

La paraula de les muses: poesia i música a la Grècia antiga

Joan Silva Barris

Fins a l'època clàssica, un dels trets essencials de la paraula mítica, religiosa i literària enfront de la paraula quotidiana era la seva natura musical: era una paraula cantada o, almenys, «semicantada», inspirada directament per les muses. Fou precisament *mousiké tékhne* ('l'art de les muses') el nom que es donà al conjunt de recursos necessaris per a crear aquest tipus de parla de manera convincent.

Com és ben sabut, més endavant, l'àmbit d'acció de les muses s'amplià a d'altres arts i ciències —com, per exemple, l'astronomia i, més recentment, fins i tot el cinema—, però, de bon principi, aquestes deesses s'encarregaven sobretot del cant i de la dansa. De fet, la *performance* musical ideal, és a dir, la *performance* pròpia de les muses, incloïa indistricablement els tres elements: paraules, cant i dansa. Tant en els textos escrits com en les representacions plàstiques, trobem en innumbrables ocasions aquestes filles de Zeus dalt de l'Olimp o del Parnàs, entonant cants i ballant alhora. A la pràctica, aquests elements sovint anaven també junts, d'una manera o d'una altra. L'aede èpic cantava o recitava melodiosament i acompanyava la història amb els seus gestos o amb el moviment del seu bastó; els magnífics cors de les tragèdies i les comèdies dansaven i cantaven alhora; les oracions als déus es duïen a terme a través de moviments i cançons rituals, etcètera.

És cert que també es podien donar dos dels tres elements per separat: música instrumental i dansa, cant sense dansa, etc. Cal recordar, però, que alguns filòsofs, com per exemple Plató, arriben a considerar inferiors aquests tipus de *performance* i que la mitologia, en alguns casos, sembla rebutjar la música purament instrumental, com succeeix en certes versions del mite d'Apol·lo i Màrsias.

Quan parlem de paraula cantada o semicantada, cal imaginar un ampli ventall que va des d'una recitació marcadament rítmica —amb durades properes a la negra o la corxera segons les síl·labes— fins al cant en el sentit mo-

dern. En primer lloc, cal esmentar la lírica monòdica, practicada, per exemple, per Safo, Alceu o Anacreont. Eren cançons que interpretava una sola persona, sovint al so de la lira, i que tenien una estructura rítmica —i probablement també melòdica— relativament senzilla. Segons el tractat plutarqueu *La música*, una part important dels iambes d'Arquíloc s'interpretaven com a cançons pròpiament dites:

Ἔτι δὲ τῶν iambeίων τὸ τὰ μὲν λέγεσθαι παρὰ τὴν κρούσιν τὰ δ' ἄδεσθαι
Ἀρχιλόχον φασὶ καταδείξει.¹

(Diuen) que també ensenyà (als seus contemporanis) a alternar versos iàm-bics recitats al so de l'acompanyament musical amb versos iàm-bics cantats.

Així mateix, hi ha diversos testimonis que indiquen que, en època arcaica, existiren elegies cantades amb acompanyament d'*aulos* (instrument de doble canya semblant a l'oboè). Vegem, per exemple, el que en diu *La música* de Plutarc:

ἐν ἀρχῇ ἐλεγεία μεμελοποιημένα οἱ αὐλωδοὶ ᾄδον.²

Al principi, els aulodes cantaven elegies amb melodia.

El segon gran grup, el formen els cants corals d'autors no dramàtics com Alcetà, Baquilides o Píndar i dels tragediògrafs i comediògrafs. Cadascuna d'aquestes composicions, executades per un nombrós grup de ciutadans *amateurs* o de professionals, mostra una estructura mètrica relativament singular. Tot i associar-se gairebé sempre a un gènere rítmic o un altre, el seu grau de complexitat i d'originalitat és molt superior al de les composicions del grup anterior. És difícil de dir si aquesta major complexitat també tenia lloc en el pla melòdic.

En tercer lloc, hom podria citar la *performance* dels hexàmetres homèrics en els temps arcaics. Segons les recerques més recents, la poesia èpica, en el seu estadi inicial, estava molt més a prop del cant que no pas de la recitació rítmica:³

1. Vegeu PLUTARC, *La música* 28.

2. PLUTARC, *La música* 8. Vegeu, també, DIONISI CALC 4, 1 W; CRÍTIAS 4 W; TEOGNIS 939, 943-944 W; PLUTARC, *Vida de Soló* 8 = Soló fr. 1 W; PAUSÀNIAS 10, 7, 5.

3. Vegeu, sobretot, S. HAGEL, «Die Sängere aus musikarchäologischer Perspektive», a J. LATACZ et al. (ed.), *Homer. Der Mythos von Troia in Dichtung und Kunst*, Munic, 2008; S. HAGEL i G. DANÉK, «Homerische Sängere im heutigen Bosnien», a C. HATTLER (ed.), *Zeit der*

probablement s'executava amb acompanyament de lira i amb una melodia bàsica força repetitiva que patia diversos canvis segons el contingut de la narració, la prosòdia dels versos i el grau d'atenció i implicació del públic.

Els hexàmetres èpics, amb el pas dels segles, anaren perdent la melodia i es convertiren, per norma general, en versos executats amb una recitació marcadament rítmica, acompanyats sovint d'algun tipus de percussió o instrument melòdic.⁴ Quelcom de similar succeí, segons sembla, amb les elegies.⁵ Així mateix, com es pot deduir del passatge de *La música* citat anteriorment, els versos iàmbics, amb una certa freqüència, eren recitats al so de l'acompanyament musical.⁶

Finalment, en el graó més proper a la parla quotidiana, trobem els trímetres iàmbics del diàleg tràgic i còmic. L'actor, en aquest cas, recitava respectant el ritme bàsic del vers, però ho feia sense acompanyament musical i, probablement, amb un grau elevat de llibertat a l'hora de fer lleugeres pauses a les cesures i a final de vers o d'executar un passatge de manera més ràpida o més lenta, més rítmica o menys, etcètera.

