

Set articles de Josep Maria Llovera sobre la imitació dels ritmes clàssics

Jaume Medina

Universitat Autònoma de Barcelona
Departament de Ciències de l'Antiguitat i de l'Edat Mitjana
08193 Bellaterra (Barcelona). Spain

Data de recepció: 9/3/2004

Resum

Recol·lecció i edició de set articles sobre la imitació dels ritmes clàssics publicats a la premsa catalana entre els mesos de setembre i de desembre de 1927 per Josep Maria Llovera (1847-1949). L'autor hi fa reflexions sobre la possibilitat de transportar els ritmes clàssics a les llengües modernes, sobre la manera com cal llegir els versos grecs i llatins i sobre la sintonia o coincidència de l'accent prosòdic i l'accent rítmic.

Paraules clau: mètrica, imitació dels ritmes clàssics, tradició clàssica, traducció.

Abstract. *Seven articles on the imitation of classical rhythms by Josep Maria Llovera*

Summary and edition of seven articles on the imitation of classical rhythms published in the Catalan press from September to December 1927 by Josep Maria Llovera (1847-1949). The author makes some considerations on the possibility of transporting classic rhythms to modern languages, on how to read Greek and Latin poems and on the coincidence of the prosodic accent and the rhythmic accent.

Key words: meter, imitation of the classic rhythms, classic tradition, translation.

Sumari

- | | |
|--|--------------------------------------|
| Introducció | V. Encara del mètode de llur lectura |
| I. Proemial | VI. De la sintonia |
| II. Transportabilitat dels ritmes | VII. Més sobre sintonia |
| III. Mètode de llur lectura | |
| IV. Mètode de llur lectura (continuació) | |

Introducció

La qüestió dels ritmes clàssics era tan viva durant els anys vint i trenta de la passada centúria, que l'únic manual de mètrica publicat en aquells temps, el *Resum de poètica catalana*, d'Alfons Serra i Baldó i Rossend Llatas,¹ dedicava tot un capítol a aquesta temàtica i considerava «El ritme» des de diversos punts de vista: «El ritme en la literatura clàssica», «El ritme d'accent en la literatura catalana», «La temptativa d'Agustí Esclasans», «Els assaigs de Costa i Llobera» i «Les traduccions clàssiques de Maragall i Carles Riba». Els signes convencionals de la mètrica clàssica greco-llatina referits a les síl·labes llargues i breus apareixien contínuament en aquest apartat, encara que en l'àmbit del ritme català no hi tinguin cap mena de significat ni de sentit. Tanmateix no era ni esmentat el nom d'una de les persones que parlà d'una manera més continuada i, fins a un cert punt, més autoritzada en aquells moments: el doctor Josep Maria Llovera.

En efecte, el canonge Llovera publicà durant els anys vint i trenta no tan sols un bon nombre de traduccions de diversos autors clàssics —Homer, Teognis de Mègara, Catul, Virgili, Ovidi, Marcial, Horaci, Tibul—, de poemes de l'himnari litúrgic i d'autors moderns alemanys (Lenau i Klopstock), sinó que participà vivament i activa en les polèmiques suscitades entorn de la qüestió dels ritmes clàssics: de primer en controvèrsia amb Joaquim Garcia Girona i amb Tomàs Bellpuig, després enfrontant-se amb Agustí Esclasans i, finalment, presentant uns aclariments a Josep Fonts.

Però la seva activitat com a teòric de la mètrica no quedava circumscrita a l'àmbit de les polèmiques, sinó que avançava cap a la construcció d'un *corpus* en què la imitació dels ritmes clàssics en català pogués trobar un fonament ferm. I, així, del setembre al desembre de 1927 publicava al diari *La Veu de Catalunya* una sèrie de sis articles en què exposava la base de la seva teoria. Ben documentat —coneixia millor que tots els qui en aquells moments parlaven de la mètrica clàssica a casa nostra i adduïa el testimoni dels autors més prestigiosos d'aquesta matèria en l'àmbit internacional—, examinava els diversos aspectes relacionats amb aquest camp de la imitació: la legitimitat de la temptativa, la possibilitat del transport dels ritmes, el mètode de lectura i la sintonia. La sèrie d'articles quedava interrompuda el 9 de desembre de 1927. Però encara en redactà un altre que deixava inacabat i que vaig poder obtenir gràcies a l'amabilitat del doctor Quirze Estop, que me'l va fer a mans quan cercava material per a la confecció de la meua tesi doctoral, en què va quedar inclòs. Ara, doncs, veu la llum per primera vegada.

Tot seguit són presentats, doncs, els articles que Josep Maria Llovera dedicà a aquest tema i que publicà a *La Veu de Catalunya*, entre el setembre i el desembre de 1927. Tal com es podrà observar, responen a un pla que es disposava a donar una visió alhora global i exhaustiva de la qüestió de la imitabilitat dels ritmes clàssics. Així, començava amb un article «Proemial», en què situava el tema dins el seu context modern, a partir dels intents de l'italià Carducci, fent referència també a les provatures d'alguns autors alemanys, fins a arribar als moments en què ell

1. Vegeu: ALFONS SERRA I BALDÓ; ROSSEND LLATAS, *Resum de poètica catalana (mètrica i versificació)*, Barcelona 1932.

escrivia les seves reflexions; continuava amb una anàlisi del fet rítmic per tal de demostrar la «Transportabilitat dels ritmes»; després dedicava tres articles a parlar sobre «El mètode de llur lectura»; i, finalment, es posava a parlar «De la sintonia», és a dir del «fet de coincidir, eventualment o normalment, en les mateixes places del vers les dues menes de vocals que en els metres clàssics poden dir-se *tòniques*», és a dir, «les que tenien accent *tònic* [...] i les que portaven *ictus* mètric (accent rítmic)». I aquí s'acabava la sèrie d'articles de *La Veu de Catalunya*. Com es pot veure, amb tot això el doctor Llovera no havia fet més que començar aquest seu possible tractat sobre la imitació dels ritmes clàssics. ¿Per què no va continuar la sèrie? És difícil de saber-ho. Potser, d'una banda, no es volia embrancar més en les vives disputes i polèmiques suscidades entorn d'aquest tema durant els anys vint (tot i que, en més d'una ocasió, demostrà no quedar-se pas gens curt en la defensa de les seves creences). Però d'una altra, sens dubte, perquè anar a fons pel costat teòric en una qüestió que ateny l'essència i la naturalesa del ritme demana tenir a la disposició una quantitat de coneixements i d'informacions que —tot i l'abundància de documentació que donava mostra de posseir— no estaven a l'abast del doctor Llovera en aquells moments. En efecte, si bé podia estar al cas —i hi estava— dels tractats i d'altres estudis especialitzats sobre la mètrica clàssica, res no hi havia que pogués ajudar-lo pel costat de la mètrica catalana, que no ha començat a comptar amb estudis seriosos fins a l'època dels darrers decennis del segle *xx*². Tot amb tot, cal reconèixer a Josep Maria Llovera, juntament amb els altres autors que polemitzaren amb ell, el mèrit d'haver estat un dels pioners entre nosaltres en l'intent d'exploració del camp de la naturalesa del ritme.

