

Anna Sinodinù e Aspasia Papathanassiu sono le attrici più grandi e famose del dramma antico in Grecia. Ambedue erano allieve di Dimitris Rontiris, un regista di fama mondiale, ed erano sempre le grandi protagoniste nel Festival di Atene (nei teatri antichi di Epidauro e Herodion), ma anche nelle grandi tournée realizzate dal teatro di Pireo dagli anni sessanta (60) fino ad oggi.

Nel gennaio di 