Tal com es pot deduir de molts dels passatges citats, no sembla que els grecs tracessin fronteres gaire clares ni rígides entre les diferents menes de *performance* musical. Podem afegir, en aquest sentit, uns versos de Teognis que associen explícitament el substantiu ἔπος (paraula, vers èpic) i el verb αἰείδω (cantar):

Μοῦσαι καὶ Χάριτες, κούραι Διός, αἶ ποτε Κάδμου
 ἐς γάμον ἔλθοῦσαι καλὸν αἰείσατ' ἔπος,
 «ὅτι καλὸν φίλον ἐστί, τὸ δ' οὐ καλὸν οὐ φίλον ἐστί»
 τοῦτ' ἔπος ἀθανάτων ἦλθε διὰ στομάτων.⁷

Les Muses i les Gràcies, filles de Zeus, que, en altre temps,
 van anar al casament de Cadmos i van cantar un bell *épos*,
 «El que és bonic és plaent, el que no és bonic no és plaent»;
 aquest fou l'*épos* que passà per les seves boques immortals.

Helden, Karlsruhe, 2008; S. HAGEL i G. DANEK, «Das Geheimnis der Lieder Homers — mit dem Computer entschlüsselt», *Kremser Humanistische Blätter*, núm. 3 (1999), p. 47-55.

4. Vegeu D. KORZENIEWSKI, *Griechische Metrik*, Darmstadt, 1968, p. 28 i s.; G. COMOTI, *Music in Greek and Roman Culture*, Baltimore i Londres, 1989, p. 14.

5. Korzeniewski, per exemple, inclou el díctic elegíac als *Sprechverse*, és a dir, «versos parlats» (D. KORZENIEWSKI, *Griechische...*, p. 35).

6. PLUTARC, *La música* 28.

7. TEOGNIS 15-18 W.

A més, cal fer notar que tots els gèneres rítmics, amb independència respecte del seu mode d'execució, són estudiats per la teoria antiga amb pressupòsits i mètodes anàlegs.⁸

L'accent melòdic i la natura quantitativa de la llengua grega s'adequaven bé a aquesta unió gairebé indestriable entre música i poesia. Tot i que sabem molt poc de les melodies de l'època arcaica i clàssica, és prudent pensar que la seqüència de notes, en algunes ocasions, devia respectar el salt melòdic que suposava l'accent. Pel que fa al ritme, les síl·labes breus sovint es trobaven en notes que duraven la meitat de temps que les notes ocupades per síl·labes llargues (a partir d'aquest punt, per facilitar l'explicació, identificarem aquestes durades amb els símbols ♪ i ♫, respectivament). Això no obstant, les síl·labes llargues gaudien de més llibertat i, com veurem, podien instal·lar-se tant en durades força properes a ♪ com en durades superiors a ♫.

Menció a part mereixen les síl·labes llargues a final de mot. Des del segle XVIII, gràcies a les investigacions de Richard Porson, sabem que aquest tipus de síl·laba és evitada a l'última *anceps* dels trímetres iàmbics i tetràmetres trocaics catalèctics dels iambògrafs i dels tràgics. En la meua recerca, he observat que aquest fenomen també es dona, de manera clara, a la penúltima síl·laba del *metron* docmiac i a l'*anceps* dels jònics anaclàstics i, de manera menys estricta, a les *ancipites* dels versos eòlics de Píndar, fora de la base eòlica.⁹ Totes les posicions esmentades són ocupades, majoritàriament, per síl·labes breus i accepten sense problemes síl·labes llargues, excepte en el cas de les síl·labes llargues a final de mot. Sembla clar que aquesta classe de síl·laba posseïa alguna mena de preponderància fònica o de resistència a l'escurçament que, en certs tipus de gèneres poeticomusicals, li devia impedir situar-se en posicions rítmicament breus.

Hi ha certes síl·labes llargues que, per norma general, segons sembla, no ocupaven notes de durada superior a ♫. Es tracta de les síl·labes llargues que tenen per nucli una vocal breu i que són tancades per una consonant no continuant (per exemple ἐκρίνω). En tots els documents musicals conservats, hi

8. En aquest sentit, resulten especialment interessants ARISTÒTIL, *Retòrica* 1408b 32 – 1409a 6; PSEUDO-ARISTÒTIL, *Problemes musicals* xix 39 b JAN; DIONÍS D'HALICARNÀS, *De compositione verborum* 64 i 104-111 U.-R.; ARISTIDES QUINTILIA, *De musica* I 15-17, 24 i 25 (W.-I.); CICERÓ, *De oratore* III 44-45; QUINTILIA, *Institutio oratoria* IX 4, 51; DIOMEDES, p. 468 i 484, vol. I, KEIL.

9. Vegeu el capítol corresponent de J. SILVA, *Metre and Rhythm in Greek Verse*, *Wiener Studien*, Beiheft 35, Viena, 2011, p. 51-55.

ha una sola possible excepció a aquesta norma (i no és pas del tot clara).¹⁰ La possible excepció es troba, a més, en un nom propi i, com és ben sabut, els noms propis, en la poesia i la música grega antiga, gaudien de llicències metrícoprosòdiques especials. Aquesta norma, sorprenentment, havia passat desapercebuda fins als nostres dies i resulta d'una gran utilitat a l'hora de fer anàlisis rítmiques d'obres arcaïques i clàssiques, de les quals sols posseïm el text: si en una determinada posició apareixen síl·labes llargues que tenen per nucli una vocal breu i que són tancades per consonant no continuant, el més probable és que aquella posició tingué una durada igual o inferior a ♩.

