



**HAL**  
open science

## Les familles de musiciens grecs d'après les inscriptions (IV e siècle avant J.-C. -III e siècle après J.-C.)

Sylvain Perrot

► **To cite this version:**

Sylvain Perrot. Les familles de musiciens grecs d'après les inscriptions (IV e siècle avant J.-C. -III e siècle après J.-C.). XX Jornada de História Antiga: "Melodias visuais, poesias musicais: Antiguidades sonoras", Fabio Vergara Cerqueira, Jun 2019, Pelotas, Brésil. hal-03568812

**HAL Id: hal-03568812**

**<https://hal.science/hal-03568812>**

Submitted on 12 Feb 2022

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Copyright

## Les familles de musiciens grecs d'après les inscriptions (IV<sup>e</sup> siècle avant J.-C. – III<sup>e</sup> siècle après J.-C.)

Sylvain Perrot

CNRS, UMR 7044 – Archimède

Ceci est une version auteur. L'article sera publié dans sa version définitive dans le volume collectif *Melodias visuais, poesias musicais: Antiguidades sonoras / Melodías visuales, poesías musicales: Antiguedades sonoras / Visual melodies, musical poetry: musical antiquity*, dirigé par Fabio Vergara Cerqueira, professeur à l'Université de Pelotas.

Dans le monde gréco-romain, les inscriptions constituent une source précieuse pour faire l'histoire des musiciens et musiciennes, dans des champs variés : culturel, politique, économique, religieux, social et même diplomatique. Les inscriptions en langue grecque relatives à des acteurs ou actrices de la vie musicale se situent géographiquement dans tout le monde hellénisé et chronologiquement surtout aux périodes hellénistique et romaine. Ces textes sont de natures très diverses, en vers ou en prose. On trouve ainsi parmi les sources dites documentaires des dédicaces de statue, des décrets honorifiques (c'est-à-dire des décrets votés par les cités pour accorder des honneurs à certains citoyens), des palmarès de musiciens, des listes de participants à des processions ou des sacrifices, des listes de concurrents ou de vainqueurs à des concours, des règlements de fondation scolaire, des actes d'affranchissement d'esclaves ou encore des stèles funéraires.

Quand on s'intéresse à la question des familles de musiciens, les sources les plus exploitables sont les décrets honorifiques, les listes de participants à des manifestations culturelles et les épitaphes. La majorité des inscriptions qui nous donnent des renseignements sur les familles de musiciens ont été trouvées à Delphes, mais on a quelques autres inscriptions en Grèce centrale, à Athènes et en Asie Mineure. À partir des travaux menés sur la prosopographie des musiciens<sup>1</sup>, de la liste élaborée par A. Chaniotis<sup>2</sup> et du chapitre qu'A. Scheithauer a consacré aux familles d'aulètes<sup>3</sup>, je me propose d'étudier dans quelle mesure les relations familiales des musiciens ont des incidences sur la pratique de leur art.

Il faut distinguer plusieurs cas de figure, selon que les membres de la famille du musicien sont eux-mêmes musiciens ou non. Dans un premier temps, j'aborderai la situation de plusieurs

---

<sup>1</sup> Stephanis : 1988 ; Aspiotes : 2006.

<sup>2</sup> Chaniotis : 1990, 106-108.

<sup>3</sup> Scheithauer : 2015, 73-83.

musiciens, et notamment musiciennes, qui voyagent accompagnés d'un ou plusieurs membres de leur famille, dont le rôle exact est à déterminer. Les cas où plusieurs membres d'une même famille sont musiciens sont les plus intéressants, puisqu'ils mettent en évidence des réseaux professionnels organisés autour de la cellule familiale, que ce soit par une pratique musicale commune ou par la transmission des savoirs théoriques et pratiques. Le deuxième temps de cet article sera donc consacré aux prestations musicales où l'on trouve plusieurs musiciens d'une même famille, à différentes échelles. Enfin, la troisième partie portera sur les dynasties de musiciens, c'est-à-dire les cas où l'on peut suivre un profil de musicien sur plusieurs générations et le rôle des aînés dans la formation des plus jeunes. Je centrerai mon propos sur les instrumentistes et les poètes-compositeurs, qui présentent les cas d'étude les plus intéressants, et n'évoquerai qu'incidemment les chanteurs.

Il faut faire une dernière précision d'ordre méthodologique : certaines relations familiales sont assurées, avec l'emploi du champ lexical de la famille (père, fils, frère, sœur, etc.), mais dans un certain nombre de cas, nous en sommes réduits à des hypothèses fondées sur le croisement de plusieurs données : la date des inscriptions, l'onomastique (par la patronymie ou la papponymie) et l'ethnique (la même cité d'origine ou le même dème attique). Je ne présenterai ici que les cas avérés ou du moins ceux pour lesquels la probabilité est assez forte.

## 1. Membres de la famille accompagnant des musiciens

Plusieurs décrets honorifiques indiquent que les musiciens ne voyageaient pas seuls au moment où ils se sont présentés pour leur prestation. On peut citer tout d'abord le cas de Polygnōta de Thèbes, dont la spécialité est de jouer de la harpe avec un chœur, *chorosaltria*<sup>4</sup> :

ἐπειδὴ Πολυγνώτα Σακράτους Θηβαία χοροψάλτρια ἐνδαμήσασα ἐν Δελφοῦς ἐν ᾧ καὶ ῥῶι ἔδει συντελεῖσθαι τὸν ἀγῶνα τῶν ἱερῶν Πυθίων διὰ δὲ τὸν ἐνεστακότα [πόλεμον οὐ συ]γτελειμένου τοῦ ἀγῶνος αὐθαμέ<ραν> ἀπάρξατο καὶ ἐπέδωκε ἀμέραν, παρα[κληθε]ῖσα δὲ ὑπὸ τε τῶν ἀρχόντων καὶ τῶν πολιτῶν, ἀγωνίζατο ἐ[πὶ ἀ]μέρας τρεῖς καὶ εὐδοκίμησε μεγαλομερῶς ἀξίως τοῦ τε θεοῦ [καὶ] τοῦ δάμου τοῦ Θηβαίων καὶ τᾶς ἀμετέρας πόλιος καὶ ἐστεφανώσ[α]μεν αὐτὰν καὶ δραχ[μ]αῖς πεντακοσίαις·

attendu que Polygnōta, fille de Sōkratēs, de Thèbes, harpiste accompagnée d'un chœur, qui est venue séjourner à Delphes au moment où devait avoir lieu le concours des Pythia sacrés, comme en raison de l'état de guerre le concours n'a pas eu lieu, joua le même jour gratuitement et donna bénévolement sa journée, puis, à l'invitation des magistrats et des citoyens, donna des auditions pendant trois jours et obtint un magnifique succès, d'une façon digne du dieu, du peuple de Thèbes et de notre cité ; et (attendu que) nous lui avons donné une récompense de 500 drachmes.

<sup>4</sup> *FD* III 3.249, l. 4-10 ; *ChID* n° 208. Voir Perrot : 2013, 196-198.

