



# MARIA-MERCÈ MARÇAL

## ENTORN DELS HEXÀMETRES MARAGALLIANS<sup>1</sup>

Edició de Judit Pujol

Universitat de Girona

juditpujolprat@gmail.com

### 1. Introducció

A l'hora d'establir els criteris rítmics que van presidir la versió dels *Himnes homèrics* de Maragall, crec que fora d'inestimable ajuda comptar amb un estudi prou ampli de la mètrica i del ritme, i de la seva interrelació, en el conjunt de l'obra de l'autor. Si bé existeixen, en aquest sentit, algunes aportacions parcials,<sup>2</sup> fins al present, que jo sàpiga, no existeix una visió de conjunt d'aquest «motlle» en què Maragall va intentar encabir «l'infinit i el realíssim», per dir-ho amb mots de Dámaso Alonso.<sup>3</sup> Com altres poetes modernistes, Maragall és un poeta enormement influït per la música –fins i tot sembla que arriba a Goethe a través de l'òpera de Gounod, tal com, segons les evidències, arriba al món clàssic a través de Goethe. La seva mateixa consideració de la poesia popular com «la suprema escola» avala aquest veïnatge entre música i poesia. I és una obvietat <Ø> remarcar que és en el ritme on aquestes dues arts coincideixen. Per tant, encara que sigui d'una forma ben diferent a la del nicaragüenc Rubén Darío, pel que fa al castellà, hi ha en Maragall una actitud de recerca, d'experimentació en aquest terreny. Segurament, el seu concepte de ritme era més complex i també més vague, i no es reduïa a la «música» verlainiana. Però tampoc no l'excloïa. «L'emoció estètica i la seva expressió són rítmiques

1 [N. de l'Ed. El text de Maria-Mercè Marçal és format per trenta-tres pàgines escrites a màquina amb molt poques errates (*un/una, cultura humanístic/cultura humanística, esment/esmentat...*), les quals han estat corregides sistemàticament. He respectat el lèxic emprat per l'autora (*salvetat, espontaneïsta, espontaneïsmes, al més sovint, escandiment* i fins i tot *detenten...*) i he intervingut de manera mínima en el text, sobretot en alguns casos de puntuació o ortografia (*harengues>arengues...*). Hi he aplicat les normes ortotipogràfiques de la revista i la normativa de la nova gramàtica catalana en aspectes com ara els accents diacrítics (*dóna>dona...*) o els prefixos sense guionet (*greco-llatí>grecollatí...*), sempre que no es tractés de citacions explícites. He reduït a la mateixa forma tots els llistats, convertint en algun cas els números en lletres. He assenyalat les meves insercions posant-les entre signes angulars (<>), així com també he remarcat les supressions (<Ø>). He eliminat l'índex, atès que el número de les pàgines originals només provocaria dificultats a l'hora de llegir el text, i també he descartat dues indicacions més al principi del mecanoscrit: «Maria-Mercè Marsal i Serra» [sic] i «Curs acadèmic 1993-94». Com que el marcatge mètric dels himnes que es troben a l'apèndix del document s'ha fet a mà, he posat una nota d'edició amb el nou marcatge a l'apartat corresponent].

2 Esmentaré només dos títols als quals em referiré ocasionalment al llarg del treball: Osvald CARDONA, *Art poètica de Joan Maragall*, Barcelona, Selecta, 1971; i Dámaso ALONSO, «Lo infinito y lo realísimo (y su molde) en la poesía de J. Maragall», dins *Cuatro poetas españoles*, Madrid, Gredos, 1962.

3 D. ALONSO, *op. cit.*

essencialment: un ritme de línies, de colors, de sons purs, de sons d'idees, de paraules»,<sup>4</sup> escriu. Fins a quin punt es deixava guiar per la intuïció o bé intentava aplicar alguna mena de sistema personal prèviament decidit en cada cas potser no ho sabrem mai. Segurament funcionava amb una barreja de totes dues coses. A hores d'ara, crec que caldria desterrar el clixé de Maragall poeta descurat i espontaneista. I, sense negar que posseís un sentit innat del ritme, com generalment se li reconeix, no em sembla massa agosarat <Ø> atribuir-li també un esforç per afinar cada cop més l'eina. De fet, a tenor de les nombroses versions que va fer d'alguns dels seus poemes, com per exemple l'«Oda infinita», el seu «espontaneisme», o no era tal i ha estat mal entès o bé era més teòric que no pas pràctic. I si bé molts dels seus criteris lingüístics –diguem-ne prefabricans–, puguin no coincidir amb els nostres, penso que aquest és el handicap amb què es troba qualsevol pioner. I és evident que amb Maragall s'inicia la nostra poesia contemporània: en major o menor mesura deriven d'ell poetes tan diversos com Carner, Riba, Salvat-Papasseit o Segarra.

Com a exponent clar i explícit del seu interès per la música –i, doncs, pel ritme– hi ha els apartats «Cants» i «Intermezzo» del llibre *Visions & Cants*. De tot el recull, a causa de les seves característiques singulars, destaca el popular poema «La sardana», subtítulat «Ceres», que, a més de testificar <Ø> un cert interès per part de l'autor força primerenc cap al món clàssic –per més anecdòtic que sigui– es podria considerar, sobretot des del punt de vista de la prosòdia, com un antecedent de les seves versions homèriques. Després d'unes consideracions generals sobre la complexa relació entre Maragall i els clàssics, m'aturaré breument en el poema esmentat, per passar, després, al nucli del treball: l'anàlisi exhaustiva d'algunes variables prosòdiques en els hexàmetres maragallians.

## 2. Maragall i els clàssics

«Maragall és, a desgrat de tot, l'exemple més alt dins la moderna literatura catalana de com l'esperit clàssic perviu en les entranyes de la nostra tradició [...]. Precisament pel que té d'anti-clàssic, Maragall és el més eloqüent testimoni català de l'eterna vigència dels clàssics».<sup>5</sup> Aquestes paraules d'Eduard Valentí Fiol donen la mesura de la complexitat de la relació de Maragall amb el món grecollatí. D'entrada, ens obliguen a posar entre parèntesi alguns tòpics d'ús corrent, com l'antífesi romàntic/clàssic que, a casa nostra, en porta adherida una altra: Modernisme/Noucentisme. No cal dir que, en aquest plantejament dicotòmic, els dos primers termes de cada parella van associats, com hi van també els segons: Modernisme-romàntic s'oposaria a Noucentisme-clàssic. M'estalviaré d'insistir gaire sobre fins a quin punt una de les parts implicades va contribuir, per boca d'Eugeni d'Ors, a fixar l'estereotip. Em limitaré a citar de nou l'opinió de Valentí al respecte, que en bona part comparteixo. Segons ell, el Noucentisme orsià:

[...] fou la més enèrgica apologia del classicisme que mai s'hagi fet a casa nostra i al mateix temps una violenta simplificació i, arribaria a dir, una colossal mistificació del veritable esperit clàssic. [...] Però no era pas de

4 J. MARAGALL, «Elogi de la paraula», dins ID., *Obres completes*, vol. I, Barcelona, Selecta, 1970, p. 669.

5 Eduard VALENTÍ I FIOI, *Els clàssics i la literatura catalana moderna*, Barcelona, Curial, 1973, p. 50.



Plató d'on venia el suposat classicisme de Xènius, per molt que el cités, sinó més aviat d'autors del tarannà de Barrès i Maurras. Era, de fet, un neo-classicisme abarrocat i *ancien régime*, revestit, això sí, amb formes d'una modernitat estrident.<sup>6</sup>

Recordem, a més, que per a E<ugeni> d'Ors, un dels principals enemics de l'esperit clàssic que calia desterrar era precisament el romanticisme, que, segons ell, tenia en Maragall el seu més alt exponent. Tenim per tant ja esbossat el fal·laç clixé de Maragall anticlàssic.