Sovint hom es planteja la pregunta següent: «Què podem saber realment de la música dels poemes arcaïcs i clàssics?». La resposta és clara: la melodia, ara per ara, ens és desconeguda gairebé del tot, però, en canvi, tenim un bon nombre d'informacions pel que fa al ritme. En primer lloc, disposem de totes les dades que s'obtenen amb l'anàlisi mètrica dels textos arcaïcs i clàssics: aquesta és una magnífica base que permet treballar de manera rigorosa i mètrica. Gaudim, a més, d'una doctrina antiga relativament abundant. Són especialment útils, en aquest sentit, les obres d'Aristoxen, que se situen en una data tan reculada com és el segle IV aC. A més, els seus principis teòrics són coincidents amb els que es desprenen d'un cert nombre de passatges d'altres autors importants, pertanyents als segles IV i V aC, en què s'aborda la qüestió del ritme.¹¹ També són de gran ajut per a l'investigador els testimonis de música —instrumental i vocal— amb notació rítmica que ens han arribat des de l'antiguitat. En certs casos, estem en condicions d'escriure una partitura molt fiable del seu ritme.¹² És cert que els més antics d'aquests documents foren copiats al segle III aC i, per tant, no podem, *a priori*, estar plenament segurs que cap d'aquests reflecteixi exactament la realitat musical d'època clàssica o arcaïca. Això no obstant, si tenim en compte la coincidència, en molts aspectes, d'aquests documents rítmics amb la mètrica dels textos clàssics i amb la doctrina anterior i posterior, no resulta prudent menystenir-los. Així mateix, com hem pogut comprovar, el coneixement que tenim de certs aspectes de la

10. Vegeu el document núm. 39, línia 4 d'E. PÖHLMANN i M. L. WEST (ed.), *Documents of Ancient Greek Music*, Oxford, 2001.

11. PLATÓ, *República* III, 400b-c; ARISTÒTIL, *Retòrica* 1409a; PSEUDO-ARISTÒTIL, *Problemes musicals* XIX, 39b JAN.

12. Els diferents valors dels signes de la notació rítmica antiga ens són detallats per l'*Anonymus Bellermannianus* als paràgrafs 1, 3, 83, 102 NAJOCK. La informació que conté aquest document és coherent amb la resta de la doctrina antiga i amb els testimonis de música notada rítmicament que ens han arribat.

l'antiguitat ja han estat exposats. Fins ben entrat el segle xx, hom solia considerar que l'*elegeïon*, rítmicament, durava el mateix que l'hexàmetre i, per tant, hom hi solia aplicar un dels dos esquemes rítmics següents:¹⁹



o bé



Això no obstant, hi ha raons per a pensar que l'última posició de cada hemistiqui tenia un valor proper a ♪ sense silenci posterior ni allargament. El fet que l'elisió hi sigui admesa i la pràctica inexistència de hiatus i de *brevis in longo* en aquest punt anul·len la possibilitat d'imaginar-hi un silenci més o menys sistemàtic (♪‡).²⁰ A més, l'aplicació usual del nom *pentàmetre* a l'*elegeïon* per part dels erudits grecs i l'existència, fins i tot, d'anàlisis teòriques antigues que divideixen el vers com si fos un veritable pentàmetre (cinc peus) fan difícil que el valor rítmic total d'aquest vers pogués ser equivalent a sis peus dactílics.²¹ Així mateix, la presència, a la posició final del primer hemistiqui, de síl·labes llargues que tenen per nucli una vocal breu i que són tancades per consonant no continuant²² pot ser entesa com un indicatiu contrari a la possibilitat que la posició en qüestió posseís una durada sensiblement allunyada de ♪. Cal recordar, en aquest sentit, que, als documents musicals antics que posseïm, les durades relatives superiors a ♪ no admeten, per norma general, síl·labes del tipus esmentat. Finalment, els casos de *brevis in longo* al final del primer hemistiqui, tot i ésser certament escadussers,²³ parlen també en contra de la presència d'un valor com ♪ en aquest punt. No resulta plausible que una síl·laba lingüísticament breu ocupés un valor tan llarg.

19. Vegeu, per exemple, A. KOLÁŘ, *De re metrica poetarum Graecorum et Romanorum*, Praga, 1947, p. 129; L. ROUSSEL, *Le vers grec ancien, son harmonie, ses moyens d'expression*, Montpellier, 1954, p. 66.

20. Vegeu D. KORZENIEWSKI, *Griechische...*, p. 36 i s.; M. L. WEST, *Greek...*, p. 45 i s.

21. Vegeu HERMESIANAX fr. 7. 35-40 POWELL = 2, 36 DIEHL; CAL·LÍMAC, *Iambes* fr. 203, 31-32 i 44-45 PFEIFFER; DÍDIM, *De poetis*, a l'*Etymologicum Gudianum*, s. v. *Epigramma* i a ORIÓ 58, 7; DIONÍS D'HALICARNÀS, *De compositione verborum* 200-201 U.-R; ARISTIDES QUINTILIÀ, *De musica* I, XXIV W.-I.; HEFESTIÓ, *Enchiridion* XV, 1 i 14-15 CONSRUCH; *Scholia B* (XIV, 1-2) a l'*Enchiridion* d'Hefestió CONSRUCH; i ATILI FORTUNACIÀ GL VI p. 291 KEIL.

22. *Adespota Elegiaca* 24 W; ASI 14, 2 W; TEOGNIS 160 i 346 W.

23. Vegeu KORZENIEWSKI, *Griechische...*, p. 36; M. L. WEST, *Greek...*, p. 45 i s.

metre iàmbic no còmic. D'entrada, cal tenir present que, probablement, aquesta natura rítmica podia variar en funció del mode de *performance* que rebés el vers: recitació, cant... Això no obstant, hi ha una sèrie de fets que aporten un grau prou considerable de llum a aquesta qüestió. És clar, per exemple, que les tres *incipites* del vers no devien tenir una natura rítmica idèntica, ja que protagonitzen fenòmens mètrics força divergents i, en algun cas, fins i tot oposats, com veurem tot seguit. Comencem, doncs, pel principi.

