoi*, mais plutôt *kitharistai*. On serait ici en présence non pas d'une chanson (musique vocale accompagnée), mais d'une musique sans paroles (purement instrumentale), ce qui indique un raffinement culturel, sous l'influence de la Nouvelle Musique. Cela révèle encore une prise de liberté musicale par rapport aux reproches communs faits à Athènes par les philosophes et les théoriciens de la musique, de Platon à Aristoxène de Tarente, pour la libérer des mots, ce

40. Pélikè apulienne à figures rouges. Turin, Museo Archeologico, inv. 4149 (le garçon avec la cithare dans la scène principale).

41. Pélikè apulienne à figures rouges. Turin, Museo Archeologico, inv. 4149 (la femme avec la cithare au niveau supérieur de la scène).

42. M. MAAS, J. M. SNYDER, *Stringed instruments..., op. cit.*, p. 177.

qui, pour les critiques des innovations musicales, inspirait la crainte d'une forme de décadence. La performance instrumentale du solo de cithare apulienne représente un goût musical différent de celui qui est soutenu dans la critique musicale athénienne, soutenu par l'école aristotélicienne qui, au début de l'époque hellénistique, reste fidèle à la musique traditionnelle, comme on l'apprend avec l'auteur du *Problème XIX.10*, qui affirme que « *la voix humaine est plus agréable à entendre que les instruments*<sup>43</sup> ».

Un cratère de Varsovie constitue le témoignage le plus décisif de cette singularité de la performance musicale. On peut observer l'expression faciale d'un acteur professionnel, avec une paire de masques placée au-dessus de sa tête, dans un moment de pause, et qui joue de la cithare apulienne, avec la technique attribuée aux harpistes, en pinçant les cordes avec les doigts, en utilisant les deux mains en même temps. Clairement, il ne chante pas, mais fait un solo instrumental, ses yeux suggèrent sa concentration et la transe (fig. 13 détail).

L'originalité des modes d'exécution de cette cithare apulienne, face à la tradition culturelle grecque avec l'usage du *plektron* et la valorisation de la parole chantée aux dépens de l'instrument, met en évidence le développement et la consolidation de cette nouvelle forme d'instrument, la cithare rectangulaire apulienne, qui correspond à une culture musicale propre. Elle a prospéré à partir de Tarente dans la société gréco-indigène de l'Italie du Sud, de Tarente et des noyaux indigènes apuliens. La lyre, le *barbitos* et la cithare étaient liés à une tradition de musiciens qui jouaient de l'instrument habituellement avec le *plektron* pour accompagner le chant, qu'il soit exécuté par eux-mêmes ou par d'autres. C'était la forme privilégiée en Grèce égéenne, la plus valorisée, tant dans les concerts et concours musicaux, que dans les banquets. La cithare apulienne, de son côté, paraît se développer, non pas pour accompagner le chant et la parole, le poème chanté, mais plutôt pour un répertoire instrumental particulier et pour des occasions adéquates, loin des salles de concert, pour des moments plus intimes, pendant lesquels on appréciait la musique instrumentale des cordes qui sonnaient avec la technique du *pizzicato*.

43. Traduction Pierre Louis, CUF.



15a. Lécythe apulien à figures rouges, vers 350-325 avant J.-C., provenant de Tarente, Corso Piemonte, angolo Via Emilia (trouvé en 1960), Tarente, Museo Archeologico Nazionale, inv. 117068.



15b. *Id.*, détail. Dessin par F. Vergara Cerqueira, 2020.

Ces modes d'exécution, qui prenaient leur distance avec la tradition, comptaient-ils parmi les raisons qui ont amené Aristoxène, en visite dans sa cité d'origine, à considérer que la musique de Tarente s'était « barbarisée » (*ἐκβεβαρβάρωται*)<sup>44</sup>? Il connaissait la musique érudite de tradition grecque qui se pratiquait autrefois dans sa ville, y compris par expérience familiale puisque son père, nommé Spintharos, était un citharède important<sup>45</sup>. La scène musicale apulienne, qui ouvrait en même temps les portes pour un renouveau rejeté à Athènes et pour des pratiques enracinées dans la culture régionale, doit avoir beaucoup déplu au nostalgique Aristoxène qui, déjà influencé par un regard athénocentrique, idéalisait une Tarente passée, fidèle à l'héritage grec traditionnel.