Aquest, però, és un malentès que ve de lluny. El mateix Maragall l'abonava per endavant quan, l'any 1881, en una carta a Freixas, contraposava els «nòrdics» als clàssics, i es mostrava decididament partidari dels primers: «Los autores alemanes me han seducido por completo; el realismo de su fondo, la holgura de su estilo, sus excentricidades, plácenme sobremanera y se avienen más a mi carácter que las sutilidades, pulcritud y mesura de los clásicos».<sup>7</sup> Valentí considera que aquesta reacció maragalliana de joventut no és contra els originals –als quals no tenia accés–, sinó contra la literatura neoclassicista.<sup>8</sup> Sigui com sigui, no deixa de ser paradoxal que fos precisament un d'aquests autors alemanys, que en aquest moment tenia absolutament seduït el jove Maragall amb la més romàntica de les seves obres –el *Werther*–, qui li havia d'obrir les portes cap a aquells clàssics que aquí sembla menysvalorar. Un autor, d'altra banda, que l'acompanyarà tot al llarg de la seva vida literària i intel·lectual, i amb qui desenvoluparà una autèntica «afinitat electiva».

El mateix E<duard> Valentí ha subratllat que, ben curiosament, si ens atenem als mots de la carta esmentada, les primeres traduccions que Maragall fa de Goethe corresponen a l'anomenat període classicista d'aquest autor: *les «Elegies romanes»* (1889), *El nou Pàusias* (1890), «Epigrames venecians» (1892), *Ifigènia* (1897), *Alexis i Dora* (1904)... La més important d'aquestes versions, la *Ifigènia*, a jutjar pel pròleg que l'acompanya, el posa en contacte amb l'art antic, però ara de forma explícita i conscient. A partir de fi de segle les referències als clàssics en la correspondència i els escrits de Maragall sovintegen. Fa esment, per exemple, <a> la tragèdia grega (*Els Perses* <o> l'*Èdip Rei*), Anacreont, Virgili, etc. El poema «La sardana», subtítulat «Ceres», a què em referiré més avall, és de 1899. Quan el Noucentisme, des de l'Institut d'Estudis Catalans i amb el concurs de la figura de Segalà, inicia l'empresa de restablir el vincle amb els antics i restaurar la cultura humanística, Maragall estava preparat per acceptar-ne, no només per sentit del deure, les propostes.<sup>9</sup>

A aquest clima és deguda, potser, tot i la seva inspiració goethiana, la seva *Nausica* (1908-1910). Sense cap mena de dubte, sorgeixen d'aquesta iniciativa les seves versions de l'«Olímpica primera» <de> Píndar i de la «Cançó d'Harmondi» de Cal·lístrat. I, evidentment, l'objecte d'aquest treball, els seus *Himnes homèrics*, amb els quals intentarà fer un pas més enllà: adoptar també en català una forma mètrica propera a la de l'original, és a dir, l'hexàmetre.

6 *Ibid.*, p. 50-51.

7 J. MARAGALL, *Obres completes*, vol. I, Barcelona, Selecta, 1970, p. 971.

8 E. VALENTÍ I FIOL, *op. cit.*, p. 60.

9 *Ibid.*

### 3. Un precedent: el poema «La sardana»

Aquest poema, premiat amb l'englantina en els Jocs Florals de 1899, fou incorporat a la secció de «Cants» del llibre *Visions & Cants*, publicat l'any 1900. Al meu entendre, destaca pel fet de ser una peça força atípica en l'obra de l'autor: tant per les seves característiques formals com per les dues al·lusions que s'hi fan al món clàssic, possiblement de les més antigues en l'obra maragalliana –si descomptem, és clar, les traduccions goethianes– i de les poquíssimes que apareixen en la seva poesia. No només hi trobem la referència del subtítol, que és recollida explícitament en la tercera estrofa, «Potser un temps al bell mig s'hi apilaven / les garbes polsoses del blat rossejant / i els suats segadors festejaven / la pròdiga Ceres saltant i ballant», i que ja és insinuada a la segona: «Sacerdots els diríeu d'un culte / que en mística dansa se'n vénen i van...». Hi ha, encara, en la tercera estrofa, el que no em sembla exagerat <Ø> considerar una referència homèrica: «Quina mà, venjativa i severa, buidava la nina d'aquell ull gegant?». D'altra banda, no crec que sigui gens irrellevant el fet que Maragall, seguint, suposo, una hipotètica etimologia per al nom de la sardana que el devia remetre a «Ceres», associï aquesta dansa amb el món grecollatí i, per extensió, hi vinculi també el poble que progressivament la va assumir com a símbol. I tot això, l'any 1899, set anys abans que comencessin les arengues classicitzants de Xènius...

Però allò que m'interessa destacar per damunt de tot en aquest poema són les seves particularitats rítmiques que, com abans he insinuat, en poden fer un precedent dels hexàmetres maragallians dels *Himnes homèrics*. I no només d'aquests. Osvald Cardona subratlla que aquesta peça i l'experimentació que suposa són anteriors a les *Horacianes* de Costa i Llobera.<sup>10</sup> Amb tota evidència, no hi ha, com en el poeta mallorquí, un intent de connexió formal amb el món clàssic; la motivació li ve, òbviament, d'una altra banda, però el resultat és el mateix: una de les primeres provatures basades essencialment en el ritme accentual.

En síntesi, el tema es planteja de la forma següent: si fem un recompte sil·làbic del poema, tal com és habitual en les llengües romàniques, aquest està format per una combinació ben estranya de versos enneasíl·labs, hendecasíl·labs, decasíl·labs i pentasíl·labs. Tot i ser els dos primers un tipus de vers amb poca tradició en català i difícilment combinables amb els decasíl·labs, el poema fa una impressió de ritme regularíssim i el que en podríem dir «la cantarella» hi és ben perceptible, gairebé martellejant. Possiblement és un dels poemes més rigorosos de l'autor, amb unes estrofes d'esquema ben definit que es repeteix exactament i una tornada que ha fet fortuna –tot i el desmentiment de Xènius (la sardana és una dansa que es fa i que, en tant que construcció ideal i numeral, no es desfà...). És un poema de construcció «quasinoucentista», prenoucentista, hauria de dir, i aquesta impressió es veu reforçada pel fet ja esmentat de vincular l'origen de la dansa i el seu simbolisme al món clàssic.