Sobre la biografia d'aquest apassionat defensor de la imitabilitat dels ritmes clàssics, Quirze Estop i Pere Valls van dir: «El doctor Josep M. Llovera nasqué a Castelló d'Empúries el 17 de desembre de 1847. Estudià al Seminari de Girona. Carmelita profés de l'antiga observança, acabà els seus estudis eclesiàstics a Roma, on fou ordenat sacerdot i rebé el grau de doctor en Teologia. Després d'uns anys d'apostolat al sud d'Espanya, tornà a Roma, i hi fou procurador general de l'orde, i després vicari general. Per motius de salut tornà a Catalunya, i sortí de l'orde el 1914. El setembre de 1915 és professor del Seminari de Girona. El 1919 és nomenat canonge, per oposició, de la Seu de Barcelona. I aquest mateix any és professor de Sociologia al Seminari barceloní. Fou membre de la Reial Acadèmia de Bones Lletres, president de la Comissió Diocesana de Música Sagrada, propulsor de les “Scholae Cantorum”, consiliari de la Lliga Espiritual de la Mare de Déu de Montserrat i de l'Escola Catòlica d'Ensenyament Social. [...] Va ser també catedràtic de Religió a la Universitat Literària de Barcelona. Finà en la pau del Senyor el dia 23 de març de 1949».³

2. Vegeu, per exemple, els treballs de S. OLIVA, *Mètrica catalana*, Barcelona 1980, i *Introducció a la mètrica*, Barcelona 1986 i 1988.
3. Quirze ESTOP, pvre.; Pere VALLS, *Nota proemial*, dins: Josep M. LLOVERA, *Versions de l'obra completa d'Horaci i de Quinze rapsòdies de la Iliada d'Homer*. Traducció directa en els metres originals. Volum I. Sabadell (Acadèmia Catòlica) 1975, p. 4.

I. Proemial⁴

Quan la publicació de les *Odi barbare* de G. Carducci féu reviuire a Itàlia la vella qüestió de les imitacions dels ritmes clàssics en llengua vernacular, va destriar-se entre els crítics i literats italians —diu Stampini⁵— una quàdruple posició. «Hom creia ja, al capdavant, abandonada aquella *excentricitat de literats i erudits* —la frase és de Benloew⁶— que s'havien esforçat, inútilment, per introduir en la poesia italiana una versificació feta a imitació dels metres greco-romans; semblava definitivament establert que, pertocant els ritmes, l'antiga poesia clàssica res no podia afegir al patrimoni, ric a bastament, de la nostra. Tocava a Carducci encendre de bell nou la lluita. I, com fou reencesa! D'una banda un estol de *letteratuzzi*, ignorants de la mètrica i que amb treball reeixien a comptar amb els dits el pariral hendecasil·lab, investí aferrissadament contra les Odes del nostre poeta, per tal de fer a bocins els bells membres llurs; veritable caricatura de les Bacants que trossejaren Orfeu, si per a ells no s'haguessin invertit els termes. Un altre estol, format d'homes competents però enemics de novetats, s'acomentà d'admirar l'exquísida perfecció de la forma carducciana desaprovant en principi la nova temptativa. Un tercer grup, en canvi, prova de demostrar, sota el guiatge de les disciplines mètriques, que l'exemple de Carducci, àdhuc si trobava imitadors, no podia resultar pernicios a la nostra poesia, ans al revés l'enriqueia de nous mitjans musicals, delicats, exquisits, tot altre que *bàrbars*. Un quart estol, per últim, ultra no escandalitzar-se de l'experiment que el nostre poeta volgué fer, anava més enllà: es planyia que ell no s'hagués preocupat de reeixir plenament en la prova; trobava que els seus ritmes eren sovint enormement distants dels clàssics, perquè no eren a base de la distinció i de la regular successió de les síl·labes llargues i les breus, de les *arsis* i les *tesis*; que, més aviat, amb poques excepcions, hi era en absolut falsejat el ritme clàssic i, restaurant antigues doctrines, s'emprenqué de donar preceptes i de comprovar amb assaigs poètics com no mancava la possibilitat d'ésser efectuada aqueixa altra tasca».

Anàlogues posicions hom podria comprovar a Alemanya durant el període d'elaboració de les imitacions clàssiques, al qual posà terme amb gest herculi el geni de Klopstock, reeixint a adaptar els principals antics ritmes greco-llatins, precisament en la forma rigorosa desitjada pels italians del quart grup assenyalat per Stampini, a base d'*arsis* i *tesis*, d'on rebé extraordinari impuls el renaixement poètic d'aquella llengua, tal volta el més semblant en condicions al nostre, i, per això mateix, el més alligador per a nosaltres, tota vegada que a fons l'examinéssim.

I anàlogues posicions trobem també ara reproduïdes a Catalunya, salvada només la menor extensió proporcional que l'inferior estat de cultura clàssica entre nosaltres, per comparació a Itàlia i Alemanya, comporta. Des de l'aparició de les *Horacianes* han sovintejat en la ressorgent literatura nostrada els assaigs d'imita-

4. *La Veu de Catalunya*, 3 de setembre de 1927, p. 5.

5. *Le Odi barbare di G. Carducci alla metrica latina (Studio comparativo)*. Introduzione. Torí, Rocca, 1921.

6. *Précis d'une théorie des rythmes*, première partie, Paris-Leipzig, 1862, p. 14.

ció de les formes poètiques greco-llatines. Darrerament hom ha tornat a escatir-ne amb més documentació històrica i teòrica la viabilitat i utilitat, i n'han estat fetes noves provatures. Nosaltres mateixos, l'any passat, en les pàgines de *La Veu*, de *Revista de Poesia*, de *Ciutat*, de *Catalunya Social*, donàrem per via de *specimen* diverses composicions, vertides la major part, originals algunes. I en tots els números d'enguany de *Vida Cristiana*, ultra un assaig de versió de diverses *Cantigas* del Rei savi de Castella, cantables en les antigues melodies que tan aciençadament transporta a notació musical moderna el nostre amic i notable musicòleg mossèn Higiní Anglès, anem donant una versió dels Himnes litúrgics del temps, plenament susceptible, segons l'autoritzat judici del P. Sunyol, d'ésser cantada en totes les corresponents melodies gregorianes. Això ens ha fet arribar nombrosos requeriments, de persones qualificades, que volguéssim exposar *in extenso* el nostre pensament en un opuscle de *preceptiva mètrica* comparada, on es donessin normes precises per a l'adaptació dels ritmes clàssics al català, acompanyant tostemps el precepte amb l'exemple. Coincidia el desig dels qui això ens demanaven amb el nostre desig propi. Però, tot ben pensat, preferim per ara formular les anotacions adients al nostre propòsit en forma d'articles, mirant ensems a una major divulgació i a un més eficaç estímul davant l'esforç que la producció literària d'aquesta mena ens representa.

