

Durante tutto il periodo preclassico e classico la Grecia antica non conobbe la poesia «letta» nel significato nostro della parola. Le composizioni poetiche venivano:

a) recitate senza accompagnamento musicale da aedi e rapsodi di professione, i quali si recavano di festa in festa e di città in città ove speravano trovare uditori e guadagni;

b) recitate su leggero accompagnamento di aulo, strumento musicale a fiato, ad ancia, affine alla ciaramella;

c) cantate, ad una voce o a più voci, con accompagnamento vario (o di strumento a corda, o di strumento a fiato, o di ambedue).

L'accompagnamento auletico delle composizioni recitate (gruppo *b*) aveva il compito di segnare e ravvivare con nettezza il ritmo e di dare il tono giusto al recitante.

- Al primo gruppo appartenevano i canti epici.

Gli aedi più antichi, quali sono ricordati nell'epos omerico, hanno sempre da presso la *phorminx*, grossa cetra a sette corde, di tono grave, usata per solo accompagnamento. Per riposare e riprendere fiato, gli aedi fermavano la recitazione, riempiendo la pausa con leggeri arpeggi: e magari si servivano della *forminx* anche per preludere. Ma nei tempi classici gli Omeridi che, seguendo il costume degli antichi aedi, si recavano di città in città per recitare brani di canti epici, non sembra seguissero ancora quest'uso. Invece la recitazione si accostò sempre maggiormente al modello drammatico.

- Al secondo gruppo appartenevano le composizioni elegiache e giambiche;
- al terzo tutte le composizioni della melica monodica e della melica corale.

Sintesi di tutte queste forme di arte furono la tragedia e la commedia attica le quali, nelle varie parti, accolsero i recitati degli attori, i recitativi, con *παρακαταλογή* auletica, del corifeo, e i canti veri e propri del coro. Col tempo la tragedia accolse anche canti e duetti lirici affidati agli attori.

Abbiamo visto che i sistemi della lirica latina, in linea di massima, vanno misurati per piedi. I sistemi della poesia greca procedono altrimenti e già dall'età attica furono distinti in due classi, dei metri e dei ritmi.

- Alla prima appartenevano quei generi che si avvalevano di versi definiti (esametro e pentametro dattilici; monometri, dimetri e tetrametri anapestici; dimetro e trimetro giambico; tetrametro trocaico), cioè i generi della poesia recitata o modulata con accompagnamento di aulo;
- alla seconda facevano capo i cosiddetti *μελη*, cioè tutti i generi nei quali la parola era strettamente congiunta alla musica, ed inconcepibile ed inconcepita senza di quella, in altri termini tutta la melica, sia monodica che corale. Solo in età ellenistica la melica monodica, liberata dalla musica, fu intesa in qualche modo simile per natura ai metri, e i suoi incisi ritmici intesi come versi, creandosi così il presupposto concettuale che sta alla base della ritmica catulliana ed oraziana. Ora, mentre i metri già *ab antiquo* procedevano per misure isocrone, cioè per funzioni quantitative uguali e ripetentisi in numero definito per ogni verso, i ritmi procedevano per basi più o meno libere, cioè per misure metriche nella maggioranza dei casi non isocrone. Così fino a tutto il quinto secolo, nella cui seconda metà gli studi musicali cominciarono a progredire assai. Scoperto il valore matematico degli intervalli della scala musicale, scoperto il valore assoluto del «tempo» nel procedere del ritmo, non solo da una musica composta in via empirica si passò ad un'altra composta secondo scienza, ma si tentò l'interpretazione totale del patrimonio poetico dei secoli precedenti secondo una concezione nuova ed in parte aliena dai documenti stessi.