El secret –gens secret, d'altra banda– del ritme que unifica una combinació de versos tan heterodoxa i que, alhora, ens fa una impressió tan forta d'ortodòxia, és que Maragall aplica a aquest poema, i de forma rigorosíssima, com he dit abans, un esquema de tipus accentual ben similar al que més tard li serviria per adaptar al català els metres clàssics. El poema, que pretén reproduir el ritme de la sardana

10 O. CARDONA, *op. cit.*, p. 135.



–dos temps fluixos, un temps fort– arriba <Ø> per aquesta banda a fer funcionar unes unitats rítmiques que, d'una banda, excedeixen el vers –cal, com a mínim, comptar-ne dos per percebre el ritme i, de fet, es produeix com una mena de correntia rítmica al llarg de vuit versos de cada estrofa; «una cinta sense fi», que diu Cardona, seguint Dámaso Alonso, tot referint-se, de forma inexacta, com veurem, al conjunt del poema.<sup>11</sup> I, al mateix temps, el ritme ve determinat per uns elements més petits assimilables als peus mètrics. Només la rima i la disposició tipogràfica tenen la virtut de singularitzar els versos. Dins de la tònica general del poema, tot ell en ritme ternari, els vuits versos primers de cada estrofa segueixen rigorosament un ritme anapèstic. En concret, cada dos versos formen una unitat de set anapests: (vv 1-2) La sarda / na és la dan / sa més be / lla / / / de to / tes les dan / ses que es fan / i es desfan.

Tanmateix, com he dit abans, el ritme estricte excedeix aquesta mesura.

En els tres versos següents, el ritme sofreix un canvi –que correspon al contrapunt de la sardana– per passar a ser dactílic, tot i que el final del vers novè trenca la norma –hauria de tenir el final esdrúixol, per mantenir-la! Això impedeix de veure'ls tots tres com una unitat; en canvi, és evident que la formen els versos desè i onzè <Ø>, que reprenen el ritme dactílic (segons la tònica general, cal considerar accentuada la primera síl·laba del vers desè):

(v. 9) Fixa's un / punt i es de / tura com / ella.

(v. 10-11) Del contra / punt arren / cant-se no / vella / / / de / nou va / vol / tant.

En els versos 12-13, que clouen l'estrofa, retorna el ritme anapèstic.

De tota manera, volia fixar-me en la parella de versos 10-11 i aïllar-la, en certa manera, perquè em sembla que podria ésser <Ø> l'origen de l'hexàmetre maragallà: si ens n'adonem, és un conjunt de sis peus, amb el darrer truncat, o bé una unitat rítmica de sis accents distribuïts regularment cada tres síl·labes. Si fem el recompte sil·làbic, ens trobem amb un vers de deu, divisible en dos hemistiquis de quatre i de sis –com un decasil·lab català clàssic–, més un vers de cinc que, com he dit abans, només per l'altra mena de ritme subjacent casa amb l'anterior de forma harmoniosa. Aquest tipus de recurs –és a dir, barrejar de forma sistemàtica un tipus d'esquema «romànic» (recompte de síl·labes) i un tipus d'esquema «clàssic» (peus mètrics o ritme accentual)–, en un sentit invers, podria haver estat utilitzat per Maragall en la traducció dels *Himnes homèrics*, si bé amb menys regularitat: en definitiva, el que és sostenible en un poema de cinquanta-dos versos difícilment ho és en un conjunt molt més extens, i no seria ni tal sols recomanable, per la monotonia i la rigidesa... Però el que volia posar de manifest és que Maragall era capaç d'aplicar un esquema rítmic tan rígid o més que l'hexàmetre, i que en algun moment s'hi acostava enormement, si exceptuem el final agut, que també apareix sovint en els *Himnes homèrics* –com més avall estudiaré– i que sembla ser una dèria de l'autor: potser el trobava més contundent per marcar el final del vers. Pel que fa al poema «La sardana» que ens ocupa, en conjunt hi ha una alternança «pla/agut», però el vers agut és el que marca, en general –només hi ha l'excepció del vers núm. 9 de cada estrofa–, el final d'un període rítmic.

11 *Ibid.*, p. 135.

Retinguem aquesta unitat dels versos 10-11: sis accents distribuïts regularment segons un ritme ternari, preferentment dactílic, en alguns casos aconseguit amb accents secundaris, i una unitat de ritme formada mètricament per un decasíl·lab clàssic català i un pentasíl·lab: (4+6)+5. Potser de la combinació d'aquests dos criteris pot sorgir la pauta de la traducció dels *Himnes homèrics* i explicar que aquests «hexàmetres» funcionin tot i una manifesta irregularitat en la distribució dels accents. El descobriment de diverses seqüències d'hexàmetres formats per la unió de tres pentasíl·labs en la versió maragalliana de l'himne major a Afrodita em va dur a aquesta hipòtesi de treball que he intentat <Ø> comprovar amb resultats no del tot decebedors, però limitats. D'altra banda, he posat en relació aquest criteri amb l'ordre probable de les versions, deduït a partir de les cartes a Bosch Gimpera i amb un altre criteri d'anàlisi: la presència major o menor de versos aguts en els diversos himnes.

#### 4. Ordre de metrificació dels *Himnes homèrics*

Per deduir l'ordre aproximat de metrificació dels *Himnes homèrics*, he acudit bàsicament a la correspondència amb Bosch Gimpera sobre el particular.

Així, en una carta del 7 d'agost de 1910, des de Caldetes, després d'acusar rebut de les proves de la traducció de Píndar, ja enllestida, li agraeix «els rics elements que em proporciona per la traducció, que intentaré de Cal·lístrat i la traducció seva de l'himne a Demèter». <sup>12</sup> Pel context, sembla curiosament que és de Maragall de qui ha partit la proposta (?!): «Però quant treball li he donat! Si jo m'hagués pensat una cosa aixís mai m'hauria atrevit a demanar-l'hi». Hi ha un detall que potser abonaria aquesta hipòtesi: Demèter correspon aproximadament a la «Ceres» que Maragall ja havia «visitat» uns anys abans.

En la carta del 12 de setembre de 1910 acusa rebut recent de dues traduccions literals més, que, pel context, semblen ser l'himne major a Apol·lo Deli i l'himne llarg a Afrodita. El 7 <de> febrer <de> 1911, Maragall comenta per escrit a Bosch Gimpera un estudi general dels *Himnes* que aquest li ha fet arribar i en destaca sobretot el que tracta sobre el d'Apol·lo Deli. Maragall ha lliurat tot el que té traduït a Masó, de *L'Avenç*, per una hipotètica publicació.

Diu també que té avançada la versió de l'Apol·lo Pythis [*sic*] i que es troba en possessió de tots els himnes fora del d'Hermes.