En la matèria que ens proposem tractar, ja poca cosa o no res pot inventar-se. Tanmateix, l'estudi constant d'uns anys ençà, l'assidu exercici d'anostrament de models clàssics i l'àvid afany que hem tingut de documentar-nos han fet que arribéssim a aplegar una quantitat de dades i d'observacions, que fàcilment podran ésser d'utilitat als esperits selectes que sentin, com una hora o altra han sentit arreu totes les literatures neoclàssiques, el noble deler d'imitació de les belles formes antigues, i que altrament amb dificultat trobarien reunides en poques pàgines.

Tal volta la forma menys cenyida d'articles de premsa serà en dany de la sistematització rigorosa. Però, d'altra banda, guanyarà flexibilitat la seriació de les matèries, i demés hi haurà espai per a digressions necessàries i no mancades d'interès que trencarien el curs regular d'una exposició didàctica severament metoditzada. I també més fàcil avinentesa per a controlar, de pas, la forma com han estat tractats pels nostres poetes, antics i moderns —més instintivament que conscientment, gairebé sempre—, els vells ritmes conservats i devinguts usuals en les noves literatures, en fer-se el pas de la mètrica de peus quantitativs a la versificació regida per les escaients alternances de l'accent dinàmic.

Començarem per tractar, en el vinent article, de la *transportabilitat dels ritmes clàssics* a les modernes llengües neollatines.

II. Transportabilitat dels ritmes⁷

Hector Romagnoli, egregi traductor italià d'Homer, d'Èsquil, de Píndar, d'Aristòfanes, de Baquilides, i de diverses composicions triades de molts altres

7. *La Veu de Catalunya*, 21 de setembre de 1927, p. 5.

poetes hel·lènics, diu en el prefaci del seu *Libro della Poesia Greca* (Milà, Treves, 1921): «En altre lloc he parlat llargament dels meus criteris pertocants l'art de traduir. Ací em limito a repetir que sempre, dintre els límits assenyalats per la tècnica diferent i la diversa índole de les llengües, he donat el ritme de l'original. Canviar el ritme d'una poesia significa alterar la seva més íntima essència; i, sortosament, *el ritme és element que pot transportar-se sense alteració de qualsevolga a qualsevolga llengua*».

És vera aquesta última afirmació de Romagnoli? Nosaltres creiem que sí: que tot ritme «sentit» o «percebut» en una llengua qualsevol és transportable a qualsevol altra llengua.

Analitzant el ritme trobem que l'integren: *a)* una *successió* de sons, moviments, colors o altres qualitats sensibles a la vista, o a l'oïda, que són els sentits externs pels quals principalment ens pervé la percepció del ritme; *b)* un o diversos elements *diferenciats* dintre la successió; *c)* una *regularitat* en la reaparició d'aquests elements diferenciats i més sensibles, alternant amb els altres no tan sensibles. Una sola nota, o un grup de notes diverses emeses una sola vegada, no fa ritme. Una nota repetida o sostinguda amb successió plenament monòtona i uniforme (el xiulet d'una màquina) tampoc no fa ritme. Una successió de notes diverses produïdes sense cap regularitat tampoc no fa ritme. Fóra tasca ben fàcil multiplicar els exemples.

L'element diferenciats i més sensible que reapareix periòdicament dintre la successió regulada dels sons, colors, gestos, etc., que integren el ritme, és el *suport* del ritme. La llei d'interval·ls o distàncies en la successió de l'element material diferenciats que fa de suport, és l'*element formal* del ritme. Identitat d'element formal, àdhuc variant els elements materials, dóna identitat de ritme: per això una poesia, una música i una dansa (en les tres arts rítmiques) poden tenir un mateix ritme; i és llei que el tinguin quan la poesia, la música i la dansa s'acoblen per a una obra conjunta. Segons això, el ritme és transportable de la poesia a la música, i d'aquestes dues arts a la dansa, i inversament; per bé que cada una d'aquestes arts rítmiques té per al ritme un suport propi i peculiar. Per veure encara millor la identitat del ritme independent dels elements materials on es realitza, vulguem observar com no varia gens el ritme d'una mateixa tonada o cançó cantada o tocada amb molts diversos instruments musicals.

Ara, és evident que les llengües grega i llatina no tenien el mateix suport del ritme poètic que tenen avui les llengües neo-llatines. Suport del ritme poètic en aquelles llengües sàvies era la *quantitat sil·làbica mesurable*, distribuïda de faisó que formés una grata alternància d'arsis i tesis. Les llengües neo-llatines tenen també la diversa quantitat sil·làbica; però nosaltres podem fer-la servir de suport del ritme poètic, per tal com n'hem perdut la *facultat* o, més ben dit, l'*ús de la facultat auditiva de mesuració*. Àdhuc així, però, si amb la mateixa llei de distàncies o interval·ls amb què els grecs i llatins disposaven les llargues i breus en llocs d'arsis i tesis, disposem nosaltres les tòniques i àtones dins el vers, tindrem transportat a llengua moderna l'antic ritme. Amb altre suport, i amb altres elements materials; però, formalment, el mateix ritme.

I, llavors, seran transportables *tots* els ritmes greco-llatins; no solament el iàmbic i el trocaic i l'anapèstic i el dactílic; sinó àdhuc el logaèdic i altres ritmes *asi-*

nartètics, fins els més complexos. Només amb una condició: *que en la poesia greco-llatina* arribin a fer-se'ns perceptibles. Car, si no percebem el ritme original, ¿com parlariem de transportar-lo? Hom dirà que mai les *llengües modernes* no podran reproduir transportat el ritme del vers proceleusmàtic, on van succeint-se peus tetrasil·làbics de breus soles, una darrera l'altra; ni el vers crètic, o els jònics (ascendent i descendent); ni el ritme pindàric. Algun d'aquests i d'altres semblantment difícils, potser no. Però, llavors, seria millor dir que l'*oïda moderna* no podrà percebre mai el ritme d'una poesia grega o llatina escrita en jònics, crètics, proceleusmàtics, etc. I seguir l'exemple d'humilitat de Teodor Reinach (*La musique grecque*, Avant-propos, París, Payot, 1926), el qual ingènuament confessa que, al cap de quaranta anys esmerçats en l'estudi de la poesia i la música gregues, no sap escandir, el que es diu escandir, una oda de Píndar o de Baquilides. Feu que un bon poeta arribi a percebre un ritme, baldament difícil, de la poesia greco-llatina, i trobarà, posant-s'hi, manera de transportar-lo.