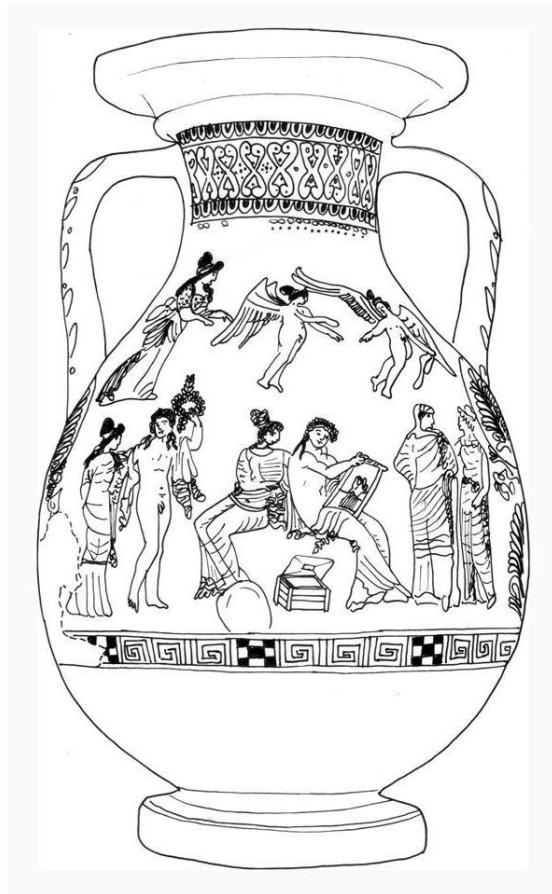
### La symbolique amoureuse

La cithare apulienne, outre sa valeur ethnique et identitaire, véhicule d'autres symboliques culturelles. Les 59 vases représentant la cithare rectangulaire ont été classés en trois catégories, selon leurs contextes narratifs: sphère amoureuse, funéraire et musicale. Ici ne seront pas abordés les douze vases compris dans la catégorie « sphère musicale », tous dans le style de Gnathia<sup>46</sup>. Les autres 47 vases en comportent 38 d'inspiration amoureuse et 9 à la thématique funéraire, soit 65 % du matériel. En outre, la cithare rectangulaire

44. Athénée, XIV, 632b: « καὶ ἡμεῖς, ἐπειδὴ καὶ τὰ θέατρα ἐκβεβαρβάρωται καὶ εἰς μεγάλην διαφθορὰν προελήνυθεν ἡ πάνδημος αὐτῆς μουσική, καθ' αὐτοὺς γενόμενοι δὲ λιγοὶ ἀναμιμησκόμεθα οἷα ἦν ἡ μουσική. ταῦτα μὲν ὁ Αριστόξενος », « *Il en est de même de nous [à Tarente] actuellement; nos théâtres sont devenus barbares, et notre musique prostituée au bas peuple, ne ressemble plus, pour ainsi dire, à l'ancienne, dont peu de gens parmi nous sont encore jaloux de se rappeler le caractère.'* Ainsi s'explique Aristoxène » (Lefebvre de Villebrune). Voir Marcello GIGANTE, « La cultura a Taranto », *Atti dei Convegni di Studio sulla Magna Grecia*, 4-11 ottobre 1970, Naples, Università, 1971, p. 74-76.

45. Élien, *V.H.* II.11.

46. Dans la catégorie de « sphère musicale », on inclut 12 vases dans le style de Gnathia dont la représentation manque de narration, puisque l'objet (l'instrument musical) apparaît isolé ou accompagné (instruments, masques, guirlandes, fruits) dans un champ délimité par des motifs végétaux (rameaux de vigne, mais aussi de lierre ou laurier). À notre avis, l'emphase ici est la musique elle-même, bien qu'éventuellement puissent s'insérer des contextes de performance liés au théâtre, au banquet ou à des rituels. Cette catégorie ne retient pas notre attention ici.



