

Atti del Secondo Meeting Annuale di MOISA.
«La musica nell'Impero romano. Testimonianze teoriche e scoperte archeologiche»

Greek Music and Greek Musicians for Rome*

by **Egert Pöhlmann**

University of Erlangen, Germania
eva.poehlmann@t-online.de

From its beginnings Rome was indebted to Greece for fine arts, including literature and music. The first mediator of Greek music to Rome was Etruria, which had been hellenized already in the archaic period. There followed direct influence from *Magna Graecia* in Sicily and Southern Italy. In this procedure of Hellenization it is possible to distinguish several crucial moments: in 240 BC the freedman Livius Andronicus from Tarentum was the first to stage in Rome a Greek tragedy and comedy in a Latin version. In 146 BC Greece was attached as province Achaia to Rome, and soon the new patron was hailed in the music of the Greek sanctuaries, as in 116 BC in the Delphic Paian to Apollo by Limenius.¹ After the battle of Actium in 31 BC Ptolemaic Egypt was incorporated as a Roman province in 30 BC, with the consequence that Rome took over the role of Alexandria as cultural centre of the Mediterranean world. This was already the vision of Caesar, when in 47 BC he commissioned Marcus Terentius Varro of Reate to erect a great public double-library for Greek and Latin literature. From Caesar onwards the Roman emperors considered Greek and Roman culture as a unity. And this holds good too for Roman music and musical theory.

Marcus Terentius Varro (116-27) already had transferred Greek musical theory to Rome in the 7th book of his *Disciplinarum libri IX*, which treated the *artes liberales* together with medicine and architecture. Later writers tried to rival Varro in writing *disciplinae*, as Augustine, Martianus Capella and Boethius. But often Varro is used only as source for commonplace subjects. Of course Latin writers drew on Greek music theory without an intermediary too. This abundance of Latin literature about music was supplemented by Greek theory of music, the majority of which belongs to imperial times. We have to assume Roman readers for these Greek texts too, as is the case with Aristides Quintilianus (2nd/3rd century AD), who dedicates his three books *De musica* to a Greek and a

* Abstract of a paper read at the 2nd Annual Meeting of MOISA, Cremona 30. October 2008, published in PÖHLMANN (2008), pp. 284-300.

¹ DAGM no. 21, 38-40: τάν τε δορίσ[τεπτον κάρται] Ῥωμαίω[v] ἀρχάν αὔξετ' ἀγηράτω θάλλ[ουσσαν φερε]νίκαν.

Roman friend, Eusebios and Florentius. Summing up, there seems to be some coexistence of Greek and Latin music theory in Roman times, which is in keeping with the bilingual character of the culture of the Roman empire outlined above.

Where musical practice is concerned, the picture is wholly different: up to now there have been published 22 fragments with Greek musical notation from classic or hellenistic times, and 40 fragments with Greek musical notation and Greek text from imperial times.² Although the system of Greek notation was already known in Rome in the late Republic,³ there exists no fragment of music with Latin text. In order to fill this gap Günter Wille compiled an abundance of literary, archaeological, organological, epigraphic and numismatic testimonies.⁴ This impressive material bears witness to the prominent role of music in Rome, but does not reveal anything about the music itself. But there remains the possibility of looking around in the musical fragments with Greek text of imperial times in order to find 'Greek music for Romans'.

The first candidate is obviously the Greek musician and poet, Mesomedes of Crete, a freedman and composer of citharodic *nomoi* at the court of Hadrian.⁵ It is possible to reconstruct a collection of 18 of Mesomedes' compositions, of which five were transmitted with musical notation. There is nothing in Mesomedes which is not familiar in the Greek poetry, metre and music of imperial times.⁶ His preference for stichic metres, as in the *Hymn to the Sun* or the *Hymn to Nemesis* at the expense of strophic forms can be paralleled in Latin poetry by comparing the choruses, monodies and lyric dialogues of Seneca. So far as the music is concerned, the disappearance of the enharmonic genres, which were favourites in the classical period, and the abandonment of the chromatic genres, which were familiar in Hellenistic times, are characteristics of all fragments of Greek music in imperial times. When Mesomedes is mirroring the prosody of his texts in his melodies, he follows a habit already familiar in hellenistic music. Most interesting is the possibility that Mesomedes composed new music for old texts as for the three *Prooimia* and Ariphron's *On Health*, perhaps wishing to give his eclectic collection an archaising flavour.