És evident que la percepció dels ritmes clàssics depèn de la manera de llegir la poesia clàssica. Això ens porta a una qüestió de la manera de llegir la poesia clàssica. Això ens porta a una qüestió capital: *Com ha de llegir-se la poesia grega i llatina?*

III. Mètode de llur lectura⁸

Com han de llegir-se els versos dels poetes grecs i llatins? Heus ací, substancialment, el parer d'un mestre tan autoritzat com P. Maas, en el seu opuscle *Griechische Metrik* (Leipzig i Berlín, 1923, p. 21): per a la recitació moderna de les poesies gregues (*el mateix direm de les llatines*) romanen, en el fons dos possibles camins. El primer és renunciar a tota expressió, que sempre fóra convencional, del ritme; donant interpretació d'accent *dinàmic* l'accent *musical* o *melòdic* de les llengües clàssiques, tal com fem els alemanys en la lectura dels prosistes grecs, i solen fer els grecs moderns, els italians i altres nacions, àdhuc en la lectura dels poetes. El segon és transportar l'accent dinàmic a la síl·laba d'ictus de cada peu o dipòdia, fent àtones les síl·labes restants, segons el costum general a Alemanya i Anglaterra en la recitació de les poesies gregues; costum que ens ha dut fins a la formació de versos vernaculars reproduint el so dels clàssics llegits d'aquesta manera. Recomanen el primer camí la conseqüència (norma igual de lectura per a poetes i prosistes) i la comoditat; el segon, en canvi, té a favor seu: el costum secular; l'avantatge d'obligar-nos a parar compte en la prosòdia i de fer-nos copsar a cada moment la paraula rígidament lligada a la mesura i les diverses estilitzacions mètriques; sobretot el ritme, ja consagrat per obres mestres de la poesia alemanya, al qual ha donat naixença aquesta forma de recitació i que ens la fa incomparablement més grata i expressiva. Opina Maas que els alemanys hauran de perseverar en aquesta segona forma, malgrat el difícil aprenentatge de la prosòdia, les inevitables arbitrarietats en l'escansió dels chors de la tragèdia, i altres innegables inconvenients. I fins insi-

8. *La Veu de Catalunya*, 18 d'octubre de 1927, p. 5.

nua que potser fóra convenient, per conseqüència, aplicar-la a la lectura dels prosistes.

Amb raó, parlant Maas dels italians i dels grecs moderns, diu només que *solen* usar el primer mètode de lectura, per tal com la pràctica *usual* a Itàlia és actualment modificada per excepcions ben remarcables. En comprovació d'això, vegeu el testimoni de Zuretti, en la nota proemial al Cant V de la seva estimable edició comentada de *La Iliada* (Torí, Chiantore, 1923): «Òptim exercici és l'escansió contínua de tots els versos que hom llegeix. La cosa pot semblar enutjosa, sobretot al començament: és, però, summament útil, àdhuc per a capir l'harmonia del vers. A Alemanya és usual llegir versos per arsis i tesis, emetent els accents gramaticals que no cauen en arsi; no manca algú, doctíssim en mètrica, que llegeix així també a Itàlia». Nosaltres, de moment, podem citar dos humanistes, prou eminents, els quals així llegeixen àdhuc els poetes del Laci: Zambaldi i Stampini. Heus ací el primer com accentua el dístic elegíac —i anàlogament els altres metres— en els seus *Elementi di Prosodia e di Metrica Latina* (Torí, Chiantore, 1921, p. 42):

*Magna fuit quondam capitís reveréntia cáni
ínque suó pretió — rúga senílis erát.
Mártis opés iuvenés animósaque bélla gerébant
ét pro díis aderánt — ín statióne suís, etc.*

(Ovid. *Fast.* V, v. 57 i ss.)

El segon en el llibre *La metrica di Orazio comparata con la greca, con un appendice di Carmi di Catullo studiati nei loro diversi metri* (Torino, Chiantore, 1923) dóna accentuats per arsis i tesis, exemples de tots els metres d'aquests dos poetes llatins. I en l'altre seu estudi *Le Odi barbare di G. Carducci e la metrica latina* (Torino, Bocca, 1921) sostenint la transportabilitat dels ritmes clàssics, troba més lògic el mètode de lectura a base de l'*accent rítmic*, que el que només té en compte l'*accent gramatical*. I als que, per tal de negar la transportabilitat del ritme (que, segons ell, è *qualche cosa che surnuota al naufragio dei metri*) objecten que el ritme llatí descansa en la successió regular de les arsis i les tesis, respon: «També nosaltres tenim l'arsi i la tesi, en la successió de les síl·labes accentuades i àtones; i, demés, quan volem percebre el ritme dels metres clàssics, som obligats a donar a l'arsi l'entonació de l'accent, *se non vogliamo sentire un bel nulla*».

En confirmació d'aquest *bel nulla* que, probablement, és tot el que han sentit dels ritmes clàssics molts dels que s'escandalitzaren —per no dir tots— davant les *profanadores* temptatives d'imitació (i si quelcom més han sentit ja veurem per què, aviat, en el curs d'aquests articles) notem una experiència personal de Romagnoli (*Lo scimione in Italia*, Bologna, Zanichelli, sense data, p. 214): «Vinc a un altre punt importantíssim: a la interpretació i a la lectura rítmica dels poetes grecs. En les escoles secundàries i en les universitats és totalment negligit o mal donat l'ensenyament de la rítmica. Jo recordo que vaig arribar a l'estudi dels poetes grecs amb el cap ple de les infinides lloances de la llur harmonia, de l'excel·lència de la forma llur. I en sentir llegir i llegir jo mateix Homer, i després, ara l'un ara l'altre, els lírics o tràgics, havia de tapar-me les orelles. Aquesta és la divina música dels

grecs? Déu ens en lliuri i ens en guardi! I, per complement d'aquestes lectures barbàriques, em feien aprendre de memòria llargs esquemes de peus mètrics i repul-sives terminologies, que sortosament mai no vaig arribar a digerir. Els dos rius tèr-bols, vull dir la lectura *arítmica* i la discussió teòrica, no es trobaven mai. I enca-rra no es troben en les escoles; i aquesta és una de les raons principals perquè els joves de talent literari i artístic —val a dir els únics dels quals caldria ocupar-nos— es retrauen de l'estudi dels poetes hel·lènics».

I, per avui, prou citacions. Insistirem, encara, en aquest tema, abans d'entrar en l'estudi interessantíssim i sorprenentment revelador de la *sintonia*.

IV. Mètode de llur lectura (continuació)⁹

Dèiem que a Itàlia s'han assenyalat últimament excepcions remarcables a la usual pràctica de llegir les poesies clàssiques atenent només a l'accent gramatical, inter-pretat en sentit d'accent dinàmic, per bé que el seu veritable caràcter fos el d'accent musical o melòdic. I fa de bon consignar, tot passant, el fet que, coincidint amb aquelles excepcions i precisament dintre dels cercles literaris on eren proposades i defensades, han eixit a llum de vida bellíssimes versions de poetes clàssics, guar-dant el ritme original. Citarem, només, la versió de la *Ilíada* i de l'*Odissea* per Romagnoli i la dels poemes de Catul per Stampini.