16. Pélikè, Peintre de Licurgus et son cercle, Peintre de Chamay, vers 350-330 avant J.-C., Genève, Collection Chamay. Dessin par Lidiane Carderaro.



17. Lebes apulien à figures rouges (à anses dressées), cercle du Peintre de Darius et du Peintre des Enfers, groupe de New York (28.57.10), vers 335-320 avant J.-C., New York, The Metropolitan Museum, inv. 17.46.2.

dans les scènes funéraires s'insère dans la mystique eschatologique funéraire-nuptial, de sorte que sa signification est une extension de la symbolique amoureuse<sup>47</sup>.

Sur ces vases avec la cithare apulienne, le peintre représente parfois des scènes érotiques avec baisers et caresses (fig. 15a-b et 16), parfois des rituels d'initiation ou d'union amoureuse (fig. 17). La symbolique érotique de cet instrument est présente aussi dans quelques figurines en terre cuite, comme

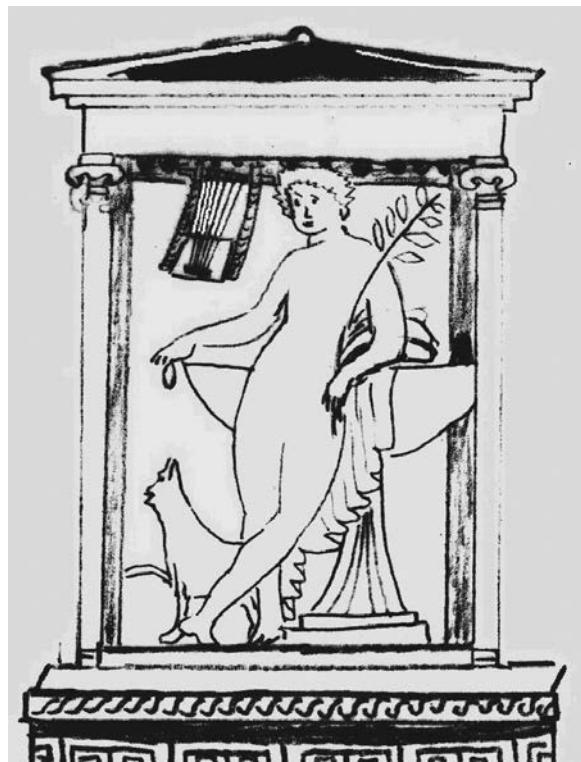
celle qui représente un couple s'embrassant allongé sur une *klinè* provenant d'Egnazia, site au Nord de la Messapie sur la côte adriatique (fig. 18). Ce qui prévaut c'est l'ambiguïté: les scènes alternent ou se mélangent, tantôt scènes de genre ou de l'au-delà, où ces rituels se répètent, pour garantir un amour éternel élysiaque, sous la protection d'Aphrodite et de Dionysos; la représentation de l'espace, dans ces scènes amoureuses avec la cithare rectangulaire, oscille entre espace domestique, espace extérieur ou espace imaginaire (lorsque le peintre représente des jardins fantastiques)<sup>48</sup>. Quand elle est associée

47. La seule exception est le cratère de Madrid 1998/92/1, avec une sirène citharède, où la signification de la cithare rectangulaire est dissociée de la mystique eschatologique funéraire-nuptiale apulienne.

48. Voir Fábio VERGARA CERQUEIRA, «The Apulian cithara, a musical instrument of the love sphere: social and symbolic



18. Figurine polychrome en terre cuite, provenance Egnazia, Fasano, Brindisi (découverte à 1939), première décennie du III<sup>e</sup> siècle avant J.-C., Tarente, Museo Archeologico Nazionale, inv. 54350.



19. Cratère à volute apulienne à figures rouges, Peintre de Copenhague 4223, vers 340-330 avant J.-C., Genève, Musée d'art et d'histoire, inv. HR 69.