There is evidence in imperial times for selections of miscellaneous solo pieces with musical notation in the Mesomedes collection (DAGM 24-31), in the anthologies of the Oxyrhynchus Monody (DAGM 38), the Oslo papyrus (DAGM 39-40), the Yale *Nomoi* (DAGM 41) and the Michigan papyrus (DAGM 42-43). The genres are different: while Mesomedes, the Oxyrhynchus Monody and the Yale *Nomoi* belong to *citharodia*, the pieces in the Oslo papyrus and the Michigan papyrus are *tragoedia*, tragic solo song. Mesomedes seems to

² DAGM nos. 1-22; 23-61; Pap. Louvre E 10534: BÉLIS (2004), WEST (2007).

³ Cicero *Tusculanae disputationes* 4, 2, 3, Livius *Ab urbe condita* 7, 2, 7, Varro fr. 282 Funaioli; WILLE (1967), pp. 489-490.

⁴ WILLE (1967).

⁵ Suda s.v. Μεσομέδης (M 668) Adler.

⁶ See WEST (1982), pp. 162-185; WEST (1992), pp. 372-385.

have recomposed the old texts of Ariphron's *Hymn to Hygieia* and the three *Prooemia*, and recomposition is to be assumed too for the monody of Oxyrhynchus and the Yale *Nomoi*. In the case of the Oslo papyrus and the Michigan papyrus soloists have set spoken verse, anapaests and iambic trimeters, to music, using for the three prologues texts of older tragedies. Of course citharody was performed and accompanied by only one soloist. But the two prologues in the form of dialogues of the Michigan papyrus require a secondary actor assisting in the performance, while the instrumental interlude in the first prologue of the Michigan papyrus attests the presence of an aulos-player in the performance. We have to assume the same ways of adapting material for solo performances in Roman musical life.

In the prologues of the Oslo and Michigan Papyri it is evident that a composer of imperial times has set to music iambic trimeters, spoken verse which was never intended to be sung. This could not have happened until the feeling for the intrinsic differences of spoken and sung verses had been lost. This was true for Latin poetry, where elegies, eclogues, sapphic odes, hendecasyllabi were sung without discrimination of the genres from the neoteric poets to imperial times. In Petronius (*Cena Trimalchionis* 64, 2) there is evidence that *canturire diverbia, adicere melica* was usual in symposia.

In the case of the emperor and musician Nero, there is ample information about the performances of this imperial amateur. Nero started his career as *citharoedus* in Rome at the *Iuvenalia* in 59 AD. But later Nero competed in Greece as *tragoedus* too,⁷ singing in tragic costume and mask solo pieces for male and female roles.⁸ Of course Nero, accompanying himself, performed his citharodies alone. For his tragic scenes he might sometimes have used a secondary actor, e.g. in the case of the *Oedipus excaecatus*, who needed a guide. Moreover, as in tragic scenes an aulos player was obligatory, the *tragoedus* needed an assisting musician, whose interlude we have found in the Michigan papyrus. Summing up, the *citharoedus* turns out to be a real soloist, while the *tragoedus* was the leading part in a little ensemble scene. Finally, there is evidence for an anthology of Neronian musical highlights for solo performance, the *dominicum*, which is mentioned by Suetonius.⁹

Fragments of Greek Music in papyri as well as literary testimonies furnish a vivid picture of musical practice in Imperial times. It seems that the recently published fragment of a *Medea*,¹⁰ which is transmitted on a Louvre papyrus of the 2nd century AD, has to be understood against this background. The text of its lines 1-14 consists without exception of iambic trimeters. Of line 15 only some musical

⁷ Suetonius *Nero* 22, 3; Dio Cassius 63, 9, 1 f.; *ibid.* 14, 4; WILLE (1967), pp. 344-345, nn. 435-436.

⁸ Suetonius *Nero* 21, 3: *tragoedias quoque cantavit personatus heroum deorumque, item heroidum ac dearum, personis effectis ad similitudinem oris sui et feminae, prout quamque diligeret*. WILLE (1967), pp. 342-345.

⁹ Suetonius *Vitellius* 11.