Creiem que també entre els grecs moderns hi ha semblants excepcions. El pro-fessor Liano, bon amic nostre, ens llegia, no fa gaire, trossos de l'*Odissea*, talment com ho practiquen els alemanys, escandint, i ens deia que així els feien llegir a l'escola de Constantinoble.

En algunes escoles privades d'Espanya, ja de temps hi havia mestres que feien llegir el grec, fins la prosa, precindint de l'accent gramatical, i aplicant-li les matei-xes normes que regeixen l'accentuació llatina: cap paraula aguda, esdrúixoles les que tenen síl·laba penúltima breu, les altres planes. La norma era arbitrària; però, melòdicament, l'hexàmetre hi guanyava, sobretot en els peus finals, que són els més fermes sustentacles del seu ritme dactílic. Hi guanyava, per la resultant coin-cidència major d'accents i *ictus* a semblança de l'hexàmetre llatí, com notarem més avall.

Ara mateix, però, ha sortit de les premses de la casa Subirana una nova edició de la Gramàtica llatina del P. Álvarez, refosa i molt considerablement augmentada per cura dels PP. Jesuïtes del Col·legi de Veruela. D'aquest llibre volem, de moment, remarcar només la mètrica, redactada pel P. Oleza, que se'n va, grat sia a Déu, de la rutina secular de les escoles d'ací. El capítol II conté idees sobre el ritme, que fins ara només estàvem avesats a trobar en autors d'enllà del Pirineu. I sota l'epí-graf «Rhythmi latini lectio», a base d'una citació de Ciceró (*Tusc.*, 2 II, 20), diu: «En la lectura cal, doncs, expressar els *ictus*. És versemblant que els antics en la lectu-ra dels ritmes (*in numeri lectione*), juntament amb els ictus, tenien també en com-pte d'alguna manera l'accent ordinari de les paraules; però és cert que atenien més

9. *La Veu de Catalunya*, 29 d'octubre de 1927, p. 13.

a la quantitat, i màximament a l'ictus». I, a base d'una altra citació de Quintilià (I.5.28), observa: «L'accent, doncs, a voltes (*desplaçant-se*), seguia la quantitat; la quantitat era ordenada al ritme; però dins el ritme té predomini l'ictus». D'això lògicament se'n dedueix que, perduda la concepció de la quantitat, la poesia clàssica ha de llegir-se a base d'ictus. I, com que la forma de marcar nosaltres l'ictus és l'accent dinàmic, la poesia clàssica ha de llegir-se accentuant les síl·labes on cauen els ictus de cada vers. Encara en un altre lloc afegeix el P. Oleza que les mateixes denominacions (*basis, arsis, thesis, àiren ton poda, tithenai ton poda*, etc.) emprades pels autors mètrics, sobretot el mot *peu*, indiquen que dins el ritme (exceptuat, si per cas, el dactílic) tenia importància especial la *intensitat* (*intensio vocis*), diguem l'accentuació dinàmica, preferentment a la quantitat de les síl·labes, per tal com la intensitat accentual és l'únic element rítmic que de la percussió del peu pot nàixer. Sembla, doncs, que el P. Oleza, de sòlida formació mètrica a les escoles d'Alemanya segons referències, ve feliçment a sumar-se al mètode de lectura rítmica dels anglesos i alemanys¹⁰.

Diu ell: «exceptuat, si per cas, el ritme dactílic». I és perquè troba una veritable diferència entre aquest i els altres ritmes, deguda sobretot al fet que els altres ritmes eren ordenats *ad motum corporis* (dansa, marxa) i el dactílic *ad quietum carmen*. I al·lega l'opinió d'alguns escriptors, segons els quals en el ritme dactílic: a) n'hi ha prou d'atendre a la quantitat, *acuradament*, en la lectura, perquè d'una manera espontània restin expressats uns ictus tenuíssims que faran perceptible el ritme; b) l'accent natural de les paraules es marcarà alçant el *to* de la veu, sense allargar la duració corresponent de la síl·laba breu o llarga; c) només aquesta manera d'escandir el vers dactílic expressa rectament la seva rítmica formosor; d) per aquest mètode hom percep perfectament aquella qualitat del vers dactílic, sobretot de l'hexàmetre, per la qual cada vers ve a formar un *període*, compost de suspensió i de repòs (*sustentatio et quies*): suspensió i inestabilitat en la pròtasi, fins a la cesura principal, a causa de la no coincidència dels accents amb els ictus; repòs o descans en l'*apòdosi*, sobretot en els dos peus finals, per la coincidència d'aquells dos elements.

Nosaltres hem vacil·lat molt temps en aquest punt. Fins ens decantàvem a anar més enllà que aquests autors en l'atenuació dels ictus de la pròtasi hexamètrica. Un article nostre a *Paraula Cristiana* (maig 1926) reflecteix aquesta tendència i vacil·lació. Ara, però, àdhuc coneixent la categòrica afirmació de Reinach (*L'ictus qui joue un si grand rôle dans le rythme de la plupart des versifications modernes et de notre musique instrumentale, influencée par les habitudes germaniques, est étranger au chant comme la métrique des Grecs - La Musique Grecque*, p. 79), som decidits partidaris de marcar, més o menys suaument, els ictus, tant en la pròtasi com en l'apòdosi. I just ara acabem de rebre la versió anglesa de l'*Odissea* per Francis Canfield, *in the original metre* (Londres, Bell and Sons, 1921), el qual, amb criteri rígid, en unes anotacions preliminars, observa: «L'accent cau sempre

10. És de justícia notar que ja el P. Errandonea, jesuïta també, en la quarta edició de la seva *Gramática Latina* (Subirana, 1925), escrivia: «Ayuda mucho a familiarizarse con la estructura de los versos latinos el leerlos acentuando los ictus de sus metros respectivos».

en la primera síl·laba de cada peu; particularment és essencial que la primera síl·laba de cada vers sigui pronunciada marcadament i amb fermesa (*firmly and deliberately pronounced*)».

La diversa destinació del ritme dactílic i els altres ritmes, no ens sembla tenir la transcendència que aquells altres autors volien donar-li, per a minvar la significació de l'ictus com a element rítmic. No sabem si el rapsode duia, en recitar o declamar, calçat de fusta amb doble sola per tal de marcar els temps, com ho feia l'auleta que menava un cor (Reinach, o.c., p. 78). Però els mots *arsis* i *thesis* (elevació i percussió del peu) i el mot *peu* mateix, s'apliquen, tant com als altres, al vers dactílic, per bé que ordenat, no *ad motum corporis*, sinó *ad quietum carmen*. D'altra banda, en els ritmes dactílics van referits a l'auleta, més que no pas als cantors o dansaires; i si, àdhuc així, denoten la preponderància de l'ictus com a element rítmic, també la podran denotar aplicats al rapsoda que deia els hexàmetres.

Demés, la coincidència d'accents i ictus en l'últim terç de l'hexàmetre, que causaria la diversa matisació rítmica de la pròtasi i apòdosi, és un fet en l'hexàmetre llatí; però no en el grec, on gairebé no es troba sinó per atzar.