La harpe ne faisait pas partie du programme des concours mais Polygnōta veut profiter de l'événement pour se produire devant un public important. Toutefois, comme l'inscription le dit clairement, le concours est annulé en raison de la guerre, qui, d'après les magistrats cités, ne peut être que la guerre de Mithridate. Nous sommes en 86 av. J.-C. et Polygnōta arrive dans un sanctuaire où il n'y a pas les festivités prévues. Nul ne sait pourquoi précisément les concours ont été annulés, en dehors du contexte géopolitique général. La procédure veut que les théores partent des mois à l'avance pour annoncer la tenue des concours : ils ont pu renoncer à prendre la route par peur du danger, mais dans ce cas Polygnōta ne serait sans doute pas venue, puisqu'elle est originaire d'une cité assez proche de Delphes, à environ trois jours de marche. Il semble donc que le concours ait été annulé à la dernière minute, peut-être parce que trop de concurrents étaient absents. Quoi qu'il en soit, Polygnōta a sans doute donné un récital pour divertir les visiteurs du sanctuaire et les Amphictyons ont décidé de lui demander de donner plusieurs représentations, preuve qu'il y avait bien un public sur place. Ce qui nous intéresse ici, c'est que Polygnōta ne voyage pas seule : son art implique qu'elle ait un chœur, dont on ne peut pas savoir s'il venait lui aussi de Thèbes ou regroupait tout simplement des Delphiens. En revanche, elle est bel et bien accompagnée de son cousin Lykinos, lui aussi honoré dans un second décret<sup>5</sup> :

ἐπεὶ Λυκῖνος Δωροθέου Θηβαῖος ἑνδαμ[ήσας] ἐν τὰν πόλιν ἀμῶν μετὰ τᾶ<ς>  
ἀνεψία<ς> Πολυγνώτας τάν τε ἀναστροφὴν καὶ παρ[ε]πιδαμίαν ἐποιήσατο ἀξίως  
τοῦ τε ἰδίου δάμου καὶ τᾶς πόλιος ἀμῶν·

attendu que Lykinos, fils de Dōrothéos, de Thèbes, qui est venu séjourner dans notre cité avec sa cousine Polygnōta, s'est comporté lors de son séjour d'une manière digne de son propre peuple et de notre cité.

Se pose ici la question du statut de la femme musicienne à l'époque hellénistique. Visiblement, elle ne peut se déplacer seule et a besoin d'un tuteur légal pouvant veiller sur elle et agir juridiquement en son nom, ce qui implique qu'elle soit célibataire ou veuve, sans quoi elle aurait été accompagnée de son mari. Le fait que ce soit un cousin laisse entendre qu'il n'y avait pas de parent plus proche comme un père ou un frère. La présence de Lykinos n'est pas liée à la dangerosité de la situation, puisque l'on connaît une autre femme artiste qui a voyagé accompagnée : ainsi Aristodama de Smyrne, poétesse épique, était avec son frère Dionysios<sup>6</sup> lors de sa visite des cités de Lamia et de Chaleion en 218/217. Nous avons conservé le décret

<sup>5</sup> *FD* III 3.250, l. 1-3 (voir *ChID* n° 209).

<sup>6</sup> Voir en dernier lieu Rutherford : 2009 et Dana : 2011 avec la bibliographie.

original de Lamia<sup>7</sup> et la copie de celui de Chaleion affichée à Delphes<sup>8</sup>. Le texte trouvé à Lamia est le mieux conservé :

ἐπειδὴ Ἀριστο[δ]άμα Ἀμύντα Ζμυρναία ἀπ' Ἴω[νίας] ποιήτρια ἐπ[έ]ω[μ]  
πα[ρα]γ[ε]νομ[έ]να ἐν τὰμ πόλιν πλείονας ἐ[πι]δείξεις ἐποιή[σ]ατο τῶν ἰδίωμ  
ποιημάτων, ἢ ἐν οἷς περὶ τε τοῦ ἔθνεο[ς] τῶν Αἰτωλῶ[μ καὶ τ]ῶμ προγόνω[ν] τοῦ  
δάμου ἀξίως ἐπεμνάσθη, με[τὰ] πάσας προθυμ[ίας] τὰν ἀπόδεξιμ ποιουμένα...

Attendu qu'Aristodama, fille d'Amyntas, de Smyrne, poétesse épique, arrivée d'Ionie dans notre cité, a donné un bon nombre de démonstrations de ses propres compositions dans lesquelles elle a dignement fait mention de la nation étolienne et des ancêtres de notre peuple, faisant cette présentation avec tout son zèle...

Elle est honorée pour avoir construit un cycle épique qui devait célébrer la fondation des cités-membres de la Ligue étolienne, à laquelle Lamia et Chaleion appartenaient, et peut-être l'épisode mythique le plus fameux d'Étolie, la chasse au sanglier de Calydon. Les décrets sont pris à une période où les Étoliens tentent d'asseoir une forme de légitimité, comme on le voit dans l'organisation des Sōtēria étoliens (entre 245/244 et 213/212 pour les textes conservés) qui comprenaient un concours de poésie épique<sup>9</sup>. Aristodama aura donc contribué à la propagande étolienne sur place, de même qu'un citharède de Téos reprendra à Knossos et Priansos des œuvres crétoises pour satisfaire son public, d'après un décret de 167/166<sup>10</sup>.

Il ne faut sans doute pas tirer de conclusion hâtive sur le parallèle entre ces deux femmes artistes, car elles ne sont ni de la même époque ni de la même région : à Delphes, Polygnōta fait figure de voisine tandis qu'Aristodama vient d'Asie Mineure. Toutefois, dans les deux cas, l'homme qui accompagne la femme artiste reçoit lui aussi des honneurs, dont on peut se demander s'il a fait quelque chose de particulier pour les mériter ou si son statut de tuteur suffit à le justifier. Il n'y a malheureusement aucune certitude en la matière, mais *a priori* on peut exclure des motifs artistiques, sans quoi leurs qualités auraient été mentionnées : on peut imaginer que le cousin de Polygnōta était chanteur dans le chœur, mais il est difficile de concevoir que le frère d'Aristodama ait contribué de façon évidente au travail de sa sœur. En revanche, on peut supposer que ces hommes ont eu une fonction d'accompagnateur artistique, une sorte d'*impresario* – d'agent, comme on dit aujourd'hui – qui gérait les déplacements et les prestations de sa sœur ou cousine, ce qui pourrait justifier l'octroi des honneurs. On remarquera que le décret delphique honorant une autre harpiste, originaire de Kymè en Asie Mineure, daté

<sup>7</sup> IG IX 2.62. Je donne ici les lignes 3-7.

<sup>8</sup> FD III 3.145.

<sup>9</sup> Nachtergaele 1977.

<sup>10</sup> Voir Perrot : 2019, 190-192.

de 130/129<sup>11</sup>, ne mentionne pas d'accompagnateur : on ne saurait en conclure qu'elle voyageait seule, mais plutôt que son accompagnateur n'avait pas eu droit aux honneurs des Delphiens, parce qu'il n'était pas autant impliqué.

Tous les accompagnateurs de musiciens n'étaient pas leurs tuteurs, puisqu'on retrouve une configuration semblable chez les citoyens de sexe masculin. Le meilleur exemple est celui d'Antipatros d'Éleuthernes<sup>12</sup>, un joueur d'orgue hydraulique originaire de Crète, qui est honoré par la cité de Delphes avec son frère Krytōn en 94/93 ou 90/89, soit juste avant Polygnōta.

ἐπεὶ Ἀντίπατρος Βρεύκου [Ἐλευθερν]αῖος, ὕδραυλος, ἀποστειλάσας ποτ' αὐτὸν τᾶς πόλιος πρεσβεῖ[αν παρα]γενθεις ἐν Δελφοὺς καὶ παρακληθεὶς ὑπὸ τῶν ἀρχόντων καὶ τᾶς [πόλιος] ἀγωνίζατο ἀμέρας δύο καὶ εὐδοκίμησε μεγαλομερῶς καὶ ἀξίως [τ]οῦ τε θεοῦ καὶ τᾶς πόλιος τῶν Ἐλευθερναίων καὶ τᾶς ἀμετέρας πόλιος (...) ἐπαινέσαι δὲ καὶ τὸν ἀδελφὸν αὐτοῦ Κρύτωνα Βρεύκου Ἐλευθερναῖον (...) καλέσαι δὲ αὐτοὺς καὶ τοὺς μετ' αὐτῶν ἐν τῷ πρυτανεῖον ἐπὶ τὰν κοινὰν τᾶς πόλιος ἐστίαν. ἀναγράψαι δὲ τὸ ψάφισμα τοὺς ἄρχοντας ἐν τῷ ἱερῷ τοῦ Ἀπόλλωνος ἐν τῷ ἐπιφανεστάτῳ τόπῳ, καὶ διαπέμψαι ποτὶ τὰν πόλιν τῶν Ἐλευθερναίων, ὅπως εἰδῶσι.

attendu qu'Antipatros fils de Breukos, citoyen d'Éleuthernes, joueur d'orgue hydraulique, venu à Delphes à la suite de l'ambassade que lui avait envoyée notre cité, a donné, répondant aux sollicitations des magistrats et de notre cité, deux jours de récital et a remporté un succès magnifique et digne du dieu, de la cité d'Éleuthernes et de notre cité (...) de décerner l'éloge également à son frère Krytōn fils de Breukos, citoyen d'Éleuthernes (...) de les inviter, eux et ceux qui les accompagnent, au prytanée, au foyer commun de la cité ; que les magistrats fassent transcrire ce décret dans le sanctuaire d'Apollon, à l'emplacement le plus en vue, et qu'ils en expédient le texte à la cité d'Éleuthernes, afin qu'elle en soit informée.