¹⁰ Louvre, inv. nr. E 10534; BÉLIS (2004).

signs survive. Lines 1-2 may be attributed to Jason, lines 6-11 to Creon, while lines 3-5 and 12-15, which are furnished with musical notation, belong to Medea, who defends herself against the accusation that she had killed their children. Aristotle¹¹ gives evidence that the text of the Louvre *Medea* fragment belongs to the *Medea* of Carcinus the Younger (*floruit* 380-377 BC).¹²

Martin L. West,¹³ after having improved fundamentally the reconstruction of the text, demonstrated that the music of the lines of Medea cannot be a composition of the 4th century BC. The florid style of the melody, which can be seen in lines 4-5 and the pure diatonic ionic key alone point to imperial times. The fact that lines 3-5 and 12-15 are spoken verse, which were set to music later, connects the Louvre *Medea* with the Oslo and Michigan papyri, which belong to imperial times too (see above). Finally, the Louvre *Medea* is connected with the two prologues of the Michigan papyrus (DAGM 42-43) in so far as it again displays an ensemble scene, but with a difference: while in DAGM 42 there is evidence for two singing actors and an aulos player, the Louvre Carcinus is performed by one singing soloist, Medea, and two speaking actors, Jason and Creon. This way of *tragoediam cantare* comes very close to Nero's performances on stage with the assistance of one or two *hypocritae*. Taking all these points together, it becomes evident that the Louvre papyrus presents spoken trimeters of Jason, Creon and Medea from the 4th century BC, which were adapted for a solo performance by setting the part of Medea to music in imperial times.

After this survey it must be admitted that in imperial times it does not make sense to search for genuine Roman versus genuine Greek music, as Günther Wille attempted in vain. The Greek musical papyri as well as the literary evidence for Roman music bear witness of a process of mutual assimilation of Greek and Roman music, which began early in republican times. The result of this evolution in imperial times was a Greco-Roman musical idiom, a common musical language, the elements of which were handed down to posterity.

Musica e musicisti greci per Roma

Fin dai primordi, Roma fu in debito con la Grecia per quel che riguarda le belle arti, incluse la letteratura e la musica. Il primo mediatore per la musica greca a Roma fu l'Etruria, che si era ellenizzata già in epoca arcaica. Seguirono influenze dirette dalla *Magna Graecia*, in Sicilia e nel Sud-Italia. In tale processo di ellenizzazione è possibile distinguere diversi momenti cruciali: nel 240 a.C. il liberto Livio Andronico di Taranto fu il primo a mettere in scena a Roma una

¹¹ Aristotle *Rhetorica* 1400b8 = Carcinus II *TrGF* 70 F 1e.

¹² Carcinus II *TrGF* 70.

¹³ WEST (2007).

tragedia o commedia greca in versione latina. Nel 146 a.C. la Grecia fu annessa a Roma come provincia Acaia e presto il nuovo patrono fu salutato entusiasticamente nelle musiche per i santuari greci, come avvenne nel 116 a.C. nel peana delfico per Apollo composto da Limenio.¹ Dopo la battaglia di Azio del 31 a.C., nel 30 a.C. l'Egitto Tolemaico venne incorporato come provincia romana, con la conseguenza che Roma rilevò il ruolo che era stato di Alessandria quale centro culturale del mondo Mediterraneo. Questa era già la visione di Cesare, quando nel 47 a.C. commissionò a Marco Terenzio Varrone di Rieti l'incarico di allestire una grande biblioteca doppia per la letteratura greca e latina. Da Cesare in poi, gli imperatori romani considerarono la cultura greca e romana come un'unità, e questo vale anche per la musica e la teoria musicale romana.

Marco Terenzio Varrone (116-27) aveva già trasferito la teoria musicale greca a Roma nel settimo libro del suo *Disciplinarum libri IX*, che trattava le *artes liberales* assieme a medicina e architettura. Scrittori successivi tentarono di rivaleggiare con Varrone nello scrivere *disciplinae*, come Agostino, Marziano Capella e Boezio. Ma spesso Varrone è utilizzato unicamente quale fonte per argomenti piuttosto banali. Certamente gli scrittori latini attinsero alla teoria musicale greca anche senza bisogno di intermediazioni. Questa abbondanza di letteratura latina sulla musica si integrava con la teoria musicale greca, la maggior parte della quale appartiene all'epoca imperiale. Per questi testi greci dobbiamo infatti presumere anche lettori romani, come è il caso di Aristide Quintiliano (II/III sec. d.C.), che dedica i suoi tre libri *De musica* a un amico greco e a uno romano, Eusebio e Florenzio. Per riassumere, sembra esserci stata una certa coesistenza di teoria musicale greca e romana all'epoca di Roma, in linea con il carattere bilingue della cultura dell'Impero Romano sopra delineato.