Tres setmanes més tard, el 27 <de> febrer, trobem una referència sobre el tema en una carta a Pijoan: «Segueixo la versió en hexàmetres (?) dels *Himnes homèrics*. És la meva tasca d'aquest hivern». <sup>13</sup> Crec que l'interrogant que acompanya la paraula «hexàmetres» no deixa de ser significatiu.

12 J. MARAGALLI, *op. cit.*, p. 930. La resta de cartes ocupen fins a la p. 933.

13 *Ibid.*, p. 1056.



En la carta següent a Bosch Gimpera, corresponent al 14 de març, li anuncia que s'ha suspès la publicació dels *Himnes* a *L'Avenç* i s'anuncia una iniciativa més en gran de l'IEC, segons tractes amb Segalà. Pel que fa a l'extrem que ens ocupa, diu que ha rebut ja la versió literal de l'himne a Hermes i que ja els té tots en el seu poder. Diu en la lletra del 5 de maig: «Jo no he emprès encara la metrificació de l'himne a Hermes, que és l'únic que em falta dels llargs». I torna a parlar d'un compromís de *L'Avenç* de publicar la versió en hexàmetres...

Un mes abans de la mort del poeta, el 18 <de> novembre <de> 1911, després d'informar el seu corresponent dels plans de publicació dels *Himnes* per part de l'Institut, amb una versió interlineal en prosa del mateix Bosch Gimpera, tal com finalment es va fer, trobem la darrera notícia sobre el procés: «Jo ja tinc llesta tota la metrificació».

De tot plegat només es desprèn clarament quins són el primer (Demèter) i el darrer (Hermes) dels himnes majors traduïts. Sembla, a primer cop d'ull, que el d'Apol·lo Piti sigui el penúltim. Resta totalment indeterminat l'ordre dels altres dos (Apol·lo Deli i Afrodita) tot i que la seva anàlisi em fa pensar que tots dos himnes a Apol·lo foren traduïts seguits (cf. més avall). Pel que fa als himnes curts o menors no sabem, per les paraules de Maragall, si foren traduïts tots al final o bé de forma intercalada entre els majors.

Malgrat la vaguetat de la datació, a la llum del pocs elements clars, es perfilen alguns interrogants: fa servir Maragall el mateix criteri mètric –intuïtiu o racionalitzat– en la seva primera temptativa –himne a Demèter– que més tard, en la resta d'himnes? És possible detectar una evolució o almenys una fluctuació de criteris d'uns himnes als altres? Dit d'una altra manera: són uniformes des del punt de vista prosòdic els *Himnes* maragallians? I si, segons la meua hipòtesi, no ho són, com s'articula aquesta heterogeneïtat? Un esbós de resposta s'intentarà amb l'anàlisi que segueix.

## 5. Entorn dels hexàmetres maragallians

### 5.1. Algunes consideracions prèvies

El primer problema que ens trobem en escometre un treball d'aquest tipus és el fet d'haver de treballar sobre el text imprès i no sobre els manuscrits. Possibles canvis deguts a correccions editorials, sobretot d'accentuació (per ex., Apol·lo/ Apol·ló <Ø>) poden alterar aspectes concrets de ritme. D'altra banda, és difícil d'escatir la consideració o no de diftong d'un conjunt de dues vocals, una feble i l'altra forta. Per exemple: cal pronunciar Zeus o Zeüs?, glò-ria o glò-ri-a?, etc. La impressió és que tots aquests aspectes són fluctuants en Maragall.

A l'hora de citar els versos, s'ha de tenir en compte sempre que el text grec i el català de Maragall no coincideixen. Cal comptar amb la reducció maragalliana: fora de dos casos en himnes molt breus –el XIII a Demèter i el XXI a Apol·lo– en què els allarga en un vers, Maragall escurça els himnes en un percentatge que oscil·la entre un 15 % i un 19 %. Aquest aspecte, segurament, afecta de forma important el seu to: voler seguir el mateix nombre de versos que el grec –com per exemple fa Balasch<sup>14</sup> obliga a falques i a allargassar el català, i l'estil queda menys viu, menys natural i fluent.

No cal dir que citaré segons el text maragallià, tant pel que fa al número dels versos com a l'ordre dels himnes. L'edició utilitzada és la que s'inclou al primer volum de les *Obres completes*.<sup>15</sup>

## 5.2. Els hexàmetres «tripentasil·làbics»

Com he dit abans, la hipòtesi inicial de treball consistia en la presència de pentasil·labs «camuflats» a l'interior dels hexàmetres. Un cop analitzats segons aquest criteri tots i cadascun dels himnes, cal reconèixer que només en dos dels himnes majors i en vint-i-dos dels menors la hipòtesi es confirma de forma clara. El cas de set dels himnes curts és especialment significatiu perquè són totalment formats per hexàmetres corresponents a un grup de tres pentasil·labs (unitat 5+5+5), la qual cosa descarta clarament la casualitat. Vegem-ho de forma més detallada:

### 5.2.1. Himne major a Afrodita

Un total de 144 versos sobre 242 segueixen l'esquema 5+5+5, cosa que representa un 60 % del total. Aquests de vegades són intercalats entre els altres, però a voltes formen sèries homogènies, entre les quals destacaria: v. del 8 al 18; del 33 al 41; del 45 al 50; del 72 al 85; del 91 al 102; del 195 al 202; del 204 al 213, <i>del 230 al 239. A més, 58 versos més són formats per un esquema de dos pentasil·labs amb un altre element –al més sovint un tetrasil·lab o un hexasil·lab– situat indistintament al principi o al mig, i més rarament al final: això suposa un altre 24 %. I, finalment, en 26 versos –és a dir, en un 10 % i escaig– podem detectar-hi com a mínim un pentasil·lab, molts cops determinant el ritme final de l'hexàmetre.

En resum, en un 94 % dels hexàmetres el ritme pot considerar-se marcat, de forma més o menys insistent, per l'existència d'un total de 674 pentasil·labs que, «camuflats» sota 242 hexàmetres, han de tenir per força un pes significatiu en què aquests hexàmetres «sonin», per dir-ho d'alguna manera, de forma prou regular.

14 Manuel BALASCH, *Himnes homèrics*, Barcelona, Llibres del Mall, 1973.

15 J. MARAGALL, *op. cit.* En concret, els *Himnes homèrics* ocupen les p. 439-480.





### 5.2.2. L'himne major a Hermes

Pel que fa a l'himne a Hermes, els resultats són força similars: un 51% dels hexàmetres —és a dir, 256 v.— segueixen l'esquema 5+5+5, a voltes escampats, a voltes agrupats en sèries, la més important de les quals (del vers 37 al 75) arriba a sumar 38 versos. Altres rastelleres destacables però més breus són: v. del 96 al 112; del 124 al 133, i del 181 al 188. A part d'això, en un 29 %, la resta d'hexàmetres —que equival a 145 v.— consten de dos pentasil·labs més un altre element, generalment tetrasil·làbic o hexasil·làbic. I un 12% més només compta amb un pentasil·lab per vers. En conjunt, un 92 % dels 492 hexàmetres contenen un total de 1109 pentasil·labs. La conclusió sobre el ritme que s'imposa és, em sembla, la mateixa que per a l'himne a Afrodita.