L'*anceps* inicial és substituïda per un grup de dues breus amb certa freqüència, cosa que és evitada a la resta d'*incipites*. Tenint en compte aquest fet i atenint-nos als principis generals del cant grec antic, hom pot suposar que aquest grup de dues breus durava més que la breu simple, en una mesura, això sí, difícil de determinar i, potser, fluctuant. Cal recordar, així mateix, que un dels himnes de Mesomedes assenyala com a rítmicament llarga una *anceps* iàmbrica sil·làbicament llarga que es troba a principi de vers.²⁵ Per tant, sembla probable que la posició *anceps* inicial del trímetre iàmbic no còmic tingués la capacitat de ser implementada per durades rítmiques sensiblement superiors a ♪ i, possiblement, properes a ♪. Com cal entendre aquest fet en el pla rítmic? L'abundància de hiatus i *brevis in longo* entre trímetre i trímetre indica que la síl·laba inicial del vers era, per norma general, també l'inici del contínuum fònic i rítmic. No es veia, per tant, tan condicionada pel contínuum com les síl·labes que hi eren plenament incloses. Probablement és aquesta l'explicació de la seva llibertat sil·làbica i rítmica. En alguns casos, potser es produïa una certa suspensió del flux rítmic entre vers i vers i, així, la posició inicial del nou vers, si era ocupada per una síl·laba llarga o per doble breu, es podia expandir amb més facilitat. En d'altres, potser, la llarga o la doble breu inicials no alteraven la cadència rítmica gràcies a algun tipus d'«escurçament compensatori» en la posició final del vers anterior, la qual es trobava també fora del marc del contínuum fònic i, de fet, era molt sovint ocupada per una síl·laba lingüísticament breu.

Pel que fa a les *incipites* internes, cal dir que són abundants els arguments en contra de la possibilitat que l'alternança entre síl·laba llarga i síl·laba breu provoqués una variació notable i sistemàtica en la durada rítmica del segment (peu o *metron*) en què s'inserien —deixant de banda els casos en què l'*anceps* central, seu de la cesura, era ocupada per una síl·laba llarga final de mot polisíl·lab.

D'una banda, des d'Aristòtil, els teòrics grecs antics associen el trímetre

25. Doc. núm. 24 d'E. PÖHLMANN i M. L. WEST (ed.), *Documents...*

iàmbic a la proporció pòdica interna 1:2 (és a dir, ♩/♩).²⁶ Fins a l'època imperial no hi ha testimonis que puguin ser interpretats en un altre sentit. Al vers que ens ocupa, dins el peu sil·làbic iàmbic $\bar{x} -$, la durada de la segona llarga és, en principi, molt propera a dos temps primers (♩), ja que pot ésser fàcilment substituïda per un grup de dues breus (♩♩): $\bar{x} \sim \sim$. Com més durada se suposi a l'*anceps* llarga, més s'acostarà el peu $\bar{x} -$ al valor rítmic ♩♩ i, per tant, més s'allunyarà de la proporció interna 1:2. Així mateix, a banda del cas singular del peu inicial, el trímetre iàmbic tràgic accepta, molt esparsament, la presència de $\sim \sim$ tant a peus parells ($\sim \sim$) com a imparells ($x -$) amb un grau de freqüència similar.²⁷ Aquest fet porta a pensar que els peus amb *anceps* llarga no arribaven a una durada rítmica sensiblement superior a la dels peus de forma $\sim \sim$, ja que, altrament, hom esperaria que la part $\bar{x} -$ del *metron* fos triada molt més sovint pels poetes per a la introducció del grup sil·làbic excepcional $\sim \sim$, mètricament més llarg que $\sim \sim$. En aquest sentit, és remarcable el fet que el trímetre iàmbic còmic accepta abundantment la forma $\sim \sim$ també a tots els peus, amb l'excepció del darrer. De fet, els dos peus interiors que reben menys sovint aquest grup sil·làbic al trímetre còmic són el tercer i el cinquè,²⁸ precisament els que contenen posicions *incipites*. Aquestes característiques del trímetre còmic semblen oposar-se també a la possibilitat que, al trímetre iàmbic en general, els peus $\bar{x} -$ fossin, d'una manera sistemàtica, sensiblement més llargs que els peus $\sim \sim$, ja que, llavors, hom esperaria, més aviat, que els peus amb *anceps* acceptessin més fàcilment el llarg grup sil·làbic $\sim \sim$ que els peus formats usualment per breu + llarga. Aquesta apreciació resulta encara més significativa si hom considera que el trímetre iàmbic còmic és secundari respecte del de iambògrafs i tràgics. Cal recordar, així mateix, el fet que, a la poesia de iambògrafs i tràgics, hom evita el final $x - | \sim - ||$ ²⁹ amb independència de la realitat sil·làbica que ocupi l'*anceps*.³⁰ Aquest fenomen no és determinant, però reforça la idea que, rítmicament, $\bar{x} - i \sim \sim$ no eren, en general, gaire divergents.

Finalment, cal recordar que són nombrosos els casos de trímetres i d'altres versos de natura iàmbica o trocaica que, en contextos lírics, és a dir, de cant,

26. ARISTÒTIL, *Retòrica* III, 7. 1408b-1409a; ARISTOXEN, *Elementa rhythmica* 30, 31 i 34 PEARSON; ARISTIDES QUINTILIA, *De musica* I, XVI i II, XV W.-I; etcètera.

27. J. DESCROIX, *Le trimètre iambique*, Mâcon, 1931, p. 110-120.

28. J. DESCROIX, *Le trimètre...*, p. 110-120.

29. La barra vertical indica fi de mot i la doble barra indica el final de vers.

30. Vegeu D. KORZENIEWSKI, *Griechische...*, p. 51; M. L. WEST, *Greek...*, p. 42.

mostren una presència clara del fenomen *anceps* en responsió externa.³¹ Al meu entendre, és poc plausible que la responsió estròfica coral, que, majoritàriament, repeteix amb fidelitat estructures musicals d'extensió considerable, hagués de comptar, en certs punts aïllats, amb variacions sensibles de durada que, en la majoria dels casos, no semblen respondre a cap joc rítmic específic ni a un contingut poètic especialment significatiu. Per totes aquestes raons, cal considerar poc probable que les dues *incipites* internes impliquessin, d'una manera sistemàtica, variacions sensibles en la durada total dels peus en què s'integraven.