On peut là encore imaginer une fonction d'*impresario*, à plus forte raison pour un musicien dont l'instrument n'était pas encore des plus répandus. On sait d'ailleurs que les Delphiens ont envoyé une ambassade à Antipatros pour le faire venir, ce qui montre l'intérêt particulier qu'on lui portait. Krytōn a pu gérer cet échange entre son frère et les autorités delphiques. Mais il y a une autre hypothèse à envisager, car on apprend dans le décret qu'Antipatros est venu accompagné d'autres personnes, dans lesquelles je suis tenté de reconnaître les manœuvres chargés d'actionner les pompes de l'orgue hydraulique<sup>13</sup>. Il ne devait pas être commode de transporter cet instrument, dont il est peu probable qu'il y ait eu un exemplaire sur place. Il fallait non seulement des personnes pour actionner les leviers, mais aussi un expert en ingénierie hydraulique qui soit à même de contrôler le bon fonctionnement de la machine. On en vient

<sup>11</sup> *Syll.*<sup>3</sup> 689. Voir Bielman : 2002, 229-232 et Perrot : 2013, 196-198.

<sup>12</sup> *Syll.*<sup>3</sup> 737 (voir *ChID* n° 192).

<sup>13</sup> Voir Athénée IV.174d.

donc à se demander si le frère d'Antipatros n'était pas lui-même cet ingénieur, auquel cas, sans être musicien, il aurait participé au bon déroulement de la prestation.

Abordons un dernier exemple, celui d'Hēgēsīmachos d'Athènes<sup>14</sup> venu donner des conférences à Tanagra entre 171 et 146 av. J.-C. :

ἐπειδὴ Ἡγησίμ[α]χος Ἡγησιμάχου Ἀθηναῖος παραγενόμενος εἰς τὴν πόλιν ἡμῶν ἔχων μεθ' αὐτοῦ καὶ τὸν υἱὸν Ἡγησίμαχον, μου[σι]κὸς ὑπάρχων, ἐποίητο ἀκροάσεις λογικὰς τε καὶ ὀργανικὰς ἐπ[ὶ] πλείους ἡμέρας, ἐν αἷς εὐδοκίμησεν ποιῶν τὰ ἐν τῇ τέχνῃ δί[και]α, ἐποιήσαντο δὲ καὶ τὴν ἐπιδημίαν καὶ ἀναστροφὴν καλῶς καὶ ε[ὐ]σχημόνως καὶ ὡς πρέπον ἦν τοῖς ἀπὸ παιδείας ὀρμωμένοις, ὄπω[ρ]ς οὖν καὶ ἡ πόλις ἡμῶν φαίνεται προτιμῶσα τοὺς ἀπὸ παιδείας ὀρμωμέ[νους] καὶ ἀπαρχομένους ἐν τῇ πόλει ἡμῶν.

Attendu qu'Hēgēsīmachos fils d'Hēgēsīmachos d'Athènes, étant venu dans notre cité en emmenant avec lui son fils Hēgēsīmachos, *mousikos* de son état, a donné des conférences avec exposés rationnels et démonstrations sur instruments pendant plusieurs jours, pendant lesquels il a eu la bonne réputation d'être à la hauteur dans son art, et qu'il a fait un séjour et mené un genre de vie noble, honorable et comme il convenait à des gens remplis d'ardeur par leur culture, afin donc qu'il soit bien clair que notre cité honore les gens remplis d'ardeur par leur culture et qui en donnent la fine fleur dans notre cité.

Il est identifié comme *mousikos*, ce qui selon moi signifie qu'il était particulièrement versé dans la théorie musicale. En effet, il présente des exposés mêlant discours rationnel, sans doute fondé sur des questions mathématiques, et démonstrations instrumentales. Il s'agirait donc d'un professeur itinérant qui dispense son savoir de cité en cité. Il est salué pour son éducation et sa culture, ce qui correspond bien à un profil d'enseignant, à plus forte raison en arts. Or il ne voyage pas seul : il est accompagné de son fils, qui porte le même nom que lui, Hēgēsīmachos, et qui reçoit lui aussi des honneurs de la part de la cité de Tanagra. Il ne s'agissait donc pas d'un enfant en bas âge, mais bien d'un citoyen. La question est donc de savoir pourquoi il accompagnait son père : pour ma part, j'aurais tendance à penser qu'il le suivait pour apprendre le métier, dans l'idée de venir à son tour *mousikos*. Nous aurions un exemple de dynastie musicale en cours de formation, un point sur lequel je reviendrai à la fin de cette contribution.

## 2. Des prestations et des carrières communes

Les exemples que je viens de présenter mentionnent donc des accompagnants de musiciens qui ont pu jouer un rôle dans la prestation musicale, que ce soit dans l'organisation ou l'exécution, mais qui ne semblent pas avoir appartenu à la profession, ou du moins pas encore. D'autres

---

<sup>14</sup> SEG 2.184, l. 3-11.

inscriptions en revanche montrent des membres d'une même famille exécutant une prestation musicale en commun. Il faut toutefois distinguer plusieurs cas de figure, selon que les musiciens se produisent en leur nom propre, en celui de la cité pour laquelle ils assurent l'accompagnement des cultes ou en celui d'une corporation de technites dionysiaques, où il semble qu'il y ait eu possibilité de faire carrière en famille.

S'agissant des prestations à titre personnel, deux fratries de musiciens se sont produites à Delphes, à trente ans d'intervalle. Il s'agit tout d'abord de deux frères originaires de la cité d'Aigeira, près du golfe de Corinthe, honorés à Delphes en 161/160<sup>15</sup> :

ἐπειδὴ Θράσων καὶ Σωκράτης Πάτρωνος Αἰγυράται παραγενόμενοι ποθ' ἀμὲ ἐπιδείξεις ἐποίησαντο τῷ θεῷ διὰ τῶν λυρικῶν συστημάτων προφερόμενοι [τ]ῶν ἀρχαίων πο[ητ]ῶν ἃ ἦν πρέποντα ποτὶ τε τὸν θεὸν καὶ τὰν πόλιν ἀμῶν, φιλοτιμίας καὶ σπουδᾶς οὐθὲν ἐλλ[λ]είποντες, ἔτι δὲ καὶ τὰν ἐνδαμίαν καὶ τὰν ἀναστροφὴν [ἐ]ποίησαντο ἀξίαν αὐτοσαυτῶν τε καὶ τᾶς πόλιος ἀμῶν·

Attendu que Thrasōn et Sōkratēs, fils de Patrōn, d'Aigeira, s'étant présentés à nous, ont donné des auditions au dieu en proposant parmi les stances lyriques des poètes anciens ce qui était convenable pour le dieu et notre cité, ne laissant rien de côté en ardeur et en zèle.