à des divinités, la cithare apulienne se rattache à Dionysos, Aphrodite et Éros plutôt qu'à Apollon. Quelques scènes ont une signification clairement mythologique, toujours liées à l'amour, où le jeune amoureux joue de la cithare rectangulaire : par exemple, Paris et Hélène, sur une tasse de la collection Lagioia<sup>49</sup>, ou Adonis assis sur une couche nuptiale entre Aphrodite et Perséphone, sur une pélikè de la collection Hearst<sup>50</sup>.

La sphère domestique est fréquemment caractérisée par un jeu amoureux, quand le couple se caresse, installé sur le *thalamos*. La cithare apulienne,

dimensions according to space representations», *Dialogues d'Histoire Ancienne*, Suppl. (*La question de l'espace au IV<sup>e</sup> siècle av. J.-C. : continuités, ruptures, reprises*, A. POLLINI, S. MONTEL (éd.), Besançon, Presses de l'Université de Franche-Comté, à paraître).

49. Tasse. Groupe de Saccos blanc. Associé au Groupe de Stuttgart. Milan, Civico Museo Archeologico, Coll. Lagioia, inv. A997.01.298 (à Bari jusqu'à 1997), vers 315-305 avant J.-C.

50. Pélikè apulienne à figures rouges. Peintre du Varrese. San Simeon, Hearst Collection, inv. 5609. Sur l'association de la

cithare apulienne à Adonis, voir Weber-Lehmann, *op. cit.*

d'ordinaire, est jouée par le jeune homme tandis que la jeune fille joue de la harpe ; ils symbolisent ainsi l'amour, respectivement masculin et féminin, et en outre l'attente de l'amour éternel dans l'au-delà. La possibilité que ces instruments puissent revêtir cette symbolique repose sur le fait que, dans la vie quotidienne, ils participent aux moments d'intimité, de divertissement amoureux, comme l'indiquent les vases du corpus qui associent la musique et les scènes de caresses. La cithare apulienne, jouée en solo par le jeune homme, paraît être la musique la plus appréciée dans ce contexte<sup>51</sup>.

51. H. R. W. Smith, héritier et défenseur du modèle de l'eschatologie nuptiale, conformément à la tradition inaugurée par G. Patroni (1897), a affirmé que l'*« Italiot red figure (in contrast to Attic) was funerary as a rule »*. Voir Henry Roy William SMITH, *Funerary Symbolism in Apulian Vase-Painting*, Berkeley and Los Angeles, Univ. of California Press, 1976, p. 66. Cependant, il accepta que certaines *pélikai* puissent représenter un mariage dans le monde d'ici-bas, en conformité avec Bianca Maria



20. Cratère à volute apulienne à figures rouges, Bonn, Akademisches Kunstmuseum, inv. 100.



21. Amphore apulienne à figures rouges, Madrid, Museo Arqueologico Nacional, inv. 11223.

Dans ces circonstances, la musique de la cithare apulienne est une représentation iconique de l'érotisme singulier de la société tarentine. C'était un instrument musical pour l'amour, pour le divertissement privé, intime ; il n'était pas destiné aux prestations professionnelles, ni au public, puisque pour celles-ci était utilisée la cithare hellénistique. C'était une musique d'amour, mais pas moins sophistiquée ; or, pour apprécier l'instrument en solo, dépourvu de chant, il fallait un goût raffiné.

SCARFI, « Gioia del Cole. Scavi nelle zone di Monte Sannace », *Monumenti Antichi pubblicati per cura della Accademia dei Lincei*, 45, 1961, p. 195-196. Elle réfute l'interprétation eschatologique des scènes érotiques dans des vases apuliens. Voir H. R. W. SMITH, *Funerary Symbolism in Apulian Vase-Painting*, op. cit., p. 65. Certaines *pélikai* étaient, selon SMITH, op. cit., p. 66, « reminiscent and earthly in one side, Elysian on the other » (cf. cat. 12). Voir aussi Giovanni PATRONI, « Apuli, vasi », *Encyclopédie Italiana*, 1929.