Nella melica greca delle età ionica ed attica ritmo musicale e poetico nascevano insieme dalla quantità delle sillabe e dalla successione delle parole; ed il poeta, nel comporre, si preoccupava più del ritmo di tutto il periodo musicale e poetico che non degli incisi uno per uno; i secondi s'atteggiavano in funzione del primo. Nelle composizioni dei melici maggiori il verso, nel senso nostro della parola, non appare quasi mai. Esaminando il solo testo lo si potrebbe definire più una prosa numerosa che una successione di cosiddetti versi. Si dirà che questi, nelle edizioni che abbiamo sott'occhio, come già nei codici ed in molti papiri, compaiono sempre. Ma si risponde che quella disposizione, o colometria, non è originaria, cioè

non rimonta al poeta. Quei pseudo-versi sono per lo più fermati da filologi alessandrini che, fornendo edizioni di solo testo di poemi già musicati, credettero bene disporli così, a mostrare, già visivamente, che si trattava di opere di poesia; e non va taciuto che dello stesso testo editori diversi fornirono colometrie diverse. Non si nega certo che le colometrie ellenistiche molto possono conservare degli incisi originari del periodo ritmico; si avverte soltanto che vanno esaminate con cautela prima di accoglierle, e mai dimenticando ch'esse medesime propongono distinzioni colari d'un periodo, più che versi.

Come pei versi latini, è uso leggere anche i versi greci secondo *ictus* intensivi, più o meno rigidi, incidenti sulle sillabe in posizione forte nell'ambito di piedi e metri. Bisogna però distinguere. Se intendiamo leggere secondo l'interpretazione stichica fornita dai grammatici ellenistici, o nel modo, di origine medievale, propugnato dai metricisti anglo-tedeschi tra settecento ed ottocento, quella lettura è legittima. Se crediamo invece ricostruire al nostro orecchio il ritmo di quegli incisi, qual era sentito in età preclassica e classica, quella lettura non ha senso. Come i Greci dell'età aurea modulassero i versi di Omero, come recitassero e cantassero le loro forme liriche, ci è affatto ignoto. Gli studi più severi concordano nel rigettare il principio dell'*ictus* e nel ritenere l'antico accento greco di natura non intensiva, ma musicale, come già si è detto: non percussione dovuta all'emissione del fiato, ma sollevamento di tono rispetto a quello secondo il quale venivano pronunciate nella parola le altre sillabe. Il verso greco pare si risolvesse in pura alternanza di lunghe e brevi, sentite nel flusso della varia lunghezza e con elevazioni tonali più o meno decise, parola per parola, in rapporto all'acutezza e alla gravità vocalica delle singole sillabe, ed al fonismo diverso delle consonanti che con le vocali stesse facevano gruppo. Insomma un naturale <<melologo>>, una *musica parlata*, del tutto remota dalla nostra consuetudine e dalla nostra sensibilità.

È ovvio, stando così le cose, che converrà o didatticamente attenersi agli schemi degli studiosi ellenistici, nella revisione moderna suaccennata, e giovare *degl'ictus*, o limitarsi all'indagine delle forme liriche nella loro probabile costituzione, senza avventurarsi troppo in una recitazione ritmica illusivamente rinnovatrice.

Nella Grecia antica periodi ritmici e versi non nacquero tutti da una medesima <<concezione>> metrica. Mentre i sistemi ionici e dorici, almeno in età classica, furono coerenti ad un ritmo procedente per metri nei quali, salva l' $\alpha\gamma\omega\gamma\eta$, interessava la somma dei valori singoli più che la figurazione cardine; invece i metri eolici mantennero successioni di basi rigide per numero di sillabe e per quantità sillabica. Si potrebbe dire che mentre i sistemi ionico-dorici furono più intimamente legati al sostrato pregreco, i ritmi eolici accettarono invece abbastanza, sia pure in vario grado, dalle linee tecniche della versificazione indoeuropea. Di qui il sillabismo dei versi eolici, che resisté intatto anche nelle derivazioni latine di Catullo e di Orazio.

I versi recitativi

□ L'esametro

L'esametro greco ha un carattere più pronunciato dattilico rispetto all'esametro latino. Le realizzazioni spondaiche sono ammesse con più larghezza nella prima parte del verso che nella seconda.

Altre importanti differenze riguardano le incisioni: nell'esametro greco è vietata la fine di parola dopo il quarto trocheo (ponte di Hermann); dopo fine di parola dopo il quarto piede è nettamente preferita la realizzazione dattilica. Con l'esametro latino, il greco divide il rigoroso divieto di bipartizione dell'esametro in due metà uguali con un'una incisione dopo il terzo piede.