Thrasōn et Sōkratēs sont honorés pour avoir interprété des extraits d'anciens poètes, ce qui correspond à une habitude contemporaine d'exécuter des pots-pourris de compositeurs entrés au répertoire, comme le montre notamment l'exemple de l'aulète Satyros de Samos qui avait exécuté à Delphes au début du II<sup>e</sup> siècle av. J.-C. ce que je crois être un dithyrambe intitulé *Dionysos* et un extrait des *Bacchantes* d'Euripide<sup>16</sup>. Ici les extraits sont désignés comme des συστήματα, ce que je traduirais par « stances », c'est-à-dire des unités mélodiques et rythmiques qui se situeraient entre la strophe et la triade ou l'ode complète, si l'on prend comme repère la poésie mélique ou dramatique. Si l'on en croit la mode musicale à l'époque hellénistique, comme le répertoire de l'ambassadeur de Téos envoyé en Crète en 167/166 av. J.-C., il faut probablement reconnaître dans ce choix des auteurs de la « Nouvelle Musique », comme Euripide, Timothée de Milet ou encore Polyidos de Selymbria<sup>17</sup>. Il y avait peut-être aussi des œuvres proprement delphiques, puisque le programme était adapté au dieu et à la cité, par exemple des extraits de péan, de dithyrambe ou d'épinicies empruntées à Pindare ou Bacchylide. La lyre octocorde gravée au début du décret fait allusion au texte lui-même et sans doute aussi à l'instrument qu'ils utilisaient dans leur prestation, qui devait avoir une dimension politique. En effet, le décret a été inscrit sur la base de la statue de Philopoimen, célèbre stratège

---

<sup>15</sup> *FD* III.1.49, l. 2-4.

<sup>16</sup> *FD* III.3.128.

<sup>17</sup> Voir Perrot : 2019, 190-192.



de la Ligue achéenne quelques décennies plus tôt ; or la cité d'Aigeira faisait partie de la Ligue achéenne.

L'autre fratrie, honorée à Delphes environ quarante ans plus tard, est également liée à cette ligue, car arcadienne<sup>18</sup> :

ἐπειδὴ Κλεόδωρος καὶ Θρασύβουλος οἱ Θεοξενίδα Φενεᾶται παραγερόμενοι ποθ' ἀμὲ ἐπιδείξεις ἐποίησαντο τῷ θεῷ διὰ τὸς μουσικὰς τέχνας, ἐν αἷς καὶ εὐδοκίμουν, προφερόμενοι ἀριθμοὺς τῶν ἀρχαίων ποιητῶν, οἳ ἦσαν πρέποντες ποτὶ τε τὸν θεὸν καὶ τὰν πόλιν ἀμῶν, ἔτι δὲ καὶ τὰν ἐνδαμίαν καὶ ἀναστροφὴν καὶ διδασκαλίαν τῶν παιδῶν ἐποίησαντο ἀξίως αὐσωτῶν τε καὶ τᾶς ἰδίας πατρίδος καὶ τᾶς ἀμετέρας πόλιος.

Attendu que Kleodōros et Thrasyboulos, les fils de Theoxenidas, citoyens de Phénéos, étant venus chez nous, ont fait en l'honneur du dieu des démonstrations de leurs compétences musicales, qui leur valaient un grand succès, en présentant des morceaux des anciens poètes, morceaux appropriés au dieu et à notre cité ; attendu qu'en outre, pendant leur séjour, ils se sont comportés et ils ont fait répéter les enfants d'une manière digne d'eux-mêmes, de leur propre patrie et de notre cité.

L'inscription loue leurs compétences musicales et indique qu'ils ont produit des vers des poètes anciens : c'est probablement ainsi qu'il faut comprendre l'emploi du substantif ἀριθμοί dans ce contexte (comme le latin *numeri*). Il s'agit donc du même type de prestation que les frères d'Aigeira. Selon Polybe, les Arcadiens recevaient une formation musicale très poussée : ils devaient connaître par cœur les nomes de Philoxénos de Cythère et de Timothée de Milet<sup>19</sup> et ils avaient l'habitude de chanter dans des chœurs d'enfants et de jeunes adultes. En outre, La cité de Phénéos avait des liens privilégiés avec Delphes puisque l'on y voyait un temple d'Apollon Pythien.

Ces deux inscriptions montrent que deux frères pouvaient constituer un duo qui se spécialisait dans l'exécution d'œuvres plus anciennes, ce qui dénote un certain conservatisme musical : c'était l'assurance de plaire au public, car les œuvres anciennes avaient le statut de chef d'œuvre. Toutefois, ces œuvres étaient issues pour une bonne part d'un répertoire qui à la fin du V<sup>e</sup> siècle était considéré comme avant-gardiste. Il est difficile d'identifier le rôle que chaque frère jouait dans ce duo. Trois situations sont possibles. Dans la première, un frère joue de la lyre tandis que l'autre chante ; dans la deuxième, tous deux chantent et jouent mais se relaient pendant la prestation ; dans la troisième, tous deux chantent et jouent en permanence. La dernière hypothèse a ma préférence, car elle donne mieux l'illusion d'un chœur, mais peut-être un seul des frères jouait-il. On remarquera également que les deux Arcadiens ont non seulement donné leur récital, mais qu'ils ont aussi assuré une direction de chœur. Ces frères ont dû être

<sup>18</sup> *Syll.*<sup>3</sup> 703, l. 3-12 (voir *ChID* n° 190).

<sup>19</sup> Polybe IV.20-21.

formés à la même école et ce double engagement dans une carrière musicale répondait peut-être à la volonté de leur père. Que deux frères exercent une activité artistique n'est pas un cas isolé. On peut citer l'exemple de deux poètes originaires de Chalcis. Dōrotheos, fils de Pythippos, de Chalcis, l'emporte au 1<sup>er</sup> siècle (après 87 av. J.-C.) aux Sarapieia de Tanagra, comme compositeur d'épinicies<sup>20</sup>, et c'est peut-être le frère du compositeur de drames satyriques Gorgippos, fils de Pythippos, de Chalcis, qui l'emporte aux Ptoia d'Akraiphia<sup>21</sup>. Nous aurions donc deux frères qui se seraient illustrés dans la pratique poétique, mais chacun dans sa spécialité : Dōrotheos dans la poésie chorale et Gorgippos dans la poésie dramatique, mais rien n'exclut qu'ils aient été polyvalents. Le fait est qu'aucune inscription n'indique qu'ils ont participé à un même concours.

Le cas de familles de musiciens ayant exercé un même service musical pour la cité est assez rare. On connaît seulement un exemple d'un père avec ses deux fils, à Tyrreion, en Acarnanie, au II<sup>e</sup> siècle av. J.-C. En effet, sur l'une des deux inscriptions<sup>22</sup> qui mentionnent un aulète du nom de Dazimos, fils de Dazimos, figurent Euxenos et Xenophantos, tous deux fils de Dazimos, dans le chœur d'enfants. Mieux encore, une troisième inscription du même type, sans doute plus tardive<sup>23</sup>, mentionne comme aulète Xenophantos fils de Dazimos : après avoir chanté à ses côtés, le garçon devenu adulte occupe la même fonction officielle que son père.

Le dernier cas est celui des musiciens d'une même famille appartenant à une même corporation d'artistes. L'émergence des compagnies de technites dionysiaques à l'époque hellénistique<sup>24</sup> a sans doute favorisé l'éclosion de talents dans les cellules familiales : les possibilités de travail et de formation qu'offraient les technites ont dû pousser certains musiciens à encourager leurs fils à devenir membres de la corporation. Deux frères pouvaient également faire carrière dans ces corporations. La meilleure manière d'appréhender ce phénomène est de considérer à Delphes les listes de participants au festival des Sōtēria d'une part<sup>25</sup> et aux Pythaidēs athéniennes d'autre part<sup>26</sup>.

À en juger par une des plus anciennes inscriptions relatives aux Sōtēria amphictyoniques<sup>27</sup>, le concours était organisé par les technites qui, d'après leur origine géographique, forment la compagnie de l'Isthme et de Némée. Une liste de concurrents, datée des années 253/252 ou

---

<sup>20</sup> *IG* VII.543.