L'ordre de l'argumentació fa recomanable analitzar ara la tercera *anceps*, tot deixant per a després l'estudi de l'*anceps* central. Les dades que posseïm semblen suggerir, per a la tercera *anceps*, una durada ♩ quan és ocupada per síl·laba breu, i una d'igual o de lleugerament superior quan és ocupada per una síl·laba llarga. En primer lloc, una *anceps* d'aquesta natura rítmica s'adequaria molt bé als textos teòrics grecs antics, que identifiquen, com hem vist, el trímetre iàmbic amb la proporció pòdica 1:2. Així mateix, el valor rítmic proposat seria coherent amb el zeugma de Porson, que es dóna a la síl·laba en qüestió: les llargues a final de mot polisíl·lab es resistirien a encabir-se en aquesta durada ♩ o propera a ♩, de manera similar al que, com ja hem indicat, sembla succeir en altres gèneres. Aquest valor rítmic explicaria també la presència majoritària de síl·labes breus a l'*anceps* que ens ocupa. Cal dir, a més, que el grau de freqüència similar del grup ~ - - al quart i al cinquè peu dels trímetres tràgics suggereix una certa homogeneïtat rítmica entre ~ - i x -. Cal no oblidar, en aquest sentit, que el trímetre iàmbic còmic accepta el grup ~ - - més sovint al quart peu (~ -) que al cinquè (x -). Finalment, és important recordar que, al drama, es produeixen responsions estròfiques entre llarga i breu a les diverses *incipites* i que, com ja hem dit, aquest fet parla a favor de l'equivalència de durada entre ~ - i x -.

Cal passar ara a l'anàlisi de l'*anceps* medial, seu de la cesura principal del vers. Quan aquesta posició no és ocupada per síl·laba llarga a final de mot, el

31. Vegeu, per exemple, ÈSQUIL, *Set* 832~840; 834~842; 836~844; *Suplicants* 559~568; 576~584; 580~588; 734-5~741-2; 781~790; *Agamèmnon* 1082-1084~1087-1089; 1092-1094~1097-1099; 1102~1109; *Coèfores* 24-25~34-35; 423~445; 425~447; 430~452; *Eumènides* 169~174; etc.; SÒFOCLES, *Ajax* 367-378~382-393; *Electra* 1235-1238~1256-1259; 1390~1397; 1398-1421~1422-1441; *Èdip rei* 1317-1320~1325-1328; *Antígona* 1118~1129; 1272~1295; 1274~1298; *Filoctetes* 393~509; 676~691; etc.; EURÍPIDES, *Ciclop* 357~371; *Alceste* 222~233; 254~261; *Suplicants* 605~615; *Rhesus* 701~719; etc.; ARISTÒFANES, *Acarnesos* 204-207~219-222; 292~341; 296~343; 364~391; *Cavallers* 334~408; 565-580~595-610; 622~689; *Núvols* 1345~1391; 1347~1393; *Vespes* 539~643; etcètera.

més prudent és considerar-la similar a la tercera *anceps*. Així, doncs, hom pot suposar que, quan el tercer peu era ocupat per \tilde{x} -, la seva durada era ♩ i que, quan era ocupat per \tilde{x} -, ³² l'*anceps* posseïa una durada igual o lleugerament superior a ♩. En canvi, quan aquesta *anceps* és implementada per final de mot polisíl·lab amb síl·laba llarga, es fa plausible la presència d'una durada sensiblement superior a ♩, ja que, com hem indicat diverses vegades, aquest tipus de síl·laba llarga rebutja encabir-se en durades properes a ♩. A més, una durada sensiblement superior a ♩ per a aquest tipus d'*anceps* medial s'adiria bé al seu paper com a seu de la cesura principal del vers. Un peu similar a ♩ ♩ suposaria ja un cert trencament del ritme iàmbic, basat en valors propers a ♩ i ♩. Cal remarcar, també, en aquest sentit, l'alteració rítmica que devia representar la simple presència de síl·labes llargues a final de mot en una posició dins el *metron* de la qual, en altres parts del vers, aquest tipus de síl·labes eren excloses. Cal tenir en compte, així mateix, que, probablement, com ja hem indicat, les síl·labes llargues a final de mot posseïen una certa preponderància fònica o resistència a l'escurçament, almenys en determinats gèneres poètics, entre els quals cal incloure el ritme iambotrocaic. Un peu $\dots\tilde{x}$ | - seria, doncs, de natura sensiblement menys creixent que \tilde{x} - o \tilde{x} - i suspendria, per tant, en certa mesura, la dinàmica dominant dins el trímetre, cosa que s'adiria bé amb el fet que en aquest punt es trobi la cesura principal del vers. De fet, la realitat sil·làbica $\dots\tilde{x}$ | - trobaria un bon correlat rítmic en una durada de l'*anceps* llarga superior a la que solia posseir aquesta mena de síl·labes en la resta de casos. Finalment, la durada proposada seria coherent amb la presència majoritària de síl·labes llargues —a final de mot o no— que s'observa en la posició en qüestió.

Vet aquí els tres versos inicials d'*Èdip rei*, de Sòfocles:

ᾠ τέκνα Κάδμου τοῦ πάλαι νέα τροφή,
 τίνας ποθ' ἔδρας τάσδε μοι θαάζετε
 ἰκτηρίοις κλάδοισιν ἐξεστέμμενοι;

Partint dels arguments que acabem d'exposar, es pot elaborar la proposta rítmica següent (els signes de suma i resta a continuació d'un símbol de negra, corxera o silenci indiquen que la nota o silenci en qüestió té un valor lleugerament superior o inferior, respectivament, al valor estàndard del símbol musical):

32. El *lligat* indica l'absència de final de mot entre aquestes dues síl·labes llargues.



El vers anomenat *tetràmetre trocaic catalèctic* té, malgrat el seu nom, un parentesc rítmic important amb el trímetre iàmbic, com veurem tot seguit, i també fou usat pels iambògrafs, pels poetes tràgics i pels còmics. La seva estructura sil·làbica bàsica és la següent:

---x---x---x---

S'anomena tetràmetre trocaic catalèctic perquè es pot analitzar com a quatre *metra* trocaics (quatre vegades --x) el darrer dels quals està mancat de la síl·laba final. Són múltiples els indicis que relacionen rítmicament aquest vers amb el trímetre iàmbic. Primerament, cal adonar-se que una seqüència mètrica com ...x---x---... podria pertànyer a qualsevol dels dos versos que ens ocupen. A més, hi ha diversos testimonis en textos teòrics antics que parlen d'una manera més o menys explícita a favor del parentesc entre iambes i troqueus.³³ De fet, la major part de metricòlegs i ritmicòlegs antics estudien els ritmes trocaics just després dels iàmbics, o viceversa, i les informacions que donen i les observacions que hi fan són anàlogues. Els fenòmens mètrics observables al trímetre iàmbic i al tetràmetre trocaic també són similars. En primer lloc, la cesura més important es produeix, en tots dos versos, immediatament després de la segona *anceps*. Segonament, tots dos versos obeeixen al zeugma de Porson. Així mateix, tots dos versos admeten resolucions de les llargues fixes en doble breu, amb l'excepció de la darrera llarga. Així mateix, a la poesia dels iambògrafs, s'evita el final de vers x-|~|| tant en el cas del trímetre iàmbic com en el del tetràmetre trocaic catalèctic.³⁴ Cal dir, també, que l'*anceps* final de tots dos versos és majoritàriament breu.³⁵

33. ARISTÒTIL, *Retòrica* III, 17. 1418b; *Poètica* 1459b-1460a; ARISTÒFANES, *Núvols* 636-642; PAUSÀNIAS 7. 10. 6 (cf. ARQUÍLOC fr. 93a West); etcètera.

34. D. KORZENIEWSKI, *Griechische...*, p. 51; M. L. WEST, *Greek...*, p. 42.

35. Pel que fa al trímetre iàmbic de iambògrafs i tràgics, els percentatges fluctuen, en línies generals, entre el 60 % i el 80 %, segons els autors i les obres (vegeu J. DESCROIX, *Le trimètre...*, p. 45-50). Al tetràmetre trocaic catalèctic de iambògrafs i tràgics, els percentatges varien, en línies generals, entre el 55 % i el 70 %, també segons els autors i les obres. Hi ha, però, algunes xifres excepcionals, com EURÍPIDES, *Helena* (80 %), *Hercules Furens* (37 %) o *Troïanes* (38 %). L'excepcionalitat estadística dels percentatges oferts per aquestes obres és propiciada,

A més, l'*anceps* medial d'ambdós versos és majoritàriament llarga.³⁶ En canvi, mentre que la primera *anceps* del trímetre iàmbic és majoritàriament llarga,³⁷ les xifres, en el cas del tetràmetre trocaic, varien en gran mesura segons l'autor i l'obra que s'estudii.³⁸ De fet, la diferència de tractament en un vers i en l'altre respecte de la primera *anceps* no ha de resultar-nos sorprenent, ja que, en el trímetre iàmbic, aquesta *anceps* es troba a l'inici de la seqüència i, en canvi, en el tetràmetre trocaic catalèctic, és inserida en el continuu fònic. Així mateix, tant als versos iàmbics com als trocaics, quan hi ha una resolució, hom evita la fi de mot entre les dues breus resultants (...x - - - | - x...)³⁹ Més significatiu és encara el fet que la fi de mot abans d'una llarga resolta és molt usual en ambdós gèneres (...x - - | - - x...)⁴⁰ A més, la freqüència de la resolució de la penúltima llarga als textos de iambògrafs i tràgics és molt baixa, tant en el cas dels trímetres iàmbics com en el dels tetràmetres trocaics catalèctics,⁴¹ i la síl·laba llarga fixa que es troba a continuació de la segona *anceps* és la més resolta a tots dos versos.⁴² Finalment, cal no oblidar que tant el trímetre iàmbic com el tetràmetre trocaic poden esdevenir versos coriàm-bics.⁴³

Així, doncs, el parentesc rítmic entre el trímetre iàmbic i el tetràmetre trocaic és clar. En línies generals, l'argumentació duta a terme per als valors rítmics de les síl·labes del trímetre iàmbic resulta aplicable al tetràmetre tro-

probablement, pel reduït nombre total de tetràmetres que contenen (totes aquestes dades corresponen a estudis sobre el total de tetràmetres trocaics catalèctics presents a les obres citades).

36. Al trímetre iàmbic, els percentatges varien, en línies generals, entre el 52 % i el 65 % (vegeu J. DESCROIX, *Le trimètre...*, p. 45-50). Al tetràmetre trocaic catalèctic, els percentatges es mouen, en línies generals, entre el 60 % i el 80 %. Algunes xifres excepcionals, com, per exemple, Eurípides, *Troïanes* (100 %), són propiciades, probablement, pel reduït nombre total de tetràmetres que l'obra en qüestió conté.

37. Vegeu J. DESCROIX, *Le trimètre...*, p. 45-50.

38. Arquíloc, per exemple, hi mostra, aproximadament, un 60 % de síl·labes llargues; Soló, aproximadament, un 40 %; Èsquil, *Perses* 56 %; Sòfocles, *Èdip rei* 56 %; Eurípides, *Ifigènia a Tauris* 70 %; *Ió* 43 %; *Helena* 33 %; *Bacants* 39 %; etcètera.

39. W. R. HARDIE, *Res Metrica: an introduction to the study of Greek and Roman versification*, Oxford, 1920, p.73-75.

40. W. R. HARDIE, *Res...*, p. 73-75.

41. Vegeu J. DESCROIX, *Le trimètre...*, p. 110-120; D. KORZENIEWSKI, *Griechische...*, p. 55 i 67; M. L. WEST, *Greek...*, p. 40 i s.

42. Vegeu J. DESCROIX, *Le trimètre...*, p. 110-120; D. KORZENIEWSKI, *Griechische...*, p. 55 i 67; M. L. WEST, *Greek...*, p. 86.

43. Per a una descripció de les característiques específiques dels versos colíambics, vegeu M. L. WEST, *Greek...*, p. 41.

organitzar-se en estructures compositives diverses. Les més abundants són els tetràmetres catalèctics i les tirades indefinides de *metra* no catalèctics —dividides tradicionalment en dímetres— amb presència esparsa de seqüències catalèctiques. El mode de *performance* més usual per als anapestos fou el recitatiu rítmic, tot i que també se'n troben força exemples destinats al cant.