La incisione del terzo trocheo è molto più frequente che in latino. L'elisione non costituisce un ostacolo per l'incisione.

Nella storia dell'esametro greco si distinguono tre periodi (l'omerico, il callimacheo e il periodo tardo di Nonno), che si distinguono per la crescente severità delle leggi che lo governano. Così le occasionali violazioni al ponte di Hermann riscontrabili in Omero scompaiono nell'esametro alessandrino. Sempre per quanto riguarda le incisioni, Callimaco e Nonno vietano fine di parola dopo la seconda e la quarta sede spondaica; questi poeti rispettano anche altre sottili limitazioni.

L'esametro tardo viene ad assumere un carattere più nettamente dattilico, con la limitazione delle realizzazioni spondaiche; in Nonno lo spondeo scompare dalla quinta sede, dove invece si presenta con una certa frequenza negli alessandrini. In ogni caso Callimaco e Nonno evitano, con rare eccezioni, la successione di due spondei.

□ Il pentametro

L'incisione mediana del pentametro greco ammette molto raramente *brevis in longo* nell'elemento che la precede (e che preferisce essere realizzato da una sillaba lunga per natura piuttosto che da una lunga per posizione) e richiede rigorosamente fine di parola; ma è ammessa l'elisione a ponte della dieresi.

Nel secondo emistichio non sono ammesse realizzazioni spondaiche.

Nel primo emistichio è evitata la collocazione di una parola giambica prima della dieresi (ma con diverse eccezioni nell'elegia arcaica).

Sia nel primo sia nel secondo emistichio sono evitati monosillabi ortotonici in clausola.

Diversamente che nel pentametro ovidiano, è normale che il pentametro sia chiuso da parole di tre o quattro sillabe.

□ **Il trimetro giambico**

Il verso è composto da tre metra giambici. Le cesure sono la semiquinaria, la semisettenaria, e, molto più raramente, la dieresi mediana dopo il terzo piede.

Il trimetro si presenta in diverse varietà; dobbiamo distinguere tra: 1) il trimetro dei giambografi; 2) il trimetro della tragedia; 3) il trimetro del dramma satiresco; 4) il trimetro della commedia.

Per tutti vale il divieto di strappare gli elementi bisillabici: le due brevi che costituiscono un elemento non possono appartenere a due parole diverse (si ricordi che prepositivi e pospositivi fanno corpo con la parola alla quale si appoggiano); si evita anche che chiudano una parola di più di due sillabe.

Il trimetro dei giambografi è regolato da leggi particolarmente rigorose; il verso diventa più libero con il passare del tempo, raggiungendo il massimo di libertà con il trimetro della commedia.

Così i giambografi ammettono con parsimonia le realizzazioni di un elemento mediante due brevi e non conoscono l'incisione mediana.

Comune ai giambografi e ai tragici, ma non rispettata dai comici, è la legge di Porson: se il verso termina con una parola che formi un cretico o un quarto peone, preceduta da un polisillabo, il quinto piede non può essere uno spondeo.

Esclusive dei giambografi sono invece le leggi di Knox, che regolano in maniera rigorosa le fini di parola e la collocazione delle pause sintattiche.

Il trimetro tragico mostra maggiore libertà per quanto riguarda le realizzazioni bisillabiche e la collocazione delle cesure, ma rispetta la legge di Porson.

Il dramma satiresco incrementa ancora le realizzazioni bisillabiche e ammette l'anapesto in sede pari.

La commedia raggiunge il massimo di libertà: ammette l'anapesto anche in sede pari. In linea generale, le realizzazioni bisillabiche sono particolarmente frequenti.

L'incisione mediana è più frequente che nella tragedia; ed è possibile incontrare versi per ragioni espressive del tutto privi di incisioni canoniche.

□ **Il trimetro giambico scazonte**

La tradizione attribuisce l'invenzione di questo verso a Ipponatte. Viene ripreso in età ellenistica, ad opera soprattutto di Callimaco e di Eroda.