### 5.2.3. Els altres himnes majors

En la resta d'himnes majors, la presència d'hexàmetres amb l'esquema 5+5+5, si bé no hi és inexistent, és força més reduïda. A l'himne a Demèter només constitueixen un 4 % del total mentre que en el d'Apol·lo Deli i el d'Apol·lo Piti n'hi ha un percentatge molt semblant, un 24 % i un 21 %, respectivament. En la mesura que aquestes xifres no m'han semblat prou significatives, no he fet el recompte dels hexàmetres amb un o dos pentasil·labs. A primera vista tampoc no hi he detectat altres possibles esquemes mètrics alternatius.

### 5.2.4. Els himnes menors

Com he dit abans, set himnes menors són íntegrament formats per hexàmetres que segueixen l'esquema 5+5+5: el X a Afrodita; l'XI a Atenea; el XII a Hera; el XV a Hèracles; el XVI a Asclèpius; el XXI a Apol·lo i el XXIII a Zeus. Això és fa encara més perceptible perquè en alguns casos l'«hexàmetre» final és molt més curt i correspon amb tota evidència a un pentasil·lab (himnes X, XI i XXIII) o dos (XII i XXI). Casos d'«hexàmetre» final truncat —amb aquestes o unes altres característiques— els trobem també en els himnes dels altres apartats.

Quatre himnes segueixen l'esquema tripentasil·làbic quasi íntegrament: en el VIII a Ares, ho fan 13 hexàmetres sobre 15; en el XX a Hefest, 3 de 4; en el XXIV a Hèstia, 6 de 7, <i> en el XXVIII a Atenea, 16 de 17. Els versos d'excepció tenen en tots els casos un o dos elements pentasil·làbics.

Troblem, encara, cinc himnes que presenten aquest tipus d'hexàmetre en una majoria de versos: el VI a Afrodita (11 de 19), el VII a Diònisis (37 de 54), el IX a Àrtemis (6 de 9), el XVIII a Hermes (6 d'11) i el XXVII a Àrtemis (12 de 18).

I en cinc himnes estan pràcticament igualats els hexàmetres que segueixen l'esquema i els que no: el XIV a la Mare dels Déus (3 de 6); el XXVI a Diònisos (5 de 12); el XXIX a Hèstia (5 d'11); el XXXI a Hèlios (7 de 16), <i> el XXXII a Selena (7 de 17).

La resta d'hexàmetres dels himnes d'aquests dos darrers apartats contenen, en la seva immensa majoria, un o dos pentasíl·labs.

L'himne XIX a Pan constitueix un cas especial: si bé fins al vers 26 no hi detectem cap cas d'hexàmetre 5+5+5, tots els versos fins a aquest punt responen regularment a l'esquema 4+4+4. A partir d'aquest moment i fins al final hi trobem una majoria de 5+5+5 (13 de 20).

En la resta d'himnes menors, en canvi, la seva presència hi és mínima o fins i tot nul·la: XIII a Demèter (0 de 4); XII a Diònisos (0 de 5); XXII a Posseidó (1 de 5); XXX a Gea (4 de 17), <i> XXXI i XXXIII als Diòscurs (3 de 16 i 2 de 15, respectivament).

Finalment, si bé no hi ha cap vers 5+5+5 en l'himne XXV a les Muses, els seus set «hexàmetres» són, de fet, sis alexandrins i un decasíl·lab català, que correspon al vers 4, és a dir, el del mig.

### 5.2.5. Conclusió

En conjunt, el que es veu analitzant aquestes dades és que hi ha una clara dissimilitud en el ritme dels *Himnes homèrics* i que potser no poden ésser posats tots en un sol bloc. Si consideréssim la presència de pentasíl·labs camuflats com un element significatiu en l'evolució dels hexàmetres maragallians, podem constatar, pel que fa als himnes majors, que el primer dels traduïts és el que en té el percentatge més baix i el darrer traduït un dels més alts. Com que no sabem en quin ordre van ser versificats els altres himnes, podríem pensar que el d'Afrodita –amb un percentatge similar al d'Hermes– va ser traduït immediatament abans que aquest i que els dos himnes a Apol·lo van en segon lloc, amb un percentatge molt similar entre ells. De tota manera, també es podria pensar en una fluctuació i no en una evolució lineal ja que l'altre aspecte analitzat –el percentatge de versos aguts que constitueix també un element diferenciador entre els himnes– marcaria un ordre diferent. Pel que fa als himnes menors, hi ha força dissimilitud entre ells, tant pel que fa a la presència de pentasíl·labs com de versos aguts, cosa que podria fer-nos pensar que no foren traduïts tots seguits; així i tot, com veurem més avall, s'hi esbossen unes certes sèries.



### 5.3. Els hexàmetres aguts

Valentí detecta,<sup>16</sup> sense fer-ne un recompte exhaustiu, al voltant d'un 50 % de versos aguts –jo sospito que el percentatge és encara més alt–, fet clarament heterodox respecte del que normalment considerem un hexàmetre.

Si acudim, però, a la versió de l'«Olímpica I» de Píndar que Maragall havia enllestit no gaire abans, ens adonarem, per contra, que la presència de versos plans –tal com pertoca– és aclaparadorament majoritària. Segurament Maragall va partir inicialment amb la idea de seguir un criteri similar i, a mesura que va anar treballant, el va anar abandonant. Això m'ho suggereix el fet que el primer dels himnes traduïts, el major a Demèter, és el que té el percentatge de versos aguts menor i molt per sota de la mitjana: un 20 %. El segueix, entre els majors, per ordre de menor a major nombre d'aguts: Afrodita (45 %), Hermes (71 %), i Apol·lo Deli i Apol·lo Piti (87 % i 84 %, respectivament). Com podem veure, també aquí els dos himnes a Apol·lo es troben molt propers.

Pel que fa als himnes menors, hi ha també grans disparitats: sis himnes amb molt pocs versos aguts i majoria de plans: VI i X a Afrodita, XIII a Demèter, XIV a la Mare dels Déus, XXIII a Zeus i XXXII a Selena. Catorze himnes amb clara minoria de versos plans i domini dels aguts: IX a Àrtemis, XVI a Asclèpios, XVII a Diònisos, XVIII a Hermes, XXII a Posseidó, XXIV a Hèstia, XXV a les Muses, XXVI als Diòscurs, XXVII a Àrtemis, XXVIII a Atenea, XXIX a Hèstia, XXX a Gea, XXXI a Hèlios i XXXIII als Diòscurs. Finalment, trobem encara vuit himnes en què plans i aguts es troben equilibrats: VII a Diònisos, VIII a Ares, XI a Atenea, XII a Hera, XV a Hèracles, XIX a Pan, XX a Hefest i XXI a Apol·lo.