Ens resta aclarir el possible correlat rítmic de la forma catalèctica ~ ~ ~ ~ . En un bon nombre de gèneres poètics, la catalexi sil·làbica implica, en el pla rítmic, una pausa i/o allargament de la darrera síl·laba de la seqüència. El fet que, a les seqüències anapèstiques catalèctiques, a diferència del que succeeix als finals no catalèctics, el hiatus sigui un fenomen usual i la *brevis in longo* sigui acceptada resulta coherent amb la presència hipotètica d'un allargament i/o silenci a final de seqüència. Així mateix, les pauses de sentit completes són molt més freqüents després dels *metra* catalèctics que després dels *metra* sense catalexi.⁴⁷ Finalment, cal assenyalar que disposem d'un document musical antic de natura anapèstica en el qual diverses seqüències sil·làbiques de forma $\overline{\text{---}} \text{---} |$ posseeixen un valor rítmic ♪♪♪♪♪ .⁴⁸ Pel que s'ha dit fins aquí, sembla lícit suposar l'existència d'un silenci i/o allargament sistemàtic al final de les seqüències catalèctiques. Quin era, però, el valor de la penúltima síl·laba de la seqüència? Com ja hem indicat, el fenomen de la catalexi solia implicar pausa i/o allargament a la darrera síl·laba del contínuum, però no pas a la penúltima. Així, doncs, en principi, és prudent suposar que la durada de la penúltima síl·laba de la seqüència catalèctica era comparable a la de la resta de síl·labes llargues anapèstiques, no pas major. En aquest sentit, cal dir que hi ha certs pasatges euripídeus possiblement anapèstics en què els còdexs mostren resolta

47. A les tirades anapèstiques tràgiques, la presència de pauses de sentit completes en els *metra* catalèctics oscil·la entre el 50 % i el 80 % segons el passatge, mentre que, en els no catalèctics, aquest percentatge és inferior al 10 %, amb independència de la divisió interna en línies que hom hi apliqui. Als tetràmetres anapèstics catalèctics còmics, el nombre de pauses de sentit completes sol oscil·lar entre el 35 % i el 60 %, exceptuant, és clar, aquells pasatges amb abundància de canvi de personatge, en els quals, lògicament, aquest percentatge s'eleva (aquestes dades corresponen a estudis sobre el conjunt de tirades anapèstiques tràgiques).

48. Vegeu el doc. núm. 39, línies 8-9 i 14 d'E. PÖHLMANN i M. L. WEST (ed.), *Documents...* Vegeu, també, la línia 10 d'aquest mateix document i la línia 4 del núm. 59. Això no obstant, cal dir que al núm. 17, línia 17, en un passatge de natura anapèstica, apareix una seqüència sil·làbica ~ ~ ~ ~ | (que, per tant, podria ser entesa com a ~ ~ ~ ~ |) sense silenci ni allargament finals. Hem de tenir en compte, però, que la notació musical no atorga cap marca especial a la darrera síl·laba de la seqüència i que l'estat del document no permet escatir si la síl·laba en qüestió ha de ser entesa com a llarga o com a breu. És difícil decidir, per tant, si ens trobem davant d'una seqüència sil·làbica comparable a la que forma la catalexi anapèstica.

la síl·laba en qüestió.⁴⁹ Així mateix, tal com ja hem dit, disposem de fragments musicals antics de natura anapèstica en què una seqüència sil·làbica ~ - - - | presenta un valor rítmic ♪♪♪♪♪. Finalment, és interessant de remarcar que la penúltima posició de la seqüència catalèctica accepta sovint síl·labes llargues que tenen per nucli una vocal breu i que són tancades per consonant no continuant.⁵⁰ Cal recordar que, als documents musicals antics amb notació de què disposem, les síl·labes d'aquest tipus no omplen, per norma general, valors relatiu superiors a ♪. Si tenim en compte tot el que s'ha dit fins aquí, és prudent pensar que la forma rítmica de la seqüència catalèctica era propera a ♪♪♪♪ ♪ ♪♪♪♪.

Com a exemple pràctic, usarem els versos 18-20 d'*Els perses* d'Èsquil:

[...] προλιπόντες ἔβαν, τοὶ μὲν ἐφ' ἵππων,
οἱ δ' ἐπὶ ναῶν, πεζοὶ τε βάρην
πολέμου στίφος παρέχοντες.

♪♪♪♪ ♪♪♪♪ ♪♪♪♪ ♪♪♪♪
♪♪♪♪ ♪♪♪♪ ♪♪♪♪ ♪♪♪♪
♪♪♪♪ ♪♪♪♪ ♪♪♪♪ ♪♪♪

Els versos jònics⁵¹ comparteixen amb els anapestos la presència dominant d'un grup de doble breu, però, en canvi, són d'una natura rítmica força diferent. Aquest tipus de vers es troba als textos de bon nombre de poetes, tant corals com monòdics, tant dramàtics com no dramàtics, des d'Alcmà fins a Aristòfanes. La forma mètrica bàsica n'és:

~ - - -

En contextos jònics, apareix amb una certa freqüència la forma ~ - - - - ~ - - -, especialment en responsió interna amb dímetres jònics (~ - - - - - - - -). Cal dir, això no obstant, que la forma ~ - - - - - - - - també pot actuar com a seqüència sil·làbica bàsica d'una peça. Hom sol anomenar aquesta seqüència *vers anacreòntic* o *dímetre jònic anaclàstic*, partint d'una anàlisi que entén ~ -