Però això sí que cau ja de ple dins l'estudi de la *sintonia*.

V. Encara del mètode de llur lectura¹¹

Escrits els anteriors articles, i quan desconfiàvem ja de poder afegir alguna dada dels usos escolars de França, que confirmés l'orientació assenyalada en els dos darrers, ens arriba un manual, demanat feia temps, que convida a insistir sobre el tema que en aquells escatíem.

És una dissort que les edicions dels mètrics contemporanis de més nom i autoritat, tant a Alemanya com a França, siguin exhaurides. Això fa que no hem pogut heure cap exemplar del *Traité de métrique grecque* de Masqueray, ni en l'original francès, ni en la versió alemanya abreujada de Pressler. En canvi, avui tenim a la vista el *Cours élémentaire de Métrique grecque et latine, professé à la Faculté des Lettres par Louis Havet, membre de l'Institut, professeur au Collège de France, rédigé par Louis Duvau, agrégé de l'Université, maître de conférences à l'École Pratique des Hautes Études* (París, Delegrave; cinquena edició; sense data). La primera edició d'aquest llibre eixí a llum l'any 1886, la segona l'any 1888, la tercera l'any 1893. La reedició freqüent d'una obra com aquesta, destinada a text, prova la seva difusió, i per tant la seva influència didàctica. El Cours és ja en si mateix molt recomanable. Doncs bé: Havet-Duvau van pel camí de la lectura rítmica a base d'*ictus* accentuats. De cap a cap del llibre, tant en els metres grecs com en els llatins, les vocals d'*ictus* són marcades amb negretes, com en Zambaldi amb accents. I, per tal que el lector o estudiant en conegui la interpretació, diu una nota explicativa dels signes convencionals: «Les voyelles en *caractère gros* sont celles qui portent un temps marqué. *Lire ces voyelles en forçant la voix*, et en battant la mesure avec

11. *La Veü de Catalunya*, 10 de novembre de 1927, p. 5.

la main». Amb la mà és millor a l'escola, s'entén; però per a ús privat, o fins en declamació pública d'un sol, és més pràctic amb el peu, com els grecs. La mateixa nota afegeix, encara: «Nosaltres invitem els estudiants a seguir amb la major cura les indicacions de pronunciació. La mètrica perilla de semblar difícil i àrida quan hom no l'estudia sinó sobre el paper; *la claredat i l'interès naixen per ells sols quan la veu s'ha disciplinat i l'orella ha devingut educada*». Més avant els autors expliquen què entenen per *temps marqué*: «Amb el mot *temps marqué* designem un indret del vers en el qual *on bat la mesure*, i que la veu fa ressaltar per un increment d'intensitat: sovint és anomenat *ictus*, *percussió*. El *temps marqué* és un punt indivisible de la duració; coincideix amb el començament del semipeu fort. La reparició dels *temps marqués*, a intervals mesurats, constitueix çò que en grec és anomenat *rhythmós* (flux) i en llatí *numerus* o *numeri*».

És ben clar, doncs, que també en les escoles de França hi ha la pràctica de la lectura rítmica dels poetes grecs i llatins a base d'*ictus* accentuats. Havet-Duvau, i hem de creure que també els altres professors que empren llur *Cours élémentaire*, ja no en tenen prou de reaccionar contra l'antiga pràctica francesa de llegir agudes totes les paraules gregues i llatines, igual que si fossin vernaculars, com reaccionen Breal i Bailly (*Les mots grecs groupés d'après la forme et le sens*, París, Hachette, 1910, Ed. 16, préface). S'incorporen de ple a l'orientació dels qui no volen renunciar a percebre el ritme clàssic en la lectura. I això és més remarcable perquè a França hi ha una propensió, filla en part de l'especial índole prosòdica de la llengua francesa, a creure d'influència germànica el predomini de l'*ictus*, fins en la mateixa poesia moderna. No oblidem les paraules de Reinach citades en el nostre darrer article.

Com a conclusió d'aquestes notes sobre el mètode de lectura dels ritmes clàssics, farem observar que dels tres elements que hom hi troba —accent melòdic, quantitat, *ictus*— com més l'estudi crític va avançant en llur anàlisi, més va mostrant-se la preponderància de l'*ictus* sobre els altres dos. Potser no fóra ja massa arriscat dir (rectificant çò que, per *contemporització provisional*, dèiem en el segon article) que el *principal suport del ritme*, àdhuc en la poesia grega i llatina —tot exigint com a condició indispensable una determinada quantitat de les síl·labes— era l'*ictus*. I, certament, fins semblaria llei general de tota llengua que el ritme no pugui formar-s'hi a base de sola diferenciació de quantitat sil·làbica. Sobretot en versos on totes les síl·labes tenen igual quantitat, com en l'espondaic pur (totes llargues) o en el proceleusmàtic (totes breus), com podria nàixer de la quantitat el ritme? D'altra banda, sobre la relació quantitativa d'unes síl·labes amb altres en les llengües clàssiques, potser hom ha dogmatitzat massa. No sense sorpresa trobem recollida per Dionís d'Halicarnassos (*De comp.*, cap. 17; citat per Maas, *Griechische Metrik*, p. 14) una tradició, segons la qual en la declamació dels rapsodes la llarga del dàctil era més breu que les dues breus juntes.

Arribats aquí, no som pas tanmateix massa lluny de la justificació, diguem-ne clàssica, del modern hexàmetre *accental* o *rítmic* dels alemanys i anglesos, introduït també de poc a Itàlia.

VI. De la sintonia¹²

Amb el nom de *sintonia* volem expressar el fet de coincidir, eventualment o normalment, en les mateixes places del vers les dues menes de vocals que en els metres clàssics poden dir-se *tòniques*, per bé que en sentit diferent, ço és: les que tenien accent *tònic* en sentit estricte (accent gramatical o prosòdic, de caràcter melòdic o musical, que demanava una elevació de *to* en la veu), i les que portaven *ictus* mètric (accent rítmic) en les quals hi havia intensificació (*intensió*) de la veu, per manera semblant a la intensificació que posem ara en les vocals tòniques en sentit modern, expressades en la pronunciació amb accent dinàmic o espiratori. Pel fet d'aquesta coincidència constant, entre accent gramatical i ictus rítmic, alguns donen el nom de poesia sintonica a la que paulatinament vingué a substituir a la poesia mètrica, en el temps de la decadència llatina (veg. Albin, *La Poesie du Breviaire*, I, Prefaci).

Començarem per observar que en els poetes grecs aquesta sintonia no es troba sinó per atzar. En grec, paraules que formen iguals grups prosòdics (una mateixa combinació de quantitats sil·làbiques llargues i breus) poden ésser accentuades diversament l'una de l'altra. Per exemple: el grup *breu-llarga-indiferent* porta accentuada l'última en *eoicós*, la penúltima en *anàsseis*, l'antepenúltima en *bélessin*. Posada una paraula trisil·làbica que formi el susdit grup prosòdic a la fi d'un hexàmetre, com les tres esmentades són finals dels versos 47, 38 i 42 respectivament del cant primer de la *Iliada*, i el cas és freqüentíssim, hi haurà sintonia (coincidència de l'accent amb l'ictus del sisè peu) en el cas segon, però no en el primer i tercer. Doncs bé: en Homer, en Teòcrit, mestre de versificació alexandrina, i en tots els poetes grecs, trobem indiferentment els tres casos.

