

HORACE'S "MOTTOES" AND CATULLUS 51

I

A long disputed point in Catullan scholarship is whether the stanza (51, 13-16)

*otium, Catulle, tibi molestum est:
otio exultas nimiumque gestis:
otium et reges prius et beatas
perdidit urbes*

is really the fourth stanza of Poem 51, or whether it strayed to that place in the archetype through some error. For the purposes of this paper¹) I shall assume that the first two stanzas of Horace *carmina* 2. 16

*Otium diuos rogat in patenti
prensus Aegaeo, simul atra nubes
condidit lumen, neque certa fulgent
sidera nautis,
otium bello furiosa Thrace,
otium Medi pharetra decori,
Grosophe, non gemmis neque purpura ue-
nale nec auro*

are a deliberate imitation of the stanza in Catullus, and an imitation which was meant to be recognized. Such imitations at the beginnings of his *Odes* are not rare in Horace, and the procedure

1) I have used the following conventions for citation: "Pasquali" refers to G. Pasquali *Orazio lirico*, Firenze 1920 (reprinted 1964); "Page" to D. L. Page *Sappho and Alcaeus*, Oxford 1955; "Fraenkel" to E. Fraenkel *Horace*, Oxford 1957; Sappho and Alcaeus are cited according to the continuous numbers in *Poetarum Lesbiorum Fragmenta*, ed. E. Lobel and D. [L.] Page, Oxford 1955; Pindar and Bacchylides according to the Teubner texts of B. Snell, Leipzig 1955 and 1949; Archilochus and Solon according to E. Diehl's *Anthologia Lyrica Graeca*³, Leipzig 1949ff; the remaining lyric poets according to D. L. Page's *Poetae Melici Graeci*, Oxford 1962, (using the continuous numbers).

has been termed the "borrowing of a motto"²). I believe that, when Horace did so borrow a "motto" from an earlier lyric poet, he always imitated a passage from the beginning of a poem³). This is clearly the case in another famous imitation⁴) from Catullus (11, 1-4)

*Furi et Aureli, comites Catulli,
sive in extremos penetrabit Indos,
litus ut longe resonante Eoa
tunditur unda*

where the form of expression and the close of the Adonic in *unda* formed the model for the first stanza of Hor. *carm.* 2, 6

*Septime, Gades aditure mecum et
Cantabrum indoctum iuga ferre nostra et
barbaras Syrtis, ubi Maura semper
aestuat unda.*

A second indisputable⁵) case is found in Pindar *Ol.* 2, 1 f Ἀναξί-
φόρμιγγες ὕμνοι, τίνα θεόν, τίν' ἥρωα, τίνα δ' ἄνδρα κελαδήσομεν;
imitated in Hor. *carm.* 1, 12, 1-3

*Quem uirum aut heroa lyra uel acri
tibia sumis celebrare, Clio?
quem deum?*

The fragmentary state of Greek lyric poetry makes it hard to amass more evidence in favour of my thesis, as (i) it is not easy

2) On this relationship in particular, cf. Fraenkel 211; and on Horace's use of "mottoes" in general, cf. Fraenkel 159, and Pasquali 9ff. There is a useful summary of Catullan echoes in Horace given by J. Ferguson in "Catullus and Horace" *AJP* 77 (1956) 1-18.

3) "This type of adoption, where only the *opening* words of a *Greek* poem are taken over, has ... been called the borrowing of a motto" (my italics) Fraenkel 159. Fraenkel (211, f.n. 4) does not draw the inference that the "*otium* stanza" in Catullus is an opening stanza, because he seems to assume that "mottoes" can come only from Greek poems. Such a restriction, it seems to me, is more in the spirit of the neoteric poets than of the Augustans. I may remark here that the first words of a poem are, of course, specially memorable (cf. Pasquali 740), and hence particularly suitable for allusion.

4) Fordyce on Catullus 11, 1; Kiessling-Heinze⁹ in the introduction to Hor. *carm.* 2. 6. (There is possibly an allusion in Hor. *carm.* 1, 21, 1 (*Dianam tenerae...*) to Catullus 34, 1 (*Dianae sumus...*) but I have thought it too slight to merit consideration.)

5) Fraenkel 291, and commentators on Horace ad loc. (but cf. part V infra).

to tell where a fragment stood in a lost poem, and (ii) it is difficult to state definitely that Horace did intend any particular resemblance to be taken as a "motto". Still, the place of a line may often be inferred although the complete poem be lost: the nature of the subject may indicate an early position⁶); we may have the specific testimony of the author who quotes the line that it stood first⁷); if several metrists quote a passage as a normal example of a metre we may assume from their general practice that we have the opening verses from a poem⁸). Then, too, we may have sufficient testimony about the treatment, metre and subject of a lost poem to feel sure that Horace has followed it pretty closely: in such cases we may fairly suspect that Horace, when he opened with words translated from the Greek, intended these words to be recognized as a "motto". However, all that follows has been written with full consciousness of the danger of using fragments as evidence.