49. EURÍPIDES, *Ifigènia a Tauris* 130 i *Ió* 889.

50. Per exemple, ÈSQUIL, *Perses* 28; 152; ARISTÒFANES, *Cavallers* 800 i 819; etcètera.

51. Es tracten aquí sols els jònics *a minore* (~ - - -), presents de manera clara i abundant a la poesia arcaica i clàssica. Els anomenats *jònics a maiore* (- - - -) tenen, en la pràctica poètico-musical d'aquesta època, una importància molt inferior.

~~~~~ com una variant de ~~~~~ en què la quarta i la cinquena síl·labes intercanvien la posició. Cal afegir que la primera breu simple de la forma anaclàstica pot aparèixer substituïda per una llarga: ~~-x~~~~.

Hi ha diverses raons que duen a pensar que les durades relatives de les síl·labes llargues i breus de les formes ~~~~ i ~~~~~ eren, per norma general, molt properes a ♩ i ♪, respectivament. Cal dir, en primer lloc, que tots els *longa* admeten síl·labes que tenen per nucli una vocal breu i que són tancades per una consonant no continuant. Recordem, de nou, que, als documents musicals antics amb notació que posseïm, les durades relatives superiors a ♩ eviten aquest tipus de síl·laba llarga. Així mateix, als textos de Safo i Alceu existeixen diversos exemples dels dos tipus de seqüències jòniques que ens ocupen<sup>52</sup> i, com indiquen els resultats de la meua recerca, les durades relatives més plausibles per a les síl·labes llargues fixes i per a les breus a la majoria de versos d'aquests dos autors són, respectivament, ♩ i ♪. Aristides Quintilià entén la seqüència jònica ~~~~ com la unió de dos peus de proporció interna 1:1. El primer d'aquests peus (~-) és qualificat de δίσημος (♩). El segon rep el nom de ἀπλὸς σπονδαῖος i és plausiblement identificable amb ♩. <sup>53</sup> Hefestió recull l'existència d'un peu de sis temps de forma ~~~~. <sup>54</sup> Aquest mateix autor inclou la forma anaclàstica en el seu estudi dels versos jònics. L'entén com una seqüència jònica en la qual s'han esdevingut certs canvis en l'ordre sil·làbic. <sup>55</sup> Així, doncs, el més prudent és considerar que la durada usual de les síl·labes llargues i breus de ~~~~ i ~~~~~ era, respectivament, ♩ i ♪. Cal afegir que els exemples de sinàfia (continuitat verbal) entre cadascuna de les formes ~~~~ i ~~~~~ i el *metron* següent indiquen que no es produïa silenci rítmic sistemàtic al final de les formes en qüestió. <sup>56</sup>

Com cal entendre rítmicament l'*anceps* de la quarta posició de la forma anaclàstica? Hi ha raons per a pensar que la forma ~~-x~~~~ no tenia una durada total sensiblement diferent de la de ~~~~~ . Primerament, posseïm alguns exemples de responsió estròfica entre aquestes dues seqüències. <sup>57</sup> A més, la posició *anceps* de la seqüència anaclàstica no admet síl·labes llargues a final de

52. SAFO 113; 134; 135; 238 V; ALCEU 380; 393; 397 V.

53. ARISTIDES QUINTILIÀ, *De musica* I, XV W.-I.

54. HEFESTIÓ, *Enchiridion* III, 3 CONSRUCH.

55. HEFESTIÓ, *Enchiridion* XII, 5 CONSRUCH.

56. Vegeu, per exemple, SAFO 113; 134; 135 V; ALCEU 380; 397 V; ANACREONT 351; 353; 397; 411 P; ÈSQUIL, *Agamèmnon* 711-712; *Prometeu encadenat* 413; etcètera.

57. ÈSQUIL, *Set contra Tebes* 723~730; ARISTÒFANES, *Granotes* 328~345; 329~346; 330~347.

mot. Recordem, en aquest sentit, que, tal com ja hem pogut observar, als gèneres en què es produeixen restriccions d'aquest tipus en alguna posició del vers, la síl·laba *anceps* en qüestió no sembla implicar una diferència sensible en la durada total del segment en què es troba. És difícil definir amb més detall la durada rítmica d'aquesta *anceps* quan és ocupada per una síl·laba llarga. Tenint en compte els arguments que hem aportat, sembla clar que el seu valor fou, en tot cas, sensiblement inferior a una δίσημος (♩). De fet, *a priori* no sembla descartable la possibilitat que la seva durada fos propera a ♪, com podria ser el cas d'alguna de les *ancipites* llargues de iambes i troqueus. En tot cas, si la durada d'aquesta *anceps* llarga fos major que ♪, caldria suposar, pel que s'ha dit fins aquí, que alguna o algunes de les síl·labes llargues veïnes posseïen una durada lleugerament inferior a la que tenien quan l'*anceps* era ocupada per una breu.

Vegem ara un exemple d'estrofa jònica en què Anacreont combina hàbilment la forma anaclàstica amb la forma «regular»:<sup>58</sup>

ἄγε δηῦτε μηκέτ' οὔτω  
πατάγωι τε κάλαθηῶι  
Σκυθικὴν πόσιν παρ' οἴνωι  
μελετῶμεν, ἀλλὰ καλοῖς  
ὑποπίνοντες ἐν ὕμνοις.



Podríem anar abordant, successivament, la resta de gèneres rítmics tradicionals —lírca eòlica, docmis, seqüències creticepòniques, dactiloepitrits, etc.—, però aquest procés seria excessivament llarg per al context en què ens trobem. Si hom està interessat en algun d'aquests gèneres en concret o en la mètrica i el ritme de la Grècia antiga en general, és recomanable, en primer lloc, llegir a fons un bon tractat de mètrica tradicional, com per exemple el de M. L. West.<sup>59</sup> Tot seguit, hom pot submergir-se en l'estudi rítmic a través del llibre que ha sorgit de la meva tesi doctoral.<sup>60</sup>

58. ANACREONT 356 P.

59. M. L. WEST, *Greek...*

60. Vegeu la nota 9.

No voldria acabar sense fer una breu reflexió sobre el sentit que té estudiar el ritme dels cants antics. No es tracta d'una recerca que pugui ser important sols per als musicòlegs i els historiadors de la música. És també un estudi «literari» de ple dret. Aquestes obres estaven pensades, precisament, per a ser cantades o recitades amb un ritme molt marcat. Sovint, la tria d'un mot o d'un ordre determinat en la frase tenia a veure amb les exigències del ritme. La majoria de vegades, també, la tria es devia fer amb la voluntat que, en un moment determinat de la cadena sonora, en aquell punt especial i significatiu dins la cadena rítmica se sentís precisament aquell mot concret i no un altre, ressonessin una sèrie de connotacions i no unes altres. La melodia dels cants arcaics i clàssics s'ha perdut, potser per sempre. Del ritme, en canvi, en tenim força informació. Usant-la, podem fer més complet el nostre coneixement i el nostre gaudi dels textos poètics antics. No val la pena aprofitar-ho?