<sup>21</sup> *IG* VII.2727.

<sup>22</sup> *IG* IX P 2.248 et 250.

<sup>23</sup> *IG* IX P 2.251.

<sup>24</sup> Sur les technites, voir Le Guen : 2001 et Aneziri : 2003.

<sup>25</sup> Nachtergel : 1977.

<sup>26</sup> Voir une la synthèse présentée dans le *ChID*, 363-364.

<sup>27</sup> Nachtergael : 1977, n° 4.

248/247<sup>28</sup>, mentionne deux artistes qui pourraient être deux frères appartenant à cette corporation. C'est d'une part l'aulète Andrōn et d'autre part le citharède Kallias, qui sont tous deux fils de Polyxenos et originaires de Pellènè, sur le golfe de Corinthe. Le premier apparaissait déjà comme aulète dans une liste de concurrents au même concours, datée de 255/254 ou 252/251<sup>29</sup>. Le second figurait pour sa part comme cithariste dans une autre liste du même type, datée de 256/255 ou 254/253<sup>30</sup>. S'il s'agit bien de frères, on constate qu'ils se sont spécialisés dans deux instruments très différents, ce qui pouvait limiter les risques de rivalité intestine. C'est l'exemple le plus assuré, mais il y avait peut-être une autre fratrie dans ces années-là : une liste donne le nom de Charēs fils de Chairiōn de Béotie parmi les enfants choreutes en 256/255 ou 254/253 et une autre donne celui de Chariklēs fils de Chairiōn comme aulète en 264/263 av. J.-C.<sup>31</sup>. Par ailleurs, le choreute comique Myrtōn, fils de Mēnophilos, de Thèbes, qui s'est produit dans les Sōtēria d'hiver avant 130 av. J.-C.<sup>32</sup> est peut-être le père de l'aulète Artemōn, fils de Myrtōn, de Thèbes, qui l'emporte au concours des Sarapieia de Tanagra entre 90 et 80 av. J.-C.<sup>33</sup>.

Les Pythaïdes, organisées par les technites d'Athènes, donnent beaucoup de noms qu'on peut associer les uns aux autres afin de reconstituer d'éventuelles familles. Nous connaissons quatre Pythaïdes par les inscriptions et certains recoupements peuvent se faire notamment entre la liste des participants à la Pythaïde organisée sous l'archontat de Dionysios en 128 av. J.-C.<sup>34</sup> et celle de la Pythaïde sous l'archontat d'Argeios en 97/96 av. J.-C.<sup>35</sup>. Ainsi, le cithariste Poimandridēs, fils d'Epimeneidēs, dans la Pythaïde de Dionysios, est peut-être le père du chanteur Epimeneidēs, fils de Poimandridēs, qui a participé à la Pythaïde d'Argeios. De plus, dans une même Pythaïde, on peut trouver deux membres de la même famille. Dans la Pythaïde de Dionysios, le cithariste Thoinos, fils de Thoinos, joue sans doute avec son frère Limēnios, cithariste et compositeur du second hymne à notation musicale. Dans la Pythaïde d'Argeios, l'aulète Erētumenēs, fils de Theodōros, est sans doute le père ou le fils de l'aulète Théodōros, fils d'Erētumenēs, qui a joué dans la même Pythaïde. Le fait que le nom de Theodōros apparaisse déjà dans la liste des Pythaïstes de la Pythaïde d'Agathoklēs en 105/104 av. J.-C.<sup>36</sup> pourrait laisser entendre qu'il est le plus âgé des deux. Certains Pythaïstes peuvent être

<sup>28</sup> Nachtergael : 1977, n° 10 (*ChID* n° 70).

<sup>29</sup> Nachtergael : 1977, n° 8.

<sup>30</sup> Nachtergael : 1977, n° 7.

<sup>31</sup> Nachtergael : 1977, n° 7 et 4.

<sup>32</sup> Nachtergael : 1977, n° 80.

<sup>33</sup> *IG* VII 540.

<sup>34</sup> *FD* III 2.47.

<sup>35</sup> *ChID* n° 201 et 202 (en ajoutant le raccord de Bousquet : 1938, 362-368).

<sup>36</sup> *FD* III 2.49.

apparentés à des artistes de théâtre qui apparaissent dans d'autres inscriptions. Le cithariste Glauketēs fils de Philōn, de la Pythaïde de Dionysios, est peut-être le père du comédien Philōn fils de Glauketēs qui apparaît dans la liste des technites qui ont participé à la Pythaïde d'Argeios. L'aulète Athēnopolis, fils de Dēmētrios, du dème de Lamprée, qui était préposé aux sacrifices de la Pythaïde d'Argeios et dont nous avons peut-être conservé la stèle funéraire<sup>37</sup>, pourrait être le fils de Dēmētrios, fils d'Athēnopolis, du même dème, dont nous avons conservé la stèle funéraire, sur laquelle est représentée une couronne de lierre, ce qui l'identifierait comme acteur<sup>38</sup>. Enfin, l'aulète Kleitophōn, fils de Mēnodotos, dans la Pythaïde d'Argeios, est peut-être le grand-père de Kleitophōn, fils de Mēnodotos, du dème d'Ionidai, lui aussi aulète, dont le nom apparaît dans deux inscriptions athéniennes vers 56/55<sup>39</sup>. C'est ce qui nous conduit à poser la question de la transmission du savoir entre les artistes au sein d'une même famille.

### 3. Dynasties de musiciens et transmission de savoir

L'exemple des technites dionysiaques montre que la musique pouvait se pratiquer de génération en génération, comme on l'a également vu dans le cas du *mousikos* Hēgēsīmachos. La question est de savoir si l'enseignement musical, théorique ou pratique, se faisait à l'intérieur du noyau familial ou en dehors. Quelques exemples semblent indiquer qu'il y avait un vrai rapport maître/disciple qui pouvait se superposer aux relations familiales.

Au début du IV<sup>e</sup> siècle, on dispose de deux exemples d'aulètes père et fils, dont les familles sont originaires de Thèbes : le célèbre Pronomos et son fils Oiniadēs<sup>40</sup> d'une part, Olympichos et Potamōn d'autre part. Les liens entre père et fils sont davantage explicites dans le second cas, car nous avons conservé le monument funéraire de Potamōn<sup>41</sup>, érigé par son épouse Patrokleia et trouvé à Phalère, probablement le lieu de résidence de la famille :

Ἐλλάς μὲν πρωτεῖα τέχνης αὐλῶν ἀπένειμεν  
 Θηβαῖοι Πο<τ>άμωνι, τάφος δ' ὄδε δέξατο σῶμα·  
 πατὴρ δὲ μνήμῃσιν Ὀλυμπίχου αὔξειτ' ἔπαινος  
 οἷον ἐτέκνωσεμ παῖδα σοφοῖς βάσανον.  
*vac.* 0.020  
 Πατρόκλεια Ποτάμωνος γυνή.

La Grèce a accordé les prémices de l'art des *auloi*  
 Au Thébain Potamōn, et voici le tombeau qui accueille son corps.  
 Dans les mémoires l'éloge de son père Olympichos a été augmenté,

<sup>37</sup> IG II<sup>2</sup> 6641.

<sup>38</sup> IG II<sup>2</sup> 6653.

<sup>39</sup> IG II<sup>2</sup> 1717 et 1720.

<sup>40</sup> IG II<sup>2</sup> 3064 ; SEG 26.220 : Oiniadēs y concourt pour différentes tribus athéniennes.

<sup>41</sup> IG II<sup>2</sup> 8883 ; Wilson : 2007.

Vu les qualités du fils qu'il a engendré.  
Patrokleia, épouse de Potamōn.