### 5.4. Combinació de tots dos criteris d'anàlisi

Si combinem tots dos criteris ens adonarem que, pel que fa als himnes majors, només en els extrems hi ha coincidència: molt poca presència de 5+5+5 i de versos aguts en Demèter (amb tota certesa, primer himne traduït) i alta presència d'aguts i de pentasíl·labs camuflats en el d'Hermes (amb absoluta seguretat, el darrer himne traduït). Per tant, hi ha una tendència creixent en tots dos aspectes. En el mig no hi ha coincidència, tot i que és de destacar la similitud dels dos himnes a Apol·lo en totes dues variables, cosa que fa pensar que van ser treballats amb contigüitat. Però queda sense determinar si ho foren abans o després de l'himne a Afrodita ja que, pel que fa a la presència d'aguts, aquest darrer és més a prop del de Demèter i, en canvi, des del punt de vista del percentatge de pentasíl·labs, es troba més a prop del d'Hermes. Tot plegat fa pensar en la no linealitat de l'evolució i en fluctuacions importants.

Pel que fa als himnes menors, és molt més complex d'interrelacionar tots dos aspectes i, de fet, hi ha combinacions per a tots els gustos. El que sí que hi ha és algunes coincidències curioses entre els himnes adreçats a la mateixa divinitat, tot i que no sempre es compleix. Per exemple, l'himne XIII a Demèter coincideix amb el major en la poca presència d'aguts i en el baix percentatge de 5+5+5. Un

<sup>16</sup> E. VALENTÍ I FIOL, *op. cit.*, p. 109.

fet similar, però en sentit contrari, succeeix amb el XVIII a Hermes, amb alt percentatge d'aguts i de 5+5+5, com el major. Els himnes VI i X a Afrodita comparteixen força, amb el major a la dea, el baix percentatge d'aguts i l'alta presència d'hexàmetres pentasil·làbics. Tanmateix, això no es dona en el d'Apol·lo XXI, que compta amb menor proporció d'aguts i major d'hexàmetres amb l'esquema 5+5+5 que no pas els dos himnes majors. Els dos himnes XI i XXVIII a Atenea tenen tots dos un ritme clarament pentasil·làbic i la presència d'aguts hi és important, més en el darrer, però. Els himnes IX i XXVII a Àrtemis coincideixen en una majoria d'aguts i en un alt percentatge de l'esquema 5+5+5. Els XXXI i XXXIII als Diòscurs comparteixen una baixíssima presència d'hexàmetres pentasil·làbics i una clara majoria de versos aguts. Però els himnes VI i XVII a Dionisos només coincideixen relativament en una presència important d'aguts, ja que el primer compta amb majoria d'hexàmetres pentasil·làbics i en el segon no n'hi ha cap.

Tot i les excepcions, crec que les coincidències són prou importants per pensar que, o bé Maragall en la majoria de casos va treballar alhora els himnes adreçats a una mateixa divinitat o bé, intuïtivament o de forma deliberada, va aplicar-hi els mateixos criteris.

D'altra banda, també podem constatar unes certes coincidències en himnes consecutius o gairebé. Per exemple, tenint en compte la freqüència de l'esquema 5+5+5, hi ha relativa coincidència entre els himnes VI-VII-VIII-IX-X-XI-XII-XIV-XV-XVI-XVIII-XX-XXI-XXIII-XXIV-XXVI-XXVII-XVIII-XIX-XXIX-XXXII, que oscil·len entre aproximadament un 50 % i un 100 % de l'esmentat tipus d'hexàmetres. També XXX-XXXI-XXXIII formen una minisèrie amb molt poca presència d'aquests. Si ens fixem en la presència de versos aguts, **VII-VIII-IX** coincideixen en aconseguir o superar el 50 % d'aquests. També **XI** i **XII**. Ídem **XV-XVI-XVII-XVIII-XIX-XX-XXI-XXII-XXIV-XXV-XXVI-XXVII-XXVIII-XXIX-XXX-XXXI-XXXIII**. En negreta els himnes on coincideixen tots dos aspectes. No podem establir cap sèrie a partir de la baixa presència d'aguts.

En síntesi, en la majoria d'himnes menors hi ha una important presència de 5+5+5 i una alta proporció (del 50 % cap amunt) de versos aguts, tot i que una i altra característica no sempre coincideixin.

## 6. L'anàlisi de Valentí

Per tal d'interrelacionar la mètrica «romànica», que he detectat en alguns dels himnes maragallians, amb la «clàssica» que oficialment detenten, he acudit a l'anàlisi que en fa Valentí en <el> seu estudi comparatiu entre l'hexàmetre maragallà i el ribià de les dues *Odissees*.<sup>17</sup>

Valentí no fa una anàlisi exhaustiva dels himnes, ni tan sols contempla mostres de tots els majors. Els

17 E. VALENTÍ I FIOLE, *op. cit.*, p. 101-120. El títol del capítol és «L'adaptació catalana de l'hexàmetre en Maragall i en les traduccions de l'*Odissea* de Carles Ribà» i havia estat publicat anteriorment a *Estudis Romànics*, núm. XI, 1962, p. 249-264.



primers cent versos de l'himne a Apol·lo Deli, els cent primers del major a Afrodita i cent versos més dels himnes menors anteriors al XX li serveixen de base per a una anàlisi aproximativa. Crec, de tota manera, que a la llum de la poca homogeneïtat dels himnes, com a mínim pel que fa als dos punts que he comptabilitzat fins aquí, fora útil que algú estudiés exhaustivament els aspectes valorats per Valentí per tal d'establir conclusions definitives.

Valentí analitza els hexàmetres maragallians a partir del que ell considera els punts més importants, a la llum del que podríem considerar una adaptació ortodoxa de l'hexàmetre –per exemple, la rigorosíssima de les *Bucòliques* de Riba. Això no vol dir, tanmateix, que aquests punts fossin prioritaris ni tan sols contemplats per Maragall. Com el mateix Valentí afirma, Maragall es proposa una aproximació a l'hexàmetre homèric –l'interrogant vora la paraula «hexàmetre» en la carta a Pijoan abans esmentada és ben eloqüent– i ho fa refiat, sobretot, «en el seu sentit innat del ritme». Que aquest sentit innat del ritme, conscientment o inconscientment, el duia tot sovint a formes mètriques més conegudes per ell i més aclimatades a la llengua és el que he intentat <Ø> demostrar. També és cert que això li fornía un vers que aproximativament es podria considerar un hexàmetre, sobretot perquè en la seva major part –de vegades fent grans esforços– s'hi poden detectar els sis accents de rigor. Però entre aquest «hexàmetre» i un hexàmetre canònic potser aquí s'acaben les coincidències. Vegem-ho, doncs.