Se si parla di pratica musicale, il quadro è completamente differente: a tutt'oggi sono stati pubblicati 22 frammenti con notazione musicale greca d'epoca classica o ellenistica, e 40 frammenti con notazione musicale e testo greci di età imperiale.² Pur se il sistema di notazione greca era già conosciuto a Roma nella tarda Repubblica³, non esiste alcun frammento di musica con testo latino. Per riempire questo vuoto Günter Wille ha raccolto una abbondante serie di testimonianze letterarie, archeologiche, organologiche, epigrafiche e numismatiche.⁴ Questa impressionante mole di materiale testimonia certo il ruolo preminente della musica a Roma, ma non rivela nulla sulla musica in sé. Rimane però la possibilità di investigare i frammenti musicali con testo greco d'età imperiale allo scopo di trovare 'musica greca per romani'.

¹ DAGM n. 21, 38-40: τὰν τε δορίσ[τεπτον κάρτε] Ῥωμαίω[ν] ἀρχὰν αὖξετ' ἀγηράτω θάλλ[ουσαν φερε]νίκαν.

² DAGM nn. 1-22; 23-61; Pap. Louvre E 10534: BÉLIS (2004), WEST (2007).

³ Cicerone *Tusculanae disputationes* 4, 2, 3, Livio *Ab urbe condita* 7, 2, 7, Varrone fr. 282 Funaioli; WILLE (1967), pp. 489-490.

⁴ WILLE (1967).

Il primo candidato è ovviamente il musicista e poeta greco Mesomede di Creta, liberto e compositore di *nomoi* citarodici alla corte di Adriano.⁵ È possibile ricostruire una collezione di 18 composizioni di Mesomede, cinque delle quali furono trasmesse con notazione musicale. Non vi è nulla in Mesomede che non sia familiare alla poesia, alla metrica e alla musica greca d'età imperiale.⁶ La sua preferenza per i versi stichici, come nell' *Inno al Sole* o nell' *Inno a Nemese*, a scapito delle forme strofiche può trovare un parallelo nella poesia latina se messi a confronto con i cori, le monodie e i dialoghi lirici di Seneca. Per quel che riguarda la musica, la scomparsa del genere enarmonico, favorito nel periodo classico, e l'abbandono del genere cromatico, familiare in età ellenistica, sono caratteristiche di tutti i frammenti di musica greca d'epoca imperiale. Quando Mesomede rispecchia nelle proprie melodie la prosodia dei suoi testi, egli segue una consuetudine che era stata familiare alla musica ellenistica. Alquanto più interessante è invece la possibilità che Mesomede avesse composto nuove musiche per testi antichi, come per i tre *Prooimia* e per il componimento *Sulla salute* di Arifrone, forse allo scopo di dare alla sua eclettica collezione un sapore arcaizzante.

In epoca imperiale sono testimoniate selezioni di brani solistici miscellanei con notazione musicale nella collezione di Mesomede (DAGM 24-31), nelle antologie della Monodia di Ossirinco (DAGM 38), nel papiro di Oslo (DAGM 39-40), nei *Nomoi* di Yale (DAGM 41) e nel papiro Michigan (DAGM 42-43). I generi si differenziano: mentre Mesomede, la Monodia di Ossirinco e i *Nomoi* di Yale appartengono alla *citharodia*, i brani nei papiri di Oslo e Michigan sono *tragoedia*, canti solistici tragici. Mesomede sembra aver nuovamente musicato gli antichi testi dell'inno *Sulla salute* di Arifrone e dei tre *Prooimia*, e si devono supporre ricomposizioni anche per la Monodia di Ossirinco e i *Nomoi* di Yale. Nel caso dei papiri di Oslo e Michigan i solisti hanno adattato versi solitamente recitati, quali anapesti e trimetri giambici, alla musica, usando per i tre prologhi testi di tragedie più antiche. Certamente la citarodia era eseguita e accompagnata da un unico solista. Ma i due prologhi in forma di dialogo del papiro Michigan richiedono un secondo attore che prenda parte alla *performance*, mentre l'interludio strumentale del primo prologo del papiro Michigan attesta la presenza nell'esecuzione di un suonatore di *aulos*. Dobbiamo presupporre le stesse modalità di adattamento del materiale per quel che riguarda le esibizioni solistiche nella vita musicale romana.