II

I consider the following resemblances fairly clearly conform to the practice I have postulated for Horace. (A) Hor. *carm.* 1, 37, 1 (*Nunc est bibendum...*) evidently derives from Alcaeus 332 (*Νῦν χοῦ μέθύσθη...*) and it seems the passage of Alcaeus came from the beginning of the poem⁹), as (i) it conveys the occasion of the poem, and (ii) it seems unthinkable that the poet could have frustrated either his readers or himself by holding back the news of the tyrant's death, which he mentions in the second line of the fragment. (B) In Hor. *carm.* 3, 12, 1 (*Miserarum est...*) there seems to be a deliberate echo¹⁰) of Alcaeus 10 (*Ἔμε δέϊλαν...*), and we know that these were the opening words of the lost ode by Alcaeus¹¹). (C) In Hor. *carm.* 1, 18, 1 (*Nullam, Vare, sacra uite prius seueris arborem...*) we have the

6) Invocations to gods; addresses to individuals; indications of time or weather which set the scene for a poem – all these features may incline us to believe that the fragments in which they occur probably came from the beginning of a poem.

7) Cf. f.n. 11 infra.

8) Cf. f.n. 24 infra.

9) So Fraenkel (159) tacitly assumes.

10) As the conception; dramatic form, and unusual metre have all been borrowed from Alcaeus, the parallel in the opening words must have been quite striking (cf. Page 293).

11) Explicitly stated by Hephaestion; cf. Page 292.

closest of all Horace's imitations of Alcaeus¹²) (342: *Μηδ' ἐν ἄλλο φρυτεύσης πρότερον δένδριον ἀμπέλω...*), and consequently intent to use the words as a "motto" is clear. The Greek phrase lacks any connective with what may have gone before, and has a certain emphasis, so it seems reasonably probable that it stood as the introduction to a drinking song.

III

Next we have a set of resemblances where I merely claim that it is possible that Horace intended the imitation to be remarked, and the Greek lines came from the beginning of a poem. (D) In Hor. *carm.* 1, 14, 1 f (*O nauis, referent in mare te noui | fluctus.*) it is clear that Horace derived the conception of a whole poem from one or more odes of Alcaeus¹³, and the co-incidence with the first line¹⁴ of one of them (6, 1 f *τόδ' αἴτε κύμα τὼ πρότερόν τ' νέμων | στείχει...*) suggests the borrowing of a "motto". Again, (E) in Hor. *carm.* 1, 4, 1 (*Soluitur acris hiems...*) we may have an imitation of Alcaeus 286. This text of Alcaeus is mutilated, but the third line seems to have suggested the opening words in Horace, if we can trust the fragments of a marginal note (*τὰ τοῦ χειμῶνος... διαλύεται*) in the papyrus which preserves what little we have of the Greek text¹⁵). Whether Horace had any intention to use a "motto" is an open question; it is probable that the passage in Alcaeus sets the scene for a drinking poem, and that it comes from the opening stanza¹⁶). (F) In Hor. *carm.* 3, 4, 1 f (*Descende caelo...*) the invocation to Calliope has suggested¹⁷ two models: Alcman 27 (*Μῶσ' ἄγε Καλλιόπαια...*) and Stesichorus 240 (*Δεῦρ' ἄγε Καλλιόπειαι λίγεια...*). I should think the passage from Stesichorus (most epic of the lyric poets) may have been alluded to in this, the most epic of Horace's lyrics; certainly the correspondence¹⁸) of *acuta* and *λίγεια* must be noted. In both of the Greek passages the invocations most probably stood at the beginning of hymns. (G) In

12) Cf. Page 311.

13) So Page 181 ff.

14) It is immediately preceded by *frg.* 5 in the papyrus.

15) Cf. Page 289 f.

16) Cf. Athenaeus 430ab.

17) Keller-Holder² ad loc.

18) Cf. Kiessling-Heinze⁹ ad loc.

Hor. *carm.* 1, 9, 1 (*Vides ut alta...*) it seems clear that Horace had Alcaeus 338 (*Ἦει μὲν ὁ Ζεὺς...*) in mind. I am doubtful whether Horace wished to use a "motto" here; I am more certain that the Greek passage probably began a poem¹⁹).

