

Danek, Georg, 'Homerische Vortragstechnik: Rekonstruktion und modernes Publikum', Stefan Hagel, Christine Harrauer (edd.), *Ancient Greek music in performance. Symposium Wien 29, Sept.-1 Okt. 2003. Wiener Studien 30. Wien: Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2005, 159-176.*

E' ben noto come, nella Grecia arcaica, il testo epico fosse cantato, come del resto avviene in numerose altre tradizioni. Il compito di 'rekonstruieren' 'die Gesangstechnik Homers und seiner Vorgänger der mündlichen Tradition' si presenta certamente non facile. Occorre in primo luogo chiedersi 'wie die Sänger innerhalb des Verses die Melodie bildeten', tenendo che la lingua greca ha un accento musicale ('pitch accent'), e che molti dei frammenti musicali conservatisi mostrano una prassi compositiva in cui 'die musikalische Melodie vom Wortakzent und von der Satzintonation gesteuert wird' [160]. Si può dimostrare statisticamente che, nell'esametro omerico, le parole ossitone sono evitate in fine di verso e in posizione di cesura, 'auf anderen Seiten lässt sich an metrische Brückstellen ein Trend zur Akzentbevorzugung feststellen' [161]: ciò lascia intravedere nel verso omerico una curva melodica bipartita, in cui vi fosse movimento discendente nella cesura intermedia così come alla fine del verso; perciò il tipico contorno melodico dell'esametro doveva così consistere di un doppio, talvolta triplo movimento ascendente e discendente. In casi meno frequenti vi sono invece contorni melodici di tipo diverso: ad es., in caso di forte enjambement, quando la frase manca del suo completamento alla fine del verso, la traiettoria melodica così come la frase trovano il loro completamento nel verso successivo. Tutto ciò conduce ad una tecnica di canto omerico che può essere appresa: l'esecutore del testo omerico improvvisava nella sua declamazione tanto il testo quanto la melodia con cui lo accompagnava. Tale tecnica può essere appresa abbastanza facilmente, con un po' di esercizio, anche oggi.

Chi tenti una ricostruzione scientifica di una *performance* omerica deve però tenere conto anche di altri aspetti: l'estensione della *phorminx* si limitava a quattro toni (essendo quattro le corde della *phorminx* omerica), almeno per quanto riguardava le esecuzioni degli aedi; per quanto riguarda l'altezza assoluta della *phorminx* omerica non sappiamo nulla, ma si può immaginare che nella recitazione epica 'galt wahrscheinlich eine relativ hohe Stimmlage als ästhetische Ideal, wie vielleicht für jede Art von Gesang' [164]; per quanto riguarda l'accordatura relativa della *phorminx*, pare preferibile seguire le ipotesi di Martin West circa una scala e-f-a-d' oppure, con minore intervallo complessivo, d-e-f-a (si ricordi però che il pubblico moderno tende a interpretare le scale antiche secondo i modi maggiore e minore del sistema temperato); ben poche informazioni sulla tecnica esecutiva della *phorminx* possono essere desunte dall'iconografia; ancora più incerto è tutto quel che riguarda gli aspetti della dinamica, dell'intonazione, dell'espressione musicale. Infine notevole importanza è la tecnica delle pause: c'è da chiedersi se la fine di ogni verso debba essere sottolineata da un breve intervento musicale con la *phorminx* (cis i può ispirare all'analogia dell'epica sud-slava); quanto lunga debba essere la pausa alla fine di ogni verso, e se debba essere sempre approssimativamente la medesima; come cis i debba comportare in presenza di un *enjambement* (probabilmente, l'*enjambement* non doveva essere espresso abbreviando o eliminando la pausa – cioè l'interludio strumentale – fra i versi, ma solo per mezzo della melodia). In ogni caso, sulla base anche dell'esempio offerto dalla tradizione epica bosniaca, si può affermare che anche per il canto-recitazione dell'*epos* omerico 'viele der oben diskutierten ästhetischen

Entscheidungen durchaus im Bereich des subjektiven Geschmacks der einzelnen Sänger verbeliben konnten' [170].

Infine, vi è da tener conto delle differenze profondissime fra le situazione della *performance* dell'antico aedo omerico e quelle in cui oggi avrebbe luogo una analoga esecuzione di un testo omerico: è chiaro che 'ein reiner ‚Konzertvortrag‘ nicht funktionieren kann'. In generale, tutte le differenze discendono principalmente da una circostanza di base: che 'das Publikum einer mündlichen Erzähltradition ist Teil einer homogenen, in sich abgeschlossenen Gesellschaft und bildet somit zusammen mit den Sänger eine Art Kollektiv, das sich auf ein gemeinsames, kollektives Wissen beziehen kann' [171], e quindi conosceva la lingua, il contenuto del canto, sapeva interpretare le forme musicali, ne conosceva il valore, ecc.. Tutto ciò portava il pubblico omerico ad una profonda partecipazione emotiva all'esecuzione aedica, quale viene espressa dallo stesso Omero, col termine *kelethmos*. Viceversa, il pubblico contemporaneo può essere condotto ad un apprezzamento della performance omerica, ricostruita nelle forme sopra discusse, solo attraverso una miscela di 'zwischen wissenschaftlich-diskursiver Beweisführung („so haben wir die Technik rekonstruiert“) und praktischer Demonstration („und so könnte das Ganze geklungen haben)'. [173]. *Bibliographie* [175] [Gianfranco Mosconi] [POIESIS]