Il trimetro giambico scazonte rispetta in Ipponatte e Callimaco le leggi del trimetro giambico (ma non, ovviamente, la legge di Porson). Callimaco non ammette di regola che la quinta sede sia realizzata da uno spondeo (in questo caso particolare il trimetro si definisce ischiorrogico); la quinta sede giambica è la regola anche per Ipponatte.

□ **Il tetrametro giambico acataletto**

Il tetrametro giambico acataletto si incontra come verso stichico nel dramma satiresco (è attestato in una scena degli Ichneutai di Sofocle e in un frammento di un dramma di Ione). Se ne ha inoltre qualche esempio in frammenti lirici (Alceo, Alcmane).

L'incisione più frequente cade dopo il nono elemento; le realizzazioni bisillabiche dei vari elementi sono rare.

□ **Il tetrametro giambico catalettico**

Il tetrametro giambico catalettico è testimoniato a partire da Ipponatte, ed è frequente nella commedia, mentre è assente dalla tragedia. È trattato in linea di principio come il trimetro comico e nella commedia ammette l'anapesto in sede pari.

La cesura cade preferibilmente (non necessariamente) a metà del verso, dopo il quarto piede.

□ **Il tetrametro trocaico catalettico**

Il tetrametro trocaico catalettico, secondo la testimonianza di Aristotele, era il metro originario delle parti dialogate della tragedia, prima di essere sostituito dal trimetro giambico. Questo verso non scompare del tutto dalla tragedia, essendo rappresentato in Eschilo, come in Sofocle e in Euripide (in quest'ultimo più frequentemente rispetto ai primi due); lo si incontra anche nei giambografi e nella commedia.

Il tardo Euripide e la commedia lo trattano con maggior libertà per quanto riguarda le realizzazioni bisillabiche, che sono comunque più frequenti in inizio di verso e del secondo emistichio; difficilmente si incontra un verso con più di un elemento bisillabico.

Realizzazioni anapestiche di una sede si incontrano nelle tragedie tarde di Euripide.

I giambografi presentano sempre la incisione mediana, che può essere assente nella tragedia e soprattutto nella commedia.

La legge di Porson ha validità anche per questo verso (ma non nella commedia). Caratteristica del tetrametro trocaico è la cosiddetta legge di Havet: se il quarto elemento coincide con una fine di parola polisillabica, deve essere realizzato da una sillaba breve.

□ **Il tetrametro trocaico catalettico scazonte**

Questo verso è attestato solo in alcuni frammenti di Ipponatte e di Ananio. Nelle scarse attestazioni di questo verso l'incisione mediana è sempre presente e le realizzazioni bisillabiche si incontrano solo nel primo emistichio.

□ **Il dimetro anapestico**

Per quanto riguarda i versi anapestici, bisogna distinguere in anapesti di marcia e anapesti lirici. Mentre questi ultimi erano naturalmente cantati, i primi venivano probabilmente resi in una specie di recitativo.

Il dimetro anapestico di marcia si incontra frequentemente nella parodo e nell'esodo del coro della tragedia e nell'anabasi della, tragedia. La sua forma catalettica è il cosiddetto paremiaco.

I dimetri anapestici si presentano in sistemi (al paremiaco è riservata una funzione di clausola); di regola tra i dimetri, in quanto appunto cola di sistema, non è ammesso lo iato e l'ultimo elemento è un *longum*, non un *indifferens*.

Il dimetro anapestico acatalettico di marcia evita la successione dattiloanapesto; eccezionale il proceleusmatico. Di regola è presente la dieresi mediana.

Gli anapesti lirici si distinguono per una maggiore libertà di realizzazione delle singole sedi; in particolare, è frequente il proceleusmatico. Si può aggiungere che presentano il vocalismo dorico, invece di quello attico che caratterizza invece gli anapesti di marcia.

□ **Il tetrametro anapestico catalettico**

È frequente nella parabasi della commedia.