Un altre exemple: el grup disil·làbic *llarga-indiferent* pot prendre la forma, *laós, anér, Letó, auté, andrós* o bé la forma *mélon, érga, dían, ésto, réxas*. També a final d'hexàmetre hom troba indiferentment emprada l'una i l'altra.

Encara: les dues úniques odes sàfiques de la poetessa Safo suposades completes que ens foren transmises per Longinos i Dionís d'Halicarnassos, contenen *onze* adònics. D'ells, *cinc* duen accentuades la primera i quarta (amb circumflex, un, a la quarta), *un* la tercera i la quarta, *un* la primera i tercera, *un* la segona i quarta, *un* la segona, tercera i quarta, *un* la tercera sola i *un* la quarta sola. Hi ha sintonia en els quatre o cinc primers casos; en els restants no n'hi ha. En altres grups prosòdics i en altres metres hom troba semblant varietat. El poeta grec versificava sense cap preocupació de l'accent, observa Havet.

En llatí, en canvi, tant el grup *breu-llarga-indiferent* en paraula trisil·làbica, com el grup *llarga-indiferent* en paraula bisil·làbica, fan sempre, sense excepció, paraula diríem *plana*, accentuada a la penúltima. Posat un mot trisil·làbic o bisil·làbic, que formi els susdits grups prosòdics, com a final d'hexàmetre, i és la quasi totalitat dels casos, sempre donarà sintonia en el sisè peu. I no volem pas dir que en els restants casos no n'hi hagi.

Anem a l'adònic llatí. Els d'Horaci, si no ens hem errat en treure el compte, són *dos-cents sis*. Tots duen accentuades la primera i quarta. Hi ha, doncs, sintonia

12. *La Veu de Catalunya*, 9 de desembre de 1927, p. 5.

sempre. Si alguna vegada, relativament molt poques, ultra aquests dos accents, que mai no manquen, hom n'hi troba d'altres, o bé són evidentment secundaris o bé (cas raríssim) àdhuc essent lògicament dominant el de la segona síl·laba sobre el de la primera, rítmicament resta atenuat i es fa menys sensible.

Hem escollit a dretes aquest exemple del vers adònic, per tal com precisament és un adònic el grup que formen els dos peus darrers de l'hexàmetre, llevat dels poquíssims casos en què és espondaic. I aquest adònic final d'hexàmetre presenta, del grec al llatí, la mateixa varietat que el quart vers de l'estrofa sàfica. En Homer, Teòcrit, i restants poetes grecs, indiferentment, duu sintonia o no la duu. Els casos en què no, són molt més nombrosos. Per contra, en Virgili i Ovidi, *són més del noranta-nou i mig per cent* els casos en què duu sintonia. I encara hauríem de veure si en els poquíssims restants (vull dir en formes com *glaebaque versis*, on l'enclítica *que* per llei general feia córrer l'accent de *glaeba* a la segona síl·laba), no desplaçava el ritme l'accent, donant *glébaque versis*, en lloc de *glebáque versis*.

Aquests casos excepcionalíssims en l'adònic final d'hexàmetre, i altres, també excepcionalíssims, d'Horaci, tals com *in mea vota* (IV, 2, 56), que, però, fàcilment admet la lectura *ín mea vóta*, troben altres casos paral·lels en els adònics de les llengües modernes. L'adònic és un dels versos que millor s'han conservat, en fer el trànsit de *vers mètric* a *vers accentual*. No vull pas escatir, per ara, *com i quant* *hagi contribuït a la seva conservació el fet de la sintonia constant en l'adònic llatí*; però és innegable que si hi ha un vers clàssic ben conservat en la literatura catalana, com en la italiana i castellana és l'adònic. I bé; un versificador tan excel·lent com Costa i Llobera ens dóna, en una sola composició (*Peristèfanon de Prudenci*, VIII) entre *vint*, aquests tres adònics: *per l'aspra selva; de nit i dia; dels seus cristícols*. I creiem que són perfectament justificables; si bé cal reconèixer que el poeta hi ha usat de llicència. El poeta era endut pel ritme, com ho és ara tot bon lector que el llegeix. I marcant bé, instintivament i per la força del costum, l'accent rítmic, fins a deixar gairebé esborrat el gramatical de les segones síl·labes, devia dir ell, com diu ara inadvertidament el bon lector: *dins romegueres va deixant la llana - pér l'aspra selva; i anc que al dejuni oració s'ajunti - dé nit i dia; l'àpat transfús a les vitals artèries - déls seus cristícols*.

Nosaltres ens creiem en el deure de justificar aquests versos, de no admetre que són *becaines*, com algú deia en casos semblants, de l'excels mestre mallorquí, que ni dormitava, ni tan sols badava. Però també ens creiem amb el dret d'usar igual llicència quan, en lloc de tractar-se d'*adònics accentuals*, els versos accentuals siguin, posem per cas, *alcaics* o *asclepiàdics*.

I tant sigui dit com a primer article sobre sintonia en els versos clàssics.

VII. Més sobre sintonia¹³

No creguéssim pas que el cas gairebé sense excepció de sintonia en l'adònic que clou l'estrofa sàfica i en els dos peus finals de l'hexàmetre llatí, i la divergència que

13. Transcripció del manuscrit original inèdit.

això senyala des d'aquest punt d'esguard entre la versificació llatina i la grega s'estengui a tots els altres metres. L'*asintonia* o la *sintonia* purament eventual que hom troba en tots els versos grecs, existeix també en molts dels versos llatins, o si més no en una determinada part del vers —peus procedents de la cesura principal o peus subsegüents a la cesura principal. No volem entrar ara en detalls que tindran si per cas lloc més adient en l'estudi de cada metre particular.

Hi ha, però, un fet molt remarcable, que es realitza en la poesia llatina i no es realitza en la grega. I és que fins en diversos metres on no hi ha sintonia, les lleis d'accentuació llatina per la major fixesa llur en relació als diversos grups prosòdics que formen els mots, donen un esquema accentual general o gairebé general en cada classe de vers. I aquest esquema accentual que no coincideix amb l'esquema quantitatiu del mateix vers, coincideix, en canvi, a voltes amb l'esquema quantitatiu d'altres versos.

En donarem dos exemples. A) L'esquema accentual del sàfic sintonitzat amb el quantitatiu de l'hendecasíl·lab iàmbic; B) L'esquema accentual d'un hexàmetre sintonitzat amb l'esquema quantitatiu d'un altre hexàmetre d'esquema diferent.