### Symbolique d'âge dans le monde masculin

La dernière symbolique de la cithare apulienne est son rapport, dans le monde masculin, aux tranches d'âge en tant que signe qui indique que le jeune homme est déjà prêt à assumer son rôle d'adulte. C'est surtout dans les scènes représentées dans un contexte funéraire que cette signification de l'instrument apparaît, en contraste avec la lyre. Ainsi, sur le cratère de Genève HR 69, le peintre représente, à l'intérieur d'un *naiskos*, la figure d'un jeune homme appuyé sur le *louteriorion*, « tenant » un rameau dans la main, en train de jouer avec son chien (fig. 19). On identifie ainsi le défunt, représenté à l'âge où il entre dans la vie adulte. Dans le champ est suspendue une cithare apulienne, en blanc, de la même façon que les autres éléments situés à l'intérieur du *naiskos*. La couleur nous ramène, dans le même temps, aux sculptures funéraires et à la représentation du défunt dans l'au-delà, dans le royaume



22. Cratère apulien à figures rouges, provenant de Ruvo, Peintre de Darius, vers 335-320 avant J.-C., Naples, Museo Archeologico Nazionale, H 3255 (inv. 81934 ; au musée, inv. 81393).

d'Hadès<sup>52</sup>. Quelle pourrait être la signification ici de la cithare apulienne ? Pour Alexandre Cambitoglou, Christian Aellen et Jacques Chamay, le peintre a voulu évoquer une des occupations du

défunt. H. Lohmann qui suit cette interprétation, formule une interrogation : « [il n'est] pas clair, si [la cithare rectangulaire du tombeau] fait allusion à l'amour du défunt pour la musique ou plus précisément,

52. Pour une scène analogue, avec une cithare rectangulaire dans le contexte funéraire, voir l'hydrie Sidney 98.57. Voir H. LOHmann, *Grabmäler auf unteritalischen Vasen*, op. cit., A 679. On ajoutera aussi un jeune homme tenant une cithare rectangulaire et une palme à l'intérieur d'un *naïskos* figuré sur

un cratère à volutes inédit, provenant d'une tombe à chambre d'Ururi, et conservé au Museo sannitico de Campobasso (fig. 24) où il a été présenté lors de l'exposition *Sono figlio della terra e del cielo stellato. Cibo per il corpo cibo per lo spirito presso i Sanniti*, 14 febbraio-31 ottobre 2015.



23a. Cratère à volutes attribué au Peintre de Darius (vue d'ensemble), Naples, Museo Archeologico Nazionale, inv. 81393 : d'après Cl. POUZADOUX, *Éloge d'un prince daunien. Mythes et images en Italie méridionale au IV<sup>e</sup> siècle av. J.-C.*, Rome, 2013, pl. XIVb.

s'il s'agit de la tombe d'un poète ou d'un chanteur. Ne peut être exclu également le fait que ce soit une référence à la sphère érotique, dans laquelle cette forme de lyre joue un rôle particulier<sup>53</sup> ». Nous suivons l'interprétation

53. Alexandre CAMBITOGLOU, Christian AELLEN, Jacques CHAMAY, *Le peintre de Darius et son milieu. Vases grecs d'Italie méridionale*, Genève, Musée d'Art et d'Histoire de la ville de Genève / Société Hellas et Roma, 1986, p. 78. Les auteurs affirment que « le peintre a voulu évoquer par là une des occupations du défunt, une autre étant la chasse représentée par le chien ». En revanche, H. Lohmann fait preuve de scepticisme à l'égard de la possibilité suggérée par les auteurs ci-dessus, lorsqu'il analyse une scène semblable représentée sur l'*hydrie* Sidney 98.57 [« unklar, ob sie allgemein auf die Liebe des Verstorbenen zur Musik anspielt oder spezieller das Grabmal eines Dichters oder Sängers meint.



23b. *Id.*, Cratère à volutes attribué au Peintre de Darius (détail).

de H. Lohmann, car l'instrument doit être compris ici comme un symbole érotique, mais soumis à une logique funéraire, puisqu'il représente la vie amoureuse dont le jeune homme a été privé en raison d'une mort prématurée<sup>54</sup>.