Per quanto riguarda le realizzazioni delle varie sedi si comporta come il dimetro anapestico acatalettico; evita tuttavia il dattilo in sesta sede. La settima sede è spondaica solo eccezionalmente (mai in Aristofane). Presente di regola l'incisione mediana; ricercata anche la fine di parola dopo il secondo *metron* (quarto elemento).

I sistemi cantati

Va da sé che, passando dalla pura forma monodica alla corale, anche gli incisi eolici quivi immessi perdono il loro rigido sillabismo ed ammettono le sostituzioni di una lunga con due brevi e viceversa. Agli effetti musicali, importava il periodo ritmico maggiore, che forma la strofa. La melica corale quindi è soprattutto di forma strofica.

In questo tipo di poesia, alle parole e alla musica si univa, sempre, come terza, la danza. I coreuti che eseguivano la composizione, guidati da un corifeo (= capo coro), o cantavano e danzavano al tempo stesso, o, se la composizione era di una certa lunghezza, parte cantavano e parte danzavano, avvicinandosi. L'insieme della danza, nel movimento ritmico e nelle figure, era detta orchestica. Le danze greche d'insieme, per la disposizione dei danzatori, si distinguevano in cicliche (= a giro tondo, o a gruppi di coreuti, l'uno dietro l'altro, danzanti in giro) e quadrate (quando i coreuti erano disposti su più linee; per esempio, ventiquattro coreuti su tre linee di otto uomini o su quattro di sei). Le danze connesse con la poesia corale, in linea di massima, erano del genere delle quadrate. Essendo la poesia corale di base strofica e congiunta con la danza, è ovvio che forma strofica e orchestica si svi-

lupparono di pari passo. La danza d'insieme può essere o progrediente in marcia, o ristretta ad un breve spazio, nel quale i danzatori si muovono. La poesia corale più antica si accostò e all'una e all'altra senza contaminarle; ed allora constò di successioni di strofe simili, secondo lo schema A, A', A", A''' Naturalmente le composizioni scritte per tempo di marcia seguivano gli schemi metrici che rendevano possibile la marcia stessa (= metri dattilici ed anapestici); quelle scritte per danza su breve spazio, erano composte invece in metro trocaico o giambico, i quali si riportano al tempo che noi diciamo di $\frac{6}{8}$. Dallo schema di successione di strofe simili (testimoniato, nella tradizione, dagli $\epsilon\mu\beta\alpha\tau\eta\rho\iota\alpha$ attribuiti a Tirteo), con la contaminazione di due tipi di danza cui si è accennato (= in marcia e su spazio ristretto), si giunse allo schema AB, A'B' ... , cioè a strofa + epodo. Probabilmente l'innovazione avvenne con Alcmane il quale, nei suoi partenii, spezzò il ritmo troppo agile della marcia sempre progrediente, intrammezmandovi danze da fermo. Finalmente da questo secondo tipo - che rimaneva sempre danza processionale - si passò al terzo, composto secondo lo schema AA' B, A"A""B', A""A""""B" ... ; cioè strofa + antistrofa + epodo. Allora le forme meliche divennero pienamente spettacolari. Chi operò l'innovazione fu il siciliano Tisia di Imera, detto altrimenti Stesicoro (= ordinatore di cori, cioè di danze); ed il soprannome che lo designava dall'opera compiuta ebbe tanta fama, che con esso, e non con quello di nascita, il poeta passò alla posterità. L'insieme di strofa, antistrofa (= controstrofa) ed epodo fu detto greccamente *syzygia* (= « aggiogamento »): possiamo dire, in linguaggio nostro, triade strofica. Ecco come questa veniva danzata:

Supposto uno spazio congruo, con un altare al centro, il coro, ordinato su linee parallele, si disponeva di fronte all'altare, ad una distanza determinata dalla maggiore o minore ampiezza delle prime due parti della triade da eseguire e dal movimento più o meno concitato che informava il canto e i ritmi. Il corifeo prendeva posto a destra o a sinistra della prima linea, come guida della linea stessa e di tutto il complesso dei danzatori; l'auleta o il citarista, necessario per la scansione dei ritmi, poteva stare presso l'altare. All'inizio della strofa il coro, per descrivere un circolo, doveva compiere una conversione a destra, allargando man mano sino all'altezza dell'altare, si da descrivere un quarto di cerchio; poi, progredendo, doveva cominciare una conversione a sinistra, restringendo sino ad arrivare ad un punto diametralmente opposto a quello di partenza. In tal modo eseguiva, con la strofa, un semicerchio a destra dell'altare. Quindi, sempre presentando la faccia a chi stava di contro, i coreuti compivano una seconda evoluzione semicircolare a sinistra dell'altare, in modo da rifare, all'indietro, i passi di danza fatti in avanti nella strofe, sino a giungere al punto di partenza. L'evoluzione orchestrale compiuta a sinistra dell'altare costituiva l'antistrofa, la quale stava alla strofe come una controdanza alla sua danza. L'epodo veniva cantato al ritorno al punto di partenza, con evoluzioni su spazio ristretto. Può anche darsi che il coro movesse non secondo una curva circolare, ma secondo linee immerse quadrangolarmente, e che le evoluzioni avvenissero, volta a volta, per movimenti di fianco a destra e a sinistra. Per necessità di cose, come si comprenderà, strofa e antistrofa avevano la medesima misura metrica, e formavano due periodi ritmici uguali e consecutivi. Invece, contro quanto si dice comunemente, secondo un'abitudine invalsa dal Hermann in poi, l'antistrofa in genere non ripeteva la melodia della strofa, ma aveva una melodia propria: anzi ogni strofa, ogni antistrofa ed ogni epodo era cantato secondo una melodia sua, variazione del nucleo melodico preso a base della composizione.

I Greci, per la loro musica, si avvalevano di scale definite nell'estensione e nel tono, che chiamavano armonie; e ritenevano ognuna mantenesse un *e thos* o carattere proprio, che la faceva, volta a volta, prescegliere, in rapporto al fine che si desiderava conseguire. Le principali armonie erano le seguenti:

- **doria**, maestosa e virile, atta ad educare e ad incitare a nobili imprese;
- **ipodoria**, anche maestosa, ma d'una maestà tendente ad eccessiva magnificenza;
- **missolidia**, trenaetica, lamentosa, atta all'espressione di commozione e pianto;
- **frigia**, esaltata ed orgiastica;
- **ipofrigia**, simile alla precedente, ma non altrettanto vivace;
- **lidia**, atta ad esprimere il dolore;
- **ipolidia**, atta ad esprimere mollezza e voluttà.

Forse non si sbaglia affermando che almeno alcuni generi della lirica corale erano già conosciuti ai tempi micenei. Nei poemi omerici si trova ricordo di alcune tra le forme che nomi-

neremo in seguito: segnatamente del peana, dell' imeneo, dei threni. Il canto di Nausica e delle ancelle, col quale le fanciulle ritmano il tempo per il lancio della palla, è indice di un altro genere della melica corale: forse lo scolio.

Tutte le forme della melica corale greca si mantennero ligie alla tradizione che, per ognuna di essa, aveva determinato il particolare schema metrico, la scala musicale alla quale doveva essere informata la melodia, e - per quelle d'indole religiosa anche il mito da trattare. I vari poeti che le elaborarono, a tale tradizione mai sfuggirono; l'accettarono in pienezza, e lavorarono sempre nell'interno dei limiti che quella aveva fissato. Presso i trattatisti greci usava classificare i generi della melica corale secondo che erano indirizzati a dei, ad uomini, o a dei ed uomini nel tempo stesso. Ai fini pratici giova seguire tale classificazione e vengono qui ricordate solo le forme più comuni.

a) Generi della melica corale dedicati agli dei.