Du point de vue métrique, nous avons ici deux hexamètres suivis d'un distique élégiaque, ce qui est assez inattendu, les hexamètres étant tous construits avec une césure du type troisième trochaïque. L'inscription est surmontée d'un relief montrant un aulète barbu assis tendant la main droite à un aulète plus jeune debout, à n'en pas douter le père et le fils, chacun ayant son instrument dans l'autre main. C'est le geste typique de la *dexiōsis*, l'adieu au défunt. La comparaison avec d'autres sources invite à identifier cet Olympichos avec un aulète disciple de Pindare, lui-même fils d'un aulète<sup>42</sup>. Comme celle de Pronomos, la famille était originaire de Thèbes et donc vivait avec le statut de métèque à Athènes, à une époque où le père d'Isocrate était propriétaire d'un atelier de facture d'*auloi*. Rien ne dit explicitement que le père a formé le fils, mais c'est une hypothèse qu'on peut soutenir au vu de l'iconographie de la stèle et de l'inscription qui indique explicitement que le fils a fait la fierté de son père dans l'art de l'aulétique, en particulier quand on sait que la Béotie était la patrie de l'*aulos*.

Un siècle plus tard environ, Nikoklēs de Tarente remporte plusieurs victoires à des concours panhelléniques ; on sait par d'autres sources que c'était un grand citharède<sup>43</sup>. L'inscription mentionne le nom de son père, un certain Aristoklēs, qu'on s'accorde à reconnaître dans le citharède que chérissait le roi Antigone Gonatas. Athénée, citant Antigone de Carystos, écrit que le roi Antigone aimait à la folie Aristoklēs le citharède<sup>44</sup> chez qui, selon Diogène Laërce<sup>45</sup>, il allait dîner. Il n'y a pas de certitude sur le lien de filiation, mais nous aurions un autre exemple d'une pratique instrumentale de virtuoses père et fils, qui ont acquis honneur et gloire auprès des rois et des cités. Ce lien artistique qui unit père et fils se retrouve sur une inscription plus tardive<sup>46</sup>, datée du I<sup>er</sup> siècle avant notre ère, gravée sur la base d'une statue de Dionysos :

Φοίβωι καὶ Βάκχῳι μ' ἐπινίκιον ἴλαον αὐλοῖς,  
οὔνομα καὶ τέχνην πατρὸς ἐνεγκαμένου,  
δῆμος ἐπέγραψεν Κώϊων Διόνυσον, Ἀρίστων,  
μάρτυρά σοι στεφάνων Ἑλλάδος εὐρυχόρου.

*vacat*

ἀνφοτέρης ὀφθηβοσίης αὐλοῖσιν Ἀρίστων  
Πυθοῖ κτῆν Νεμέηι κλῶνας ἐρεψάμενος,  
καὶ πίτυν ἐξ Ἴσθμοῖο Παλαίμονι πυκνὰ <λ>αλεῦσαν  
ἀσπίδα τε ἐξ Ἄργους ἀντὶ Διὸς κοτίνων,  
καὶ τὸν ἀπ' οὐκ ἀγρίου Παναθηναίοισιν ἐλαίου  
νειφόμενον δώροισ κρωσσὸν ἐνεγκάμενος,

<sup>42</sup> *Scholie aux Pythiques*, III, v. 137.

<sup>43</sup> *IG II<sup>2</sup> 3779* ; Pausanias I.37.2. Voir en dernier lieu Greco, Di Nicuolo et Gagliano : 2018.

<sup>44</sup> Athénée XIII.603d.

<sup>45</sup> Diogène Laërce, VII, Zénon § 13.

<sup>46</sup> *Iscr. di Cos*, EV 234.

χάλκεον ἀβροχίτωνα Θυώνης παῖδα με Βάκχον,  
Δωρίδος ἐκ πάτρης ἄνθεμα δημοσίῃ  
Φοίβωι κάμαυτῶι κεχαρισμένον εἶσατο τέχνης  
ἦν πατρὸς ἐκ φιλίας αὔσαθ' ὁμωνυμίας.  
θεοί.

C'est moi, que pour prix de ta victoire aux *auloi*, qui réjouit Phoibos et Bacchos, ayant rapporté le nom et l'art de mon père, que le peuple de Cos a inscrit, moi Dionysos, Aristōn, comme témoin de tes couronnes dans la Grèce aux larges chœurs. Aristōn s'étant repu avec ses *auloi* des jeunes pousses de chacune des deux nourritures de serpent, à Pythō et à Némée, ayant rapporté le pin de l'Isthme qui prononce des sons denses à Palaimōn, le bouclier d'Argos à la place de l'olivier sauvage de Zeus, et le vase enneigé par les présents des Panathénées tirés de l'olivier non sauvage, Bacchos de bronze, au chiton délicat, moi le fils de Thyonē, en offrande aux frais de sa Doride paternelle, il m'a érigé, pour la joie de Phoibos et la mienne, pour l'art Qu'il avait fait retenir en puisant à la chère homonymie de son père. Dieux.

Aristōn de Kos a donc remporté les concours panhelléniques à l'*aulos*, ce qu'il explique longuement non sans un certain orgueil. C'est au tout dernier vers de ce poème écrit en distiques élégiaques que l'on apprend que son père, qui portait lui aussi le nom d'Aristōn, était également aulète. La formule, quelque peu alambiquée, laisse entendre que le fils doit autant son nom que son art à son père. Enfin, il se peut que le pythaule (aulète soliste) Loukios Kornēlios Korinthos de Corinthe<sup>47</sup> ait formé deux disciples, comme le suggère sa stèle funéraire (dernier quart du I<sup>er</sup> siècle apr. J.-C.), érigée par ses fils Sabeinos et Korinthos. Non seulement tous deux font carrière dans l'aulétique, mais le premier a la même spécialité que son père, tandis que le second, qui porte le même *cognomen* que son père, était choraule (aulète accompagné d'un chœur). On a l'impression que l'aîné a suivi de près le chemin de son père, tandis que le cadet a trouvé sa voie en se singularisant. Aucun de ces documents ne prouve de façon décisive que le père a fait école, mais toutes ces inscriptions manifestent la volonté des enfants de se situer dans un héritage artistique au-delà du devoir filial.

La transmission d'un savoir musical pouvait même permettre au fils d'occuper la même charge civique que son père, peut-être par le renom qu'il avait acquis. On a vu plus haut l'exemple des aulètes acarnaniens Dazimos et Xenophantos à Tyrreion. Plusieurs listes d'officiants du culte à Éphèse (II<sup>e</sup> siècle apr. J.-C.) mentionnent un Trophimos qui était *σπονδαύλης*, c'est-à-dire un aulète spécialisé dans les libations. Ces inscriptions s'échelonnent entre les années 92/93 et

---

<sup>47</sup> Clement 1974. Il semble qu'une liste sur un *ostrakon* d'Arsinoïte (*O. Mich.* 1.83, III<sup>e</sup> siècle apr. J.-C.) donne le nom d'un aulète Dios et de ses deux fils Stephanos et Pinaris, eux aussi aulètes.

130<sup>48</sup>. Si c'est bien le même musicien, il aurait fait une longue carrière au service de sa cité. Or une autre inscription du même type, plus tardive car datée du règne de Marc-Aurèle, mentionne un Trophimos B' (c'est-à-dire Trophimos fils de Trophimos), ἱεροσπονδούλης<sup>49</sup>. Il s'agirait donc du fils du premier Trophimos. Il y a un cas bien plus douteux dans les listes athéniennes de prytanes de la période 180-190<sup>50</sup> où l'on trouve chaque année, à l'entrée ἱεραύλης, « aulète sacré » (aulète chargé des sacrifices), le nom d'Aphrodeisios fils d'Erphrodeisios, du dème de Péanée. Le nom apparaissait déjà dans une liste de 173/174 et se retrouve encore dans deux listes datant de 198/199. On pense assez naturellement que c'est le même aulète, mais dans une des inscriptions, il est indiqué Ἐπαφρόδιτος ὁ καὶ Ἀφροδείσιος, « Erphroditos, dit Aphrodeisios », ce qui sème la confusion dans l'identité du personnage, si bien que S. Follet a envisagé l'hypothèse qu'il y ait bien eu deux artistes, le père et le fils<sup>51</sup>. Ce phénomène pouvait, semble-t-il, se faire sur plusieurs générations. En effet, toute une série de décrets honorifiques pris par les prytanes athéniens et s'échelonnant entre 203/202 et 178/177 av. J.-C.<sup>52</sup> mentionne un aulète du nom de Néoklēs fils d'Asklēpiadēs du dème de Bérénikidai<sup>53</sup>. Un décret du même type, pris en 97/96<sup>54</sup>, honore un aulète du même nom et du même dème : il est impossible que ce soit le même artiste et l'on peut se demander s'il s'agit du petit-fils voire de l'arrière-petit-fils du précédent. Si tel est le cas, nous aurions là encore un exemple de tradition familiale à la fois dans la pratique musicale et dans le service civique rendu à la cité. Dans tous les cas, il s'agit d'aulètes, ce qui s'explique par l'importance de l'instrument dans les cultes civiques et notamment les sacrifices<sup>55</sup>.