IV

I next indicate several passages where I feel sure that the resemblance of Horace to his probable models is far too slight to show that Horace had any wish that imitation should immediately be recognized. In all of these the Greek lines may well have stood at the beginning of the poems from which they come.

| | | |
|-----|--|--------------------------|
| (H) | Hor. <i>carm.</i> 1, 1, 3 ff ²⁰ | Pindar, <i>frg.</i> 221 |
| (I) | 1, 23, 1 ff | Anacreon 408 |
| (J) | 1, 30, 2 | Alcman 55 ²¹ |
| (K) | 1, 32, 3 | Sappho 118 ²² |
| (L) | 2, 3, 1 ff | Archilochus 67a |
| (M) | Hor. <i>epod.</i> 13, 1 ff | Anacreon 362 |

In case (N) (Hor. *carm.* 1, 27, 1-4, *Natis in usum...* and Anacreon 356b, *ἄγε δηῦτε μημέτ'...*) the balance of probability seems to favour the view that the Greek passage is not from the beginning of a poem²³), but in any event the relationship between the two passages does not seem close enough to support the view that we are dealing with a "motto".

V

In the following cases the verbal resemblances are so slight that there is no ground whatever for believing that "mottoes" are in question:

19) Cf. Athenaeus 430ab.

20) I believe with Nauck that the first two lines and the last two lines were added by Horace as an after-thought, and consequently that v. 3 originally stood at the commencement of the poem.

21) Pasquali (502) believes Posidippus (*Antb. Pal.* 12, 131) is Horace's model here.

22) The text of Sappho is hopelessly corrupt.

23) I am reluctant to seek refuge in the view that some have held (cf. Page ad loc.) that fragments 356a and 356b come from different poems.

3. Satz und Vers

Im ersten Teil (Vers 1–5) bildet jeder Vers zwar keinen in sich geschlossenen Satz, aber einen aus sich selbst heraus verständlichen Komplex. Enger zusammen gehören jeweils Vers 1 und 2 sowie Vers 4 und 5. Die Sinneseinschnitte fallen mit den Versschlüssen zusammen. Diese Art des Satzbaus entspricht der ruhigen Gesetztheit des ersten Teils, die wir schon bei der Analyse der Daktylen und Spondeen beobachteten.

Ähnlich wie der erste ist der dritte Teil (Vers 12–16) gebaut: Auch hier gehören 2 +1 +2 Verse zusammen; Satz und Vers zeigen weitgehend analoge Gliederung; nur die beiden Schlußverse bilden eine besonders enge Einheit, wobei allerdings auch hier an der Versfuge ein Komma steht. Die Gleichmäßigkeit des Schlußteils, wie wir sie bei der ersten Analyse (Daktylen und Spondeen) beobachteten, wird also durch die Syntax bestätigt.

Syntaktisch wird jedoch der Schluß stärker akzentuiert: Der einzige weniger locker gebaute Satz, der zwei ganze Verse füllt, steht am Ende (Hyperbaton *me pinguem-porcum*). Dadurch bekommt das Gedicht Standfestigkeit. Diese Akzentuierung des Schlusses ist für uns eine neue Beobachtung; in der Verwendung der Daktylen und Spondeen bestand zahlenmäßig zwischen den beiden Schlußversen und den vorhergehenden ja kein Unterschied. Auch inhaltlich bringen diese beiden Schlußverse ein neues Moment: die humorvolle Selbstcharakteristik Horazens als „Schwein aus der Herde Epikurs“ und die Einladung an Albius. Übrigens wird durch das erste Wort dieses Schlußsatzes (*me*) ein Gegenstück zu Vers 1 und 2 (*Albi; te*) geschaffen.

Bewegter als der Anfangs- und Schlußteil ist der Mittelteil (Vers 6–11). Hier spielt das Enjambement eine bedeutende Rolle. Gleich im ersten Vers dieses Abschnitts endet der Satz – erstmals in dieser Epistel – früher als der Vers, und zwar in der bukolischen Diärese¹⁸⁾. Das daran anschließende Stück *di tibi formam* ist aus sich selbst nicht verständlich; es ist das erste Mal, daß der Satz in dieser Weise über den Vers hinausgreift: Subjekt und Prädikat stehen in verschiedenen Versen. Auch syntaktisch bringt also Vers 6 einen neuen Ton. – Mit dem Kunstmittel des Enjambements verbunden ist das rhetorische Mittel der Ana-

18) Über die Interpunktion in der bukolischen Diärese in den Satiren Nilsson 136ff. In unserer Epistel kommt jedenfalls diese Interpunktion nur an dieser einen Stelle vor und ist von hier aus zu interpretieren.