- **Inno:** nome di un tipo generale di composizione, per lo più di contenuto mitologico e di origine liturgica, in onore di un dio. Metricamente l'inno si avvaleva di sistemi dattilici o trocaici; talvolta di schemi nei quali i due metri, almeno apparentemente, sembrano intimamente connessi. Per l'armonia fu elaborato essenzialmente secondo quella dorica. Fu ridotto a forma pienamente letteraria da Stesicoro.
- **Prosòdio:** canto processionale, che prendeva nome proprio dal muovere verso un tempio o un altare. Ritmo: soprattutto dattilico. Pare sia stato sollevato a dignità letteraria da Eumelo di Corinto (VII sec. a.C.).
- **Peana:** canto in onore di Apollo Peana (= guaritore), o di Artemide, di ritmo per lo più peonico-cretico; armonia, per lo più, dorica. In origine era un canto prettamente liturgico. Letterariamente, più degli altri poeti, lo curò Pindaro; ma ci rimangono peani culturali, trovati scritti su grandi tavole di marmo nel tesoro degli Ateniesi a Delfi.
- **Ditirambo:** inno in onore di Dioniso, detto così da uno dei nomi del dio cui era dedicato. Ritmo: per lo più eretico, ovvero trocaico-giambico; armonia, frigia, o ipofrigia. Anche il ditirambo ebbe origini liturgiche; come forma letteraria fu curato principalmente da Pindaro e da Bacchilide.
- **Iporchèma,** canto accompagnato da danza turbinosa, in onore di Apollo. Ritmo: per lo più giambico o eretico, talvolta anapestico. Armonia: per lo più frigia. Gli iporchemi più famosi furono composti da Simonide.

b) Generi della melica corale dedicati agli uomini:

- **Encòmio,** in origine il canto dei partecipanti al banchetto, allorché già brilli facevano le ultime libazioni; poi canto laudativo per un uomo eminente. Ritmo: liberi metri di sei tempi primi, riportabili in genere a figurazioni giambico-trocaiche. Come forma letteraria, fu curato principalmente da Simonide.
- **Epinicio:** canto in onore di un vincitore negli agoni ginnici. Ritmo: per lo più di base trocaica-giambica o epitritica. Armonia: varia. Spesso il poeta, nel comporre la musica, si avvaleva di temi melodici già comuni e noti, sviluppandoli, strofe per strofe, in variazioni. Sono famosi gli epinici di Pindaro, che meglio di tutti pare abbia trattato questo genere; poi di Simonide e di Bacchilide.
- **Scòlio:** canto conviviale, probabilmente detto così dal fatto che le varie sue parti erano cantate a turno dai convitati, seguendo una disposizione obliqua, rispetto a quella secondo cui erano disposti nella sala del banchetto. Ritmo: per lo più trocaico-giambico. Armonia: per lo più lidia o dorica.
- **Imenèo,** dal dio che si credeva presiedesse alle nozze; ma può anche essere che il secondo nome sia stato tratto dal primo: inno cantato dai partecipanti al corteo nuziale mentre la sposa veniva accompagnata dalla sua dimora a quella del marito. Ritmo: o di base dattilico-trocaica, o di base giambico-anapestica, come si è visto nella poesia monodica.
- **Epitalamio,** da « stanza nuziale »: canto in onore degli sposi, dopo la cerimonia delle nozze. Ritmo: per lo più dattilico-trocaico. Armonia: o dorica, o lidia o ipolidia, o anche eolica. Famosissimi, tra gli altri, furono gli imenei e gli epitalami di Saffo.
- **Epicèdio** (da « funerale » e « lamentarsi » per la morte di una persona cara) erano inni funebri; il primo cantato innanzi al morto, ai funerali; il secondo eseguito in altra occasione, per lo più in un anniversario più o meno prossimo alla morte. Ritmo: trocaico. Armonia:

lidia o missolidia, o anche dorica. Simonide espresse tale genere, letterariamente, nella forma pia squisita.

c) Genere della melica corale dedicato a dei e ad uomini:

- **Partènio, canto di vergini, dedicato a divinità: per lo più Artemis, o Apollo, o Leto, o Era. Ritmo: in origine dattilico per i poemi processionali, trocaico per i poemi danzati da fermo; poi di ritmo trocaico-giambico. Alcmane forse per primo ridusse questo genere a forma letteraria.**

(da Del Grande, Elementi di metrica greca e da Ceccarelli, Metrica greca)