Posem confrontades dues columnes, una d'hendecasíl·labs iàmbics, l'altra de sàfics. Tots trets d'Horaci: els primers de I, 4, els segons de I, 2. Accentuem gramaticalment en un i altre cas.

Trahúntque síccas máchinae carínas
nec práta cánis álbicant pruínis.
Iunctáequé Nymphis Grátiae decéntes
Vulcánus árdens úrit officínas
seu póscat ágna, sive málit háedo.
Regúmque túrres. O beáte Séxti
nec régna víni sortiére tális

Iam satis terris nivis atque dirae
et superiecto pauidae natarunt
quo graues Persae melius perirent
quem vocet diuum populus ruentis
cui dabit partes scelus expiandi
heu! Nimis longo satiate ludo
quem iuuat clamor galeaeque leues
hic ames dici pater atque princeps
neu sinas Medos equitare inultos

Afegim-hi encara aquest tres alcaics trets del mateix Horaci, I, 9:

dissolue frigus ligna super foco
permittite diuis cetera; qui simul
quem fors dierum cumque dabit, lucro

Accentualment tots els versos de tots tres grups són iguals. Tots sonen com a bons hendecasíl·labs iàmbics. Totes les parts accentuades, si més no amb accent secundari. Ara bé; en el grup I hi ha la sintonia amb l'esquema quantitatiu, val a

dir: els accents de l'esquema accentual cauen sobre els ictus de cada peu. En els grups II i III no hi ha sintonia: els accents no cauen en els ictus del sàfic ni de l'alcaic. Amb una diferència, però, l'esquema accentual dels sàfics transcrits és el general dels sàfics llatins (salvant només la pronunciació àtona-tònica i tònica-àtona en les dues primeres places, tan comú també en l'hendecasíl-lab iàmbic accentual). En canvi l'esquema accentual dels tres alcaics més aviat és una excepció dintre l'alcaic llatí.

Això explica que en fer-se el canvi del vers quantitatiu a ritme accentual, l'hendecasíl-lab iàmbic hagi restat hendecasíl-lab iàmbic, que l'alcaic hagi deixat d'ésser alcaic i no hagi esdevingut hendecasíl-lab iàmbic, com podem creure que fóra esdevingut si l'esquema accentual fos el dels tres alcaics transcrits; que el sàfic hagi deixat d'ésser sàfic i hagi esdevingut hendecasíl-lab iàmbic. Realment preneu els sàfics italians, els castellans, els catalans i són hendecasíl-labs iàmbics amb cesura femenina a la quinta. Sonen perfectament igual que els del primer grup d'Horaci que alhora que hendecasíl-labs rítmics o accentuals són hendecasíl-labs mètrics o quantitius.

Hem de confessar que Costa i Llobera en el començament del sàfic evita dir-
em sistemàticament la segona tònica en lloc de la primera. A voltes són tòniques les dues, i aleshores és més just pensar que el poeta volia el predomini de l'accent primer sobre el segon: Per exemple. *Sí; dins sa terra...; Illa és galana...; oh, com anyora...; l'art és sa vida...; Ah pugin altres...; Horacianes, I. Casos clars d'àtona-tònica, li trobem només Perquè dins terres...?; A mi certera...; Horac. IV, si plores, pluges... (VIII); se'n féu corona (VII); Duptós el qui tan hàbil... (Ho., VI); per que té Psiquis (Hor. VIII); com entre somnis (VIII). Més excepcions hom troba en el volum de «Poesies» (Sant Constanci II) i en Peristephanon IV. L'oda a la Puríssima, amb el primer i tercer vers agut, ja no és pròpiament sàfica potser, i té encara més casos de començament àtona-tonica. De totes maneres Costa i Llobera és en això més acurat no sols que els poetes anteriors a Carducci (Meléndez vital aliento al costat de dulce vecino, Giusti, L'Incoronazione, etc., etc.), sinó fins que el mateix Carducci, que gairebé promiscua tònica-àtona amb àtona-tònica. En Miramar per exemple trobem: *E tutto il mare; e tona il cielo; Trieste in fondo; A lui dal volto; l'attrae con vista; ei cede e lascia; a te d'avanti; in te fermati; tra boschi immani; ti mando inferia*, negligint altres casos dubtosos; l'oda té vuit estrofes. I és que Costa i Llobera sembla que tenia present l'esquema quantitatiu, cosa innegable tractant-se del *Peristephanon*.*

Sigui com sigui, tant Costa i Llobera, com Carducci, com els anteriors a ells, donen només un hendecasíl-lab iàmbic. Tan hendecasíl-lab iàmbic és *Vora la mar de Lusitània un dia* (comença tònica-àtona), com *I ronca en l'altre assedegat de presa* (àtona-tònica). En parlarem més avant en exposar les varietats de l'hendecasíl-lab, on també parlarem, ajudant Déu, dels tres hendecasíl-labs no iàmbics que s'hi mesclen, donant-li la varietat.

Hom veu més clar el caràcter d'hendecasíl-lab iàmbic dels sàfics de Costa i Llobera, Carducci i anteriors poetes observant que mai no manquen el segon accent a la quarta en lloc de la tercera i a totes les altres parts donant un ritme ascendent, tal com ho és el iàmbic. Per això els manca *sempre* el dàctil com a peu tercer (cin-

quena-sisena-sèptima). Ara bé; el ritme sàfic veritable és ritme descendent pur, dos troqueus (substituïts, el segon en Horaci per espondeu, peu també descendent, en Horaci), un dàctil i dos troqueus.

Sense parlar dels sàfics accentuals alemanys i anglesos, no en manquen moltes a Itàlia. Vegeu-ne un exemple de Cavallotti (Anticaglie, Roma, 1829):

Pari agli Iddii, sémbra mi l'uom che a fronte
 siédati, e'l guardo entro lo sguardo fisso
 dolce parlar t'oda vicin, soave-
 mente ridendo.

Sinó que, com ha notat Stampini, no fuig mai del desplaçament del segon accent de la tercera a la quarta, ço que en cas de dièresi a la quarta (freqüent però no necessari en Safo) la fa esdevenir masculina en lloc de femenina com en el model grec —i trenca el caràcter descendent del ritme.

Nosaltres hem cercat d'evitar aquest desplaçament en dues versions nostres, una de Lenau (*Revista de Poesia*, 1926 i *Vida Cristiana*, Pentecosta, 1927):

Tapa'm, tell, amable, amb tes denses ombres
 que el meu rostre, pàl·lid per la sofrença
 i el meu plò, encongit, l'amorós somriure
 mai no li trenquin.

Per veure com es desvia el sàfic iàmbic de l'esquema clàssic, n'hi ha prou d'observar que en el cas més favorable de començar per tònica-àtona dóna en l'estrofa quatre adònics —el final i els tres començaments de vers.

Qui llegeix accentualment els sàfics d'Horaci no copsa doncs un *bel nulla*. Copsa una bonica melodia (bell ritme); però no la sàfica sinó una totalment oposada: la de l'hendecasil·lab iàmbic.

En l'article vinent veurem...