Dans certaines inscriptions, hélas assez rares, la relation maître/disciple est explicite, ainsi dans les décrets honorifiques qui mentionnent un φωνασκός, c'est-à-dire un *coach* vocal. Une inscription d'Argolide<sup>56</sup> qui honore le citharède Markos Oulpios Hēliodōros pour ses victoires à plusieurs concours indique qu'il a travaillé sous la conduite du φωνασκός Markos Oulpios Theodōros, sans doute son aîné, probablement un citharède reconverti :

ὑπὸ φωνασκὸν Μ(ἄρκων) · Οὔλπιον Θεόδωρον, τὸν ἴδιον ἀδελφόν.

<sup>48</sup> *I. Ephesos* 457-475 et 479.

<sup>49</sup> *I. Ephesos* 495.

<sup>50</sup> Chronologiquement : *Agora XV* 386, 402, 406, 407, 410-412, 414, 442-443.

<sup>51</sup> Follet : 1976, 497-501.

<sup>52</sup> *Agora XV* 138, 147, 151, 158, 160, 162, 168, 170, 173, 187, 189, 191 et 193.

<sup>53</sup> Il s'agit alors d'un dème récent, attaché à la treizième tribu Ptolémaïs, fondée dans le dernier quart du III<sup>e</sup> siècle av. J.-C.

<sup>54</sup> *Agora XV* 259.

<sup>55</sup> Le pythaule Athēnaios, fils d'Aphrodeisios (*I. Thesp.* 179 : vainqueur aux Mouseia de Thespies dans le troisième quart du II<sup>e</sup> siècle) et le hiéraule Athēnaios, fils d'Aphrodeisios (*Agora XV* 460 : liste de prytanes du premier quart du III<sup>e</sup> siècle), tous deux d'Athènes, ont peut-être aussi un lien de parenté.

<sup>56</sup> *IG IV* 591.

sous l'égide de son entraîneur Markos Oulpios Théodōros, son propre frère.

L'inscription de Smyrne<sup>57</sup> qui honore le citharède Gaios Antoninos Septimios Poplios de Pergame et donne son palmarès exceptionnel présente un cas plus intéressant encore :

ὑπὸ φωνασκὸν Π(όπλιον) Αἴλ(ιον) Ἀγαθήμερον Ἐφέσιον καὶ Σμυρναῖον καὶ Περγαμηνόν, κιθαρωδὸν ἱερονεϊκὴν καὶ μελοποιὸν ἔνδοξον, περὶ πάντα εὖνον γενόμενον ὡς φύσει πατέρα.

Sous l'égide de son entraîneur Poplios Aelios Agathēmeros d'Éphèse, de Smyrne et de Pergame, citharède, vainqueur sacré et compositeur célèbre, ayant été en tout point bienveillant comme un père naturel.

Ce *coach*, brillant interprète et compositeur, n'a aucune parenté avec son poulain, mais le texte décrit clairement le lien qui s'était noué entre les deux hommes : il était à son égard aussi bienveillant que son père naturel. C'était donc pour le citharède honoré une figure paternelle, dont il était le fils spirituel. Nous avons là un rare exemple d'une situation où ce n'est pas le fils qui devient musicien comme son père, mais un musicien qui devient comme un père pour l'artiste. Une dernière inscription montre que le père naturel, réputé pour ses talents de composition, pouvait bel et bien être le maître de son fils, ici un aulète<sup>58</sup> :

φιλοπονήσαντα ὑπὸ διδασκάλῳ καὶ μελοποιῶ τῷ ἰδίῳ πατρὶ Ρούφῳ Φιλαδέλφου, [ἀρετῆς καὶ τῆς π]ερὶ τὴν δόξαν φιλοτειμίας ἔνεκεν.

ayant mis tout son soin sous l'égide de son instructeur et compositeur, son propre père, Rousphos Philadelphos, en raison de sa valeur et de sa recherche ambitieuse de la gloire.

L'ensemble de ces exemples pourrait laisser penser que ces familles de musiciens ne concernaient que les hommes. Je terminerai donc cette réflexion en nuancant cette impression avec deux exemples qui montrent que la pratique musicale pouvait aussi réunir des sœurs. Le premier exemple n'est pas une inscription : il s'agit d'une épigramme de Leonidas de Tarente évoquant les deux filles du grand aulète Antigenidas de Thèbes, qui a vécu au IV<sup>e</sup> siècle av. J.-C.<sup>59</sup> :

Μηλῶ καὶ Σατύρη τανυήλικες, Ἀντιγενεΐδεω  
παῖδες, ταὶ Μουσέων εὐκόλοι ἐργάτιδες,  
Μηλῶ μὲν Μούσαις Πιμπλήσι τοὺς ταχυχειλεῖς  
αὐλοὺς καὶ ταύτην πύξινον αὐλοδόκην,  
ἢ φίλεως Σατύρη δὲ τὸν ἔσπερον οἰνοποτήρων  
σύγκωμον κηρῶ τευξαμένη δόνακα,  
ἠδὸν συριστήρα, σὺν ᾧ πανεπόρφνιος ἠῶ  
ἠῦγασεν ἀλλείοις οὐ κοτέουσα θύραις.

<sup>57</sup> *I. Smyrna* 145.

<sup>58</sup> *FD* III 6.143.

<sup>59</sup> *AP* V.206.



Mēlō et Satyra, les sveltes filles d'Antigenidas,  
 aimables servantes des Muses,  
 ont consacré aux Muses Pimpléides, Mēlō les *auloi* aux lèvres  
 rapides et l'étui à *aulos* en buis que voici ;  
 l'amoureuse Satyra la *syrinx* enduite de cire molle  
 qu'elle associait aux cortèges nocturnes des buveurs,  
 doux chalumeau avec lequel elle passait les nuits  
 et voyait l'aurore au seuil des portes d'entrée,  
 mais sans s'irriter contre elles.

C'est évidemment un exercice littéraire, une de ces consécration fictives d'instruments dans un sanctuaire mettant en scène des figures historiques, ici Antigenidas. Mēlō aurait imité son père en jouant également de l'*aulos*, tandis que Satyra avait fait de la *syrinx* son instrument de prédilection. Les activités nocturnes de Satyra font penser à une hétéaire qui officiait dans les banquets, de même que son nom, ce qui permet de douter de la réalité de cette anecdote. Quoiqu'il en ait été, le fait que deux sœurs jouent de la musique devait être un phénomène avéré dans l'Antiquité. On en a un exemple plus assuré – mais aussi plus tardif, car datant du II<sup>e</sup> ou du III<sup>e</sup> siècle apr. J.-C. – avec les sœurs Eutychousa et Naïda, dont la stèle funéraire a été retrouvée à Athènes<sup>60</sup> :

τὴν Εὐτυχοῦ[σαν τὴν τε]  
 Ναίδα δυ[στυχεῖς], |  
 τὰς αὐταδέ[λφους μου]-  
 σικάς, τὰ[ς εὐλάλους], |  
 τὰς συντρα[φείσας ἐν]  
 λύραι κα[ὶ βαρβίτωι], |  
 ἢ γῆ συνέθ[ηκεν ἐνθάδ]-  
 ε ἠρέ[μα, ξένε]. |

Les infortunées Eutychousa  
 Et Naïda ;  
 Sœurs musiciennes,  
 Bavardes,  
 Nourries à la lyre et au *barbitos*,  
 La terre déserte les a réunies ici,  
 Ô étranger.