Quins són els punts més importants en l'adaptació de l'hexàmetre segons Valentí? a) Fi de vers i composició del cinquè i el sisè peus; b) Cesura; c) Anacrusi a començament de vers: síl·labes àtones no computables abans del primer temps fort; d) Seqüències sil·làbiques interdites –és a dir, tres o més síl·labes àtones seguides o dues de tòniques:

a) Pel que fa al primer apartat, sorprèn la poca freqüència de la clàusula heroica, el tret més característic de l'hexàmetre (només present en un 21 % dels casos analitzats), fins i tot sembla que Maragall la defugí. Sobta també la gran preponderància d'aguts (ja hem vist, però, que aquesta no és uniforme al llarg dels himnes), cosa que inverteix sovint el ritme dactílic i el converteix en anapèstic.

b) Pel que fa a les cesures, tot i que Valentí diu que no es pot parlar de tendències, ens dona un percentatge al meu entendre significatiu d'un 56 % d'heptemímeres i trihemímeres, fet que em sembla força adient amb la tendència als versos tripartits –de base més o menys pentasil·làbica– que he posat de relleu més amunt, almenys pel que fa a alguns himnes.

c) L'anacrusi o base àtona a principi de vers és normal en <un> 79 % per cent (63 % una síl·laba, 15 % dues, 1 % tres). Només en un 21 % la síl·laba inicial és tònica.

d) Finalment, hi ha un 23 % de versos amb seqüències de tres o més síl·labes àtones i un 8 % de dues tòniques seguides.

## 7. Interrelació del ritme accentual «clàssic» i la mètrica «romànica»

En aquest apartat, analitzarem les possibilitats accentuals dels hexàmetres tripentasil·làbics.

Un pentasil·lab té un joc limitat d'accents: 1-3-5 (poc freqüent), 2-5, 3-5, i fins i tot 1-5. En el primer dels casos coincidiria, en el primer pentasil·lab, amb un temps fort inicial, però amb un ritme binari i no ternari. En el pentasil·lab final impossibilitaria, per la mateixa raó, la clàusula heroica. El ritme dactílic és possible, en canvi, si el temps fort és el segon (és a dir, anacrusi d'una síl·laba) al qual seguiran dues àtones. En el pentasil·lab final dona naturalment una clàusula heroica sempre i quan –ai las!– el vers no sigui agut. També, feta la mateixa salvetat, pot donar una clàusula heroica el tercer joc d'accents, tot i que li cal, a més a més, que el segon pentasil·lab acabi en aguda. Si aquesta combinació apareix en el primer pentasil·lab (anacrusi de dues síl·labes), el ritme tendeix a fer-se anapèstic, tot i que imperfectament. En aquesta mena d'hexàmetre, no hi són possibles casos d'anacrusi de tres síl·labes. De la combinació dels diversos pentasil·labs segons el seu joc d'accents i, també, segons si són aguts, plans i esdrúixols, en poden sortir una gran varietat d'hexàmetres –alguns fins i tot amb set o més accents i altres amb sèries de tres o més síl·labes àtones seguides sense que en pateixi el ritme general. Pel que fa a la primera irregularitat, de fet, en la seva majoria, un vers de cinc síl·labes té només un altre accent secundari, de disposició força lliure, la qual cosa dona en general  $2 \times 3 = 6$ . Pel que fa a l'heterodoxa contigüitat de síl·labes àtones, només cal perquè es produeixi que ens trobem el quart joc d'accents (1-5) o bé que un pentasil·lab acabi en plana (o esdrúixola) i el següent sigui accentuat a la segona o a la tercera síl·laba! El cas molt més infreqüent de dues tòniques seguides apareix quan un pentasil·lab agut és seguit d'un altre accentuat a la primera síl·laba.

És a dir, irregularitats fortíssimes des del punt de vista de l'hexàmetre, amaguen, de fet, una rigorosa regularitat mètrica subjacent: cas del tot invers al de «La sardana» que he retret al començament. Dit d'una altra manera, voler aplicar l'esquema hexamètric de vegades ens cega davant del veritable ritme dominant.

Pel que fa a la cesura, l'hexàmetre tripentasil·lab produeix quasi naturalment dues cesures, una de trihemímera i una altra d'hepthemímera.

Pel que fa als hexàmetres, força abundosos, que combinen en diferent mesura el pentasil·lab, el tetrasil·lab i l'hexasil·lab, el resultat segurament és força similar, en el sentit que també ens trobem amb un vers tripartit, tendència a les cesures trihemímera i penthemímera i hemistiquis que comporten en general un parell d'accents cada un, amb les excepcions apuntades abans. Potser l'hexasil·lab és més susceptible d'incorporar un tercer accent, compensat a voltes per un tetrasil·lab sense cap accent secundari. De fet, però, simplement una síl·laba en anacrusi o el fet d'afegir-n'hi una més converteix un pentasil·lab inicial de qualsevol tipus en un hexasil·lab sense que el ritme se'n ressenti gaire. Sobretot, si l'hexàmetre anterior és agut, pot significar simplement un encavallament rítmic (caldría estudiar aquest aspecte, donada la impressió de fluència, de correntia, per dir-ho amb el mot de Riba, que produeixen



els *Himnes*...).<sup>18</sup> Eliminar una síl·laba en anacrusi converteix un pentasíl·lab en un tetrasíl·lab, com ho fa el simple canvi d'un dàctil en un espondeu...

Finalment, i a títol d'exemple, donaré en apèndix el doble escandiment dels set himnes menors que segueixen íntegrament la pauta 5+5+5, així com dels dos poemes on he pogut detectar altres esquemes mètrics regulars: el XIX a Pan i el XXV a les Muses.

## APÈNDIX

### Advertiment

Dins de cada hexàmetre he separat d'entrada amb un guió els elements isosil·làbics detectats –pentasíl·labs, tetrasíl·labs i, en el cas de l'himne XXV a les Muses, els hemistiquis dels alexandrins i del decasíl·lab. Únicament marco amb un accent (´) els temps forts, mentre que els temps febles són indicats (\*) només quan, segons l'anàlisi «clàssica», es produeix una seqüència interdita de tres o més síl·labes àtones seguides. He indicat també (–) els casos en què, de forma gens canònica, trobem dues tòniques seguides. En ares d'una major claredat, he renunciat a separar gràficament els peus mètrics, que, tanmateix, poden ser intuïts amb facilitat. M'he esforçat, en algun cas inútilment, per trobar-hi els sis accents canònics; no cal dir que sovint cal recórrer a problemàtics accents secundaris. Quan, malgrat tot no ha estat possible, es fa constar (###). Les hipotètiques cesures coincidrien, també, de forma aproximada, amb els guions. En alguns casos, segons si apliquem un tipus o un altre d'anàlisi mètrica, hi ha variants en les sinalefes.<sup>19</sup>

Tanmateix, vull fer constar la folgada comoditat que suposa, en tots aquests casos analitzats, la mètrica «romànica» en contrast amb les dificultats que ens surten al pas a cada moment quan volem aplicar la «clàssica».

### Himne X a Afrodita

1 Çantõ Çiṭṛeṛea – que\_ a Cipro fou naḃa – i\_ als moṛtaḃs aṭõrga  
 tants doḃõs preṣents – somrient-li ſẽpre\_ \_ en el roṣtre amaḃle  
 la cobdici\_ aḃa – floṛ de\_ jõveṇeṣa. – Oh, de\_ a, ſaluṫ!