En opposition à ce cratère de Genève, quand le peintre veut indiquer que le défunt est un enfant en âge d'apprentissage, il l'associe à l'intérieur du *naiskos*, à la lyre, mettant en évidence la continuité

Auch ein Hinweis auf die erotische Sphäre, in der diese Lyraform eine besondere Rolle spielt, scheint nicht ausgeschlossen »], H. LOHmann, *Grabmäler auf unteritalischen Vasen*, op. cit., A 679.

54. Voir C. WEBER-LEHMANN, « *Musik um Adonis...* », op. cit., p. 162.



24. Cratère à volutes (inédit), provenant d'une tombe à chambre d'Ururi, Campobasso, Museo sannitico.

d'une pratique éducative grecque traditionnelle. En témoignent les vases de Bonn (fig. 20), Madrid (fig. 21)<sup>55</sup> et Mannheim<sup>56</sup>.

Le cratère de Naples avec les funérailles d'Archemoros renforce cette signification: pour indiquer l'éducation reçue par le jeune homme dans sa jeunesse, le peintre de Darius montre le pédagogue, identifié par une inscription (*paidagogos*), qui apporte sa lyre; en revanche, quand il veut indiquer l'amour dont il a été privé par une mort prématurée

et qui lui sera offert dans l'au-delà par Dionysos et Aphrodite, le peintre montre, à côté du *naiskos*, Dionysos lui-même, également identifié par une inscription, qui tient la cithare apulienne dont il pince les cordes entre le pouce et le majeur de la main gauche (fig. 22). L'instrument se rapporte donc tantôt à l'enfance, tantôt à la vie adulte qui ne s'est pas réalisée.

Cette proposition peut aider aussi à identifier un jeune adulte dans le jeune homme représenté, au revers du cratère des funérailles de Patrocle, sous un *naiskos*, au terme d'une éducation réalisée et symbolisée par la cithare rectangulaire que tient le vieil homme assis sur les marches de l'édifice (fig. 23a et b).

En guise de conclusion, nous voudrions souligner que l'utilisation de la cithare rectangulaire par les peintres apuliens constitue un bon indicateur du

55. Amphore apulienne à figures rouges. Madrid, Museo arqueológico nacional, inv. 11223 (cliché F.V.C.). Nous remercions pour le cliché Salomé Zurinaga Fernández-Toribio / Departamento de Documentación.

56. Amphore apulienne à figure rouge, Mannheim, Reiss-Engelhorn-Museen, Archäologische Sammlungen, Cg. 315.

rôle de trait d'union culturel assumé par la musique et sa contribution à la formation d'une sphère de culture métisse partagée entre Grecs de Tarente et peuples apuliens de Messapie, de Peucétie et de Daunie. Le choix des peintres d'utiliser la cithare rectangulaire comme un signe ethnique identitaire s'appuie peut-être sur sa capacité à révéler une expérience de *koinè* culturelle tarentine, qui trouve son apogée entre 370-360 et 310-300.

Nous pensons qu'il est important de rappeler que l'élaboration de l'image de la cithare apulienne a lieu à Tarente, même si elle évolue au contact de populations non grecques. Nous voyons d'ailleurs dans la coïncidence entre le développement du style

orné (véritable marque de fabrique tarentine, ce que Paolo Moreno appelle la « manière tarentine »<sup>57</sup>) et la diffusion de la cithare rectangulaire dans la céramique dans le deuxième quart du IV<sup>e</sup> siècle, c'est-à-dire à l'époque où Archytas gouverne Tarente, des enjeux esthétiques communs qui font de Tarente un véritable foyer de renouveau artistique et culturel, tant dans le domaine des arts visuels que dans celui de la musique. Si tous les indices réunis dans cette étude confirment le rôle de Tarente dans la modernisation de l'instrument et du mode musical qui lui est associé, il conviendrait alors de faire un pas de plus dans l'évolution de sa dénomination en proposant d'y voir une cithare tarentine.

---

57. P. MORENO, *Pittura greca. Da Polignoto ad Apelle*, Milan, 1989, p. 169.