Nei prologhi dei papiri di Oslo e Michigan risulta evidente che è un compositore d'epoca imperiale ad aver messo in musica i trimetri giambici, versi recitati che non erano stati composti per essere cantati. Ciò non sarebbe mai potuto accadere fino a che non si perse la percezione dell'intrinseca differenza che vi era tra versi recitati e cantati. Ciò fu vero per la poesia latina, dove elegie, egloghe, odi saffiche ed endecasillabi erano cantati senza discriminazioni di

⁵ Suda s.v. Μεσομέδης (M 668) Adler.

⁶ Vd. WEST (1982), pp. 162-185; WEST (1992), pp. 372-385.

genere dai poeti neoterici d'epoca imperiale. In Petronio (*Cena Trimalchionis* 64, 2) è testimoniato che *canturire diverbia, adicere melica* era usuale nei simposi.

Nel caso dell'imperatore e musicista Nerone, vi è un'ampia serie di testimonianze sulle esibizioni amatoriali di questo imperatore. Nerone iniziò la sua carriera come *citharoedus* a Roma agli *Iuvenalia* del 59 d.C. Ma successivamente egli prese parte a competizioni in Grecia anche come *tragoedus*,⁷ cantando in costume e maschera tragiche brani solistici per ruoli maschili e femminili.⁸ Certamente Nerone, accompagnandosi, eseguì da solo le proprie citarodie, mentre per le sue scene tragiche egli poteva aver talora utilizzato un secondo attore, ad esempio nel caso dell'*Oedipus excaecatus*, che aveva bisogno di una guida. Inoltre, visto che nelle scene tragiche era obbligatorio un suonatore di *aulos*, il *tragoedus* aveva bisogno di un musicista che lo accompagnasse, e possiamo trovare un suo interludio nel papiro Michigan. Quindi, mentre il *citharoedus* risultava essere un vero e proprio solista, il *tragoedus* ricopriva il ruolo principale in una piccola scena d'insieme. Infine, è testimoniata un'antologia di numeri musicali d'eccezione per una performance solistica, il *dominicum*, menzionata da Svetonio.⁹

I frammenti di musica greca su papiro e come testimonianze letterarie delineano un quadro vivido della prassi musicale nel periodo imperiale. Sembra che i frammenti recentemente pubblicati di una *Medea*,¹⁰ tramandata da un papiro del Louvre del II sec. d.C., si debbano interpretare proprio alla luce di questo quadro culturale. Il testo dei versi 1-14 è tutto in trimetri giambici, mentre del verso 15 sopravvivono solo alcuni segni musicali. I versi 1-2 possono essere attribuiti a Giasone, i versi 6-11 a Creonte, mentre i versi 3-5 e 12-15, corredati di notazione musicale, appartengono a Medea, che si difende dall'accusa di aver ucciso i propri figli. Aristotele¹¹ fornisce la testimonianza che il testo frammentario della *Medea* del Louvre appartiene alla *Medea* di Carcino il Giovane (*floruit* 380-377 a.C.).¹²

Martin L. West,¹³ dopo aver sostanzialmente migliorato la ricostruzione del testo, ha dimostrato come la musica dei versi di Medea non possa essere una composizione del IV secolo a.C. Lo stile fiorito della melodia, che si può riconoscere ai versi 4-5, e la tonalità ionica diatonica pura puntano a una collocazione del frammento in epoca imperiale. Il fatto che i vv. 3-5 e 12-15 siano versi recitati, messi in musica successivamente, collega la *Medea* del Louvre con i

⁷ Svetonio *Nero* 22, 3; Dione Cassio 63, 9, 1 f.; *ibid.* 14, 4; WILLE (1967), pp. 344-345, nn. 435-436.

⁸ Svetonio *Nero* 21, 3: *tragoedias quoque cantavit personatus heroum deorumque, item heroidum ac dearum, personis effectis ad similitudinem oris sui et feminae, prout quamque diligeret.* WILLE (1967), pp. 342-345.

⁹ Svetonio *Vitellius* 11.

¹⁰ Louvre, inv. nr. E 10534; BÉLIS (2004).

¹¹ Aristotele *Rhetorica* 1400b8 = Carcino II *TrGF* 70 F 1e.

¹² Carcino II *TrGF* 70.

¹³ WEST (2007).

papiri di Oslo e Michigan, che appartengono anch'essi all'età imperiale. Infine, la *Medea* del Louvre si collega anche ai due prologhi del papiro Michigan (DAGM 42-43), in quanto anch'essa mostra una scena d'insieme, ma con una differenza: mentre in DAGM 42 sono testimoniati due attori che cantano e un suonatore di *aulos*, il Carcino del Louvre è eseguito da un solo cantore solista, Medea, e da due attori recitanti, Giasone e Creonte. Questa modalità di *tragoediam cantare* si avvicina molto alle esibizioni di Nerone assistito da uno e due *hypocritae*. Mettendo insieme tutte queste riflessioni, diventa evidente come il papiro del Louvre presenti trimetri recitati di Giasone, Creonte e Medea originari del IV sec. a.C., che furono poi adattati a *performances* solistiche grazie alla riscrittura musicale della parte di Medea in età imperiale.

Da questo sguardo panoramico risulta evidente come, in epoca imperiale, non abbia senso cercare una musica genuinamente romana che si contrapponga a una musica genuinamente greca, come Günter Wille ha cercato invano di fare. I papiri musicali greci e l'evidenza letteraria di una musica romana testimoniano un processo di mutua assimilazione della musica greca e romana, iniziato sin dall'epoca repubblicana. Il risultato di questa evoluzione in età imperiale fu un idioma musicale greco-romano, un linguaggio musicale comune, i cui elementi furono poi tramandati ai posteri.

Bibliography

- ANNIE BELIS (2004), *Un papyrus musical inédit au Louvre (Pap. Louvre E 10534)*, «Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres», 3, pp. 1305-1329.
- CARCINUS II *Fragmenta*, in *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, vol. 1 (1986): *Didascaliae Tragicae, Catalogi Tragicorum et Tragoediarum, Testimonia et Fragmenta Tragicorum Minorum*, hrsg. von Bruno Snell und Richard Kannicht, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht (*TrGF*).
- EGERT PÖHLMANN (2008), *Gegenwärtige Vergangenheit*, Berlin, W. de Gruyter.
- EGERT PÖHLMANN – MARTIN L. WEST (2001), *Documents of Ancient Greek Music. The extant melodies edited and transcribed with commentary*, Oxford, Clarendon Press (DAGM).
- VARRO, in *Grammaticae Romanae fragmenta* (1907), collegit recensuit Hyginus Funaioli, Lipsiae, Teubner (rist. Roma, L'erma di Bretschneider, 1964).
- MARTIN L. WEST (1982), *Greek Metre*, Oxford, Clarendon Press.
- MARTIN L. WEST (2007), *A New Tragic Papyrus with Music*, «Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik», 161, pp. 1-10.
- GÜNTER WILLE (1967), *Musica Romana: die Bedeutung der Musik im Leben der Römer*, Amsterdam, Schippers.

Egert Pöhlmann ha ricoperto la prima cattedra di Studi Classici all'Università di Erlangen (Germania) fino al 2001. Oltre a volumi monografici e articoli specialistici sul mondo greco e romano e sulla musica nel mondo antico, ha pubblicato contributi che evidenziano collegamenti tra gli studi classici e discipline affini come la filosofia antica, l'archeologia, la storia dell'arte e la letteratura e la musica tedesche moderne.

Egert Pöhlmann held the Chair I of Classical Studies at the University of Erlangen (Germany) until 2001. As well as books and papers on Greek and Latin Studies and music in Antiquity, he published contributions seeking links between topics in Classical Studies and neighbouring disciplines such as antique philosophy, archaeology, art history, modern German literature and music.