18 Carles Riba, pròleg a la primera versió de l'*Odissea*, vol. I, Editorial Catalana, s. d., p. 12. En concret, utilitza aquest mot en referir-se a Homer: «és una llarga correntia rítmica que, com una deu viva, per dir-ho així, va rajant a bell doll de si mateixa». Però el fa extensiu a Maragall, del qual diu que traduí, més que hexàmetres, una «música d'hexàmetres».

19 [N. de l'Ed. Cal tenir en compte que l'autora va realitzar el marcatge mètric manualment. Per això, s'han canviat les marques que va assenyalar per les següents: els temps forts (´), els temps febles (˘) i les sinalefes ( \_ ). Els guions (–) serveixen igualment per mostrar dues tòniques seguides i per fer constar les hipotètiques cesures. En els casos en què hi ha sinalefa i un guió enmig es marcarà de la següent manera: ( \_ \_ ). Així mateix, per indicar que no s'han trobat els sis accents canònics es marca de la mateixa manera que ho va fer l'autora (###)].

Tu, que\_ç Sałamina, – tan bellament feta, – i\_ç Cipro enterà  
5 reñes cõcedeix-me – un cant graciõs. – Jo\_çm reçõrdarè  
de tu\_ç d'altre cant. – ###

### Himne XI a Atenea

1 Pa\_l·laç A\_tenea, – patrona de vil·les – espãordidora,  
començo\_ç cantar: – la qui\_amb Ares mena\_ç\_ç els treballs de guerra<sup>20</sup>  
la lluita\_ç cridõria – en les assaltades – ciutats, i\_ç els guerrers  
que van a combat – i\_ç en tornen. Salut, – oh dea!, i\_ç atõrga'm  
5 benaurança\_ç i sort. – ###

### Himne XII a Hera

1 Cantõ Hera, cantõ – la del trono d'or – la qui\_ç infantà Rea  
regina\_ç immortal; – la de no\_ç igualada – belleça, germana  
i\_ç esposa de Zeus, – de l'alt-retronant: – a la gloriõsa,  
a la qui veneren – els deus benaurats – en el vast Olimp  
5 a l'igual de Zeus – qui es plau en el llamp. – ###

### Himne XV a Heracles, cor de lleó

1 Cantar vull Heracles – el rebrõt de Zeus – el més fort dels homes  
que van per la terra – el que\_ç infantà Alcmena – a Tebas, ciutat (?)  
de formosos çors – per haver-se unit – d'amor amb el Croni  
el de foscos núvols. – Anà per la terra – immensa i la mar:  
5 hi era enviat – pel rei Euristeu. – Passà molts treballs  
i complí grans gestes. – Ara viu joiõs – en la bella estada  
del nevat Olimpõs – i tẽ per muller – a Heba l'esvelta.  
Salut, sobirà – fill de Zeus! Atõrga'm – benestà\_ç i virtut.

20 [N. de l'Ed. En aquest darrer cas, la sinalefa es veu molt borrosa, i no és del tot clar que hi hagi de ser].





### Himne XVI a Asclèpios

- 1 Asclèpios, qui sana – tota malaltia – començo\_a cantar:  
 el fill d'Apol·lò – que fou infantat – en el pla de Dòtios  
 per la divina – Coronis, la filla – de Flègias el rei,  
 per gran alegria – dels homes i calma – dels dolors cruels.
- 5 Salut, sobirà! – I aquest cant me valga: – dóna'm ton favor.

### Himne XXI a Apol·lo

- 1 Oh Fèbus! El cigne – te canta\_harmoni\_ós – les ales obertes,  
 2 volant per la riba – del ràpid Peneos – que fa remolins;  
 3 mes també l'aède\_amb la dolça veu – comença i\_acaba  
 4 el seu himne sempre – celebrant-te\_a tu – al so de la cítara,  
 5 tan melodi\_osa. – Aixís jo\_et saludo – oh déu sobirà!  
 6 I te'm faig propici\_amb aquest cant meu. – ###

### Himne XXIII a Zeus

- 1 Canto Zeus, canto – el millor dels déus, – el més gran que trona  
 al lluny, poderós – complert; el qui parla – tan sovint a Temis,  
 seguida als seus peus. – Oh Crònida màxim – august, gloriós!  
 sies-me propici! – ###

### Himne XIX a Pan

Troben en aquest poema un ritme regular saltironejador 4+4+4 (<al> vers 5, de fet, hi afegeix un tetrasíl·lab: 4+4+4+4) fins al vers 26, on hi ha un canvi molt perceptible motivat (?) per la variació de tema: fins ara s'ha parlat de Pan, el déu de peus de cabra, i aquí comença una celebració dels altres déus, en boca d'ell i de les nimfes.

Aquesta regularitat esdevé invisible si hi apliquem el motlle hexamètric.

Heus ací aquests vint-i-sis versos escandits de les dues maneres:

- 1 Parla'm, oh! Músa – del bon fill d'Hèrmes – de peus de cabra  
i front banyut – qui ama el bullíci – i va corrent  
per valls arbrades, – amb ell les nimfes, – tan dansadores,  
que els rocs trepitgen – dels aspres cims – i Pan invoquen,  
5 déu dels pastors – de cabellera – tota esbullada – i resplendent.  
Té per dominis – els cims nevats – i els vjaranys,  
tan pedregosos – de les muntanyes. Ell sempre corre  
d'ací d'allà – entre les mates – obrint-se pas:  
Tantost s'assenta – vora la mansa – corrent de l'aigua,  
10 tantost se'n torna – per enasprades – penyes i puja  
als cims més alts – i d'allí mira – péixe'ls ramats.  
Li plau recórrer – les grans muntanyes, – que brillen nues;  
li plau també, – per les llurs costes, – plenes de boscos,  
seguir les feres – que ha vist de lluny, – i dar-los mort;  
15 i en sent capvespre, – de la cacera – tornant tot sol,  
fa sonà a voltes – la seva rústega – flauta de canyes,  
tan dolçament – que l'au lleugera – que es plany i canta  
entre les branques – al temps florit – no el guanyaria  
en sa dolçor. – Llavors les nimfes melodioses  
20 de les muntanyes – en multitud – s'hi acompanyen  
i amb ell davallen – a la pregona – font tot cantant;  
i al voltant l'eco – retruny pels cims – ell, llavors, salta  
amb peus lleugers – i als chors se n'entra: – damunt l'espatlla  
duu l'ensagnada – pell d'una llúdria, – i allí s'alegra  
25 enmig dels cants, – damunt la blana – prada on floreixen  
safrà i jacinte, – tots olorosos – entre l'herbei.

### Himne XXV a les Muses

- 1 Començo per les Muses, – per Apol·ló i per Zeus  
que d'Apol·ló i les Muses – provenen en la terra  
citaristes i aèdes; – però de Zeus els reis.



Sortós aquell – a qui les myses amen, ###  
5 que de la seva boca – flueix dolça la veu!  
Salut, filles de Zeus! – Honreu mon himne, i jo  
recordaré\_a vosaltres, – encara, en altre cant.