pher, von dem noch die Rede sein soll. Syntaktisches Charakteristikum des Mittelteils ist die Reihenbildung: Vers 5–7 zeigt eine Reihe wachsender Glieder: *formam, divitias, artemque fruendi*. Nach der „Mittelachse“ von Vers 8 folgt eine weitere mehrgliedrige Reihe (Vers 9–11). Auch in dieser zweiten Reihe spielt das Enjambement eine wichtige Rolle (es verbindet sich mit dem Erscheinen zweier einsilbiger Wörter am Versende und dem „verspäteten“ Eintreten der Caesur im nächsten Vers): Die einzelnen Glieder der Reihe sind dadurch besonders eng miteinander verbunden; die über die metrischen Grenzen hinausgreifende Phrasierung unterstreicht den Eindruck der Fülle. Erst der letzte Vers des Mittelteils zeigt wieder Kongruenz von Metrum und Phrasierung.

Unsere dritte Analyse bestätigt somit die Feststellungen der ersten: Ruhe im ersten Teil, Ausgeglichenheit im dritten Teil. Die Bewegtheit im zweiten Teil läßt sich nun ergänzend als *spannungsreiche* Bewegtheit charakterisieren. Durch syntaktische Mittel ist der Schluß des Gedichts akzentuiert. Auch der Gesamtaufbau läßt sich jetzt präziser folgendermaßen kennzeichnen: In der Mitte jedes Teils steht ein syntaktisch in sich geschlossener Vers (3; 8; 14). Im ersten und im letzten Teil ergibt sich dadurch eine Gliederung in 2 + 1 + 2 Verse; im Mittelteil ist vor und nach dem Zentralvers je eine mehrgliedrige Reihe festzustellen. Um allzu große Symmetrie zu vermeiden, ist der Mittelteil um einen Vers länger als die andern; die Konturen sind in ihm durch Enjambement bewußt etwas verwischt.

4. Wortgruppierung

Beginnen wir mit der Zahl der Worte je Vers: 5 8 6 6 6, 9 6 6 9 5 6, 7 6 6 8 7. Der erste Teil beginnt besonders ruhig und gesetzt; Analyse 1 wird bestätigt. Die Spannung nimmt im zweiten Vers zu und fällt dann allmählich ab: Es ergibt sich für den ersten Teil dasselbe Bild wie bei der Analyse der Daktylen.

Auch der abrupte Einsatz des zweiten Teils bestätigt sich uns hier aufs neue. Noch deutlicher sehen wir jetzt die schon in Analyse 3 bemerkte Zunahme der Fülle nach der Mitte des Mittelteils (d. h. in Vers 9).

Besonders deutlich aber tritt hier die Geschlossenheit des Schlußteils hervor (sieben Worte je Vers am Anfang und am Ende dieses Teils). Die beiden Schlußverse sind überdies dadurch ausgezeichnet, daß sie *beide* eine relativ große Zahl von

beginning of a poem. If so, there is a powerful and completely objective argument that the "*otium stanza*" does not belong to Catullus 51.

University College, Dublin

J.A. Richmond

HORACE *Sermones*, I. X. 64-67

Fuerit Lucilius, inquam,
 comis et urbanus, fuerit limatior idem
 quam rudis et Graecis intacti carminis auctor,
 quamque poetarum seniorum turba...

N. Rudd, in an article on the *Origins of Satura*¹), vividly describes the exasperation of an imaginary young student of Horace confronted by the controversy that has raged for so long around the interpretation of this passage. A good idea of the age and notoriety of the problem can be gathered from that part of Rudd's article where he sets out the names of the principal contenders and the standpoints they have taken on the question of the identity of the *auctor* of l. 66. The list of those who maintain that this *auctor* is Lucilius includes, as well as the ancient commentators, the names of Orelli, C.F. Hermann, Wickham, Palmer, Hendrickson and Fairclough. Under the banner of Ennius are ranged Dousa, Müller, Kroll, Schanz-Hosius, Lejay and Laidlaw. A third band, with fine impartiality, rejects the claims of both and counts Nipperdey, Heinze, Fraenkel and Morris amongst its numbers²). It is with this band that Rudd throws in his lot. Van Rooy³), on the other hand, prefers to

1) *Phoenix* 14 (1960), 36-44. The same writer's *Satires of Horace* (Cambridge, 1966), while not re-opening the specific problem here discussed, contains a most illuminating analysis of this satire in relation to I. iv and II: i (pp 86 ff).

2) For detailed references, see Rudd, *Phoenix* 40-41.

3) *Studies in Classical Satire and Related Literary Theory* (Leiden, 1965)