Il est assez remarquable que cette épitaphe ait été composée en trimètres iambiques (dont le dernier est faux), alors que généralement on trouve plutôt des hexamètres. La coupe penthémimère domine, mais on remarque aussi que parfois l'iambe final est mis en évidence par une coupe secondaire, ce qui met en valeur certains termes. Si la restitution est exacte, les deux sœurs sont instrumentistes à cordes, puisque le *barbitos* est un instrument de la même

<sup>60</sup> IG II<sup>2</sup> 11496.

famille que la lyre. On ignore si elles se produisaient ensemble, mais il est certain qu'elles ont été enterrées ensemble. Leur origine n'étant pas spécifiée, il est impossible de savoir si elles sont décédées au cours d'un voyage ou dans la cité où elles avaient toujours vécu.

Pour conclure, ce parcours parmi les inscriptions d'époques hellénistique et romaine a permis de mettre en évidence que la pratique musicale des Grecs dans l'Antiquité pouvait se superposer à un noyau familial. Dans certains cas, les membres de la famille ne font qu'accompagner les musiciennes ou musiciens, pour des raisons juridiques ou logistiques, mais nous avons également pu voir que la musique était aussi un art qui pouvait se cultiver en famille, que ce soit entre frères ou sœurs, ou d'une génération à l'autre. La question s'est donc posée de savoir si ces liens familiaux avaient une influence sur la manière de pratiquer la musique et de transmettre un certain savoir-faire. Il est certain qu'on peut devenir musicien sans être né dans une famille de musiciens et il existait d'autres structures pour apprendre et jouer de la musique, notamment les corporations. Toutefois, on ne peut que souligner l'existence et le maintien de certaines traditions familiales, à l'échelle locale et même régionale. L'aulétique – davantage sollicitée par les cultes – et la citharôdie dans une moindre mesure, étaient particulièrement propices à un passage de témoin à tous les niveaux de pratique musicale. Certaines relations entre musiciens s'apparentaient même à des liens familiaux, au point que, comme on a coutume de le dire aujourd'hui, les musiciens forment une grande famille.

## **Bibliographie**

ANEZIRI, Sofia. *Die Vereine der Dionysischen Techniten im Kontext der hellenistischen Gesellschaft* : Untersuchungen zur Geschichte, Organisation und Wirkung der hellenistischen Technitenvereine. Munich : F. Steiner, 2003.

ASPIOTES, Nicolaos. *Prosopographia musica Graeca*. Berlin : Frank & Timme GmbH, 2006.

BIELMAN, Anne. *Femmes en public dans le monde hellénistique*. Paris : Sedes, 2002.

BOUSQUET, Jean. Nouvelles inscriptions de Delphes. *BCH*, Paris-Athènes : De Boccard, 62, p. 332-369, 1938.

CHANIOTIS, Angelos. Zur Frage der Spezialisierung im griechischen Theater des Hellenismus und der Kaiserzeit. *Ktéma*, Strasbourg : Presses Universitaires de Strasbourg, 15, p. 89-108, 1990.

CLEMENT, P. L. Kornelios Korinthos of Corinth. IN : BRADEEN D.W. et MCGREGOR M.F. (éd.), *FOROS : tribute to Benjamin Dean Meritt*. Locust Valley, NY : Augustin, 1974, p. 569-576.

DANA, Madalina. Une poétesse : Aristodama de Smyrne. IN : BOEHRINGER, Sandra et SEBILLOTTE-CUCHET, Violaine (dir.). *Hommes et femmes dans l'Antiquité grecque et romaine*. Le genre, méthode et documents. Paris : A. Colin, 2011, p. 98-101.

FOLLET, Simone. *Athènes au II<sup>e</sup> et au III<sup>e</sup> siècle : études chronologiques et prosopographiques*. Paris : Les Belles Lettres, 1976.

GRECO, Emmanuele, DI NICUOLO, Carmelo et GAGLIANO, Elena. Nicocle di Aristocle, il migliore dei citaredi. Tarantino di nascita, ateniese d'adozione, IN : GAGLIANO, Elena et PANERO, Elisa (dir.). *Nugae. Dalla terra alla carta*. Scritti offerti a Giorgio Bejor per il suo settantesimo compleanno, La Morra : Associazione Culturale Antonella Salvatico, 2018, p. 153-173.

LE GUEN, Brigitte. *Les associations de Technites dionysiaques à l'époque hellénistique*. Nancy : Association pour la Diffusion de la Recherche sur l'Antiquité, 2001.

NACHTERGAEL, Georges. *Les Galates en Grèce et les Sôtéria de Delphes*. Bruxelles : Académie royale de Belgique, 1977.

PERROT, Sylvain. Femmes musiciennes à Delphes. IN : EMERIT, Sibylle (éd.). *Le statut du musicien dans la Méditerranée ancienne (Égypte, Mésopotamie, Grèce, Rome)*. Le Caire : IFAO, 2013, p. 195-210.

PERROT, Sylvain. La place de la musique dans la politique culturelle de Téos dans la première moitié du II<sup>e</sup> siècle avant notre ère. *Ktéma*, Strasbourg : Presses Universitaires de Strasbourg, 44, p. 179-195, 2019.

RUTHERFORD, Ian. Aristodama and the Aetolians. An Itinerant Poetess and her Agenda. IN : HUNTER, Richard et RUTHERFORD, Ian (éd.). *Wandering Poets in Ancient Greece Culture*, Cambridge : Cambridge University Press, 2009, p. 237-249.

SCHEITHAUER, Andreas. *Die Welt der Auleten*. Musikerkarrieren im griechischen Kulturkreis. Francfort/Main : Peter Lang Verlag, 2015.

STEPHANIS, Ioannis. *Διονυσιακοί Τεχνίται*. Συμβολές στην προσωπογραφία τοῦ θεάτρου και της μουσικής των αρχαίων Ελλήνων. Héraklion : Université de Crète, 1988.

WILSON, Peter. Pronomos and Potamon: Two Pipers and Two Epigrams. *JHS*, Londres : Society for the Promotion of Hellenic Studies, 127, p. 141-149, 2007.

### **Abréviations**

*Agora XV* : MERITT, Benjamin D., et TRAILL, John. *The Athenian Councillors = The Athenian Agora 15*, Princeton : ASCSA, 1974.

*ChID* : JACQUEMIN, Anne, MULLIEZ, Dominique et ROUGEMONT, Georges, *Choix d'Inscriptions de Delphes*, Athènes : EFA, 2012.

*FD* : *Fouilles de Delphes*

*IG* : *Inscriptiones Graecae*

*I. Ephesos* : McCABE, Donald F. *Ephesos Inscriptions. Texts and List*. Princeton : The Institute for Advanced Study, 1991.

*I. Smyrna* : McCABE, Donald F. *Smyrna Inscriptions. Texts and List*. Princeton : The Institute for Advanced Study, 1988.

*I. Thesp.* : ROESCH, Paul. *Les inscriptions de Thespies*. Lyon : MOM, 2007-2009.

*Iscr. Di Cos* : SEGRE, Mario. *Iscrizioni di Cos = Monografie della Scuola Archeologica di Atene e delle Missioni Italiane in Oriente* 6, Rome : SAIA, 1993.

*SEG* : *Supplementum Epigraphicum Graecum*

*Syll.*<sup>3</sup> : DITTENBERGER, Wilhelm. *Sylloge inscriptionum graecarum*, 3<sup>e</sup> édition, Leipzig : Apud S. Hirzelium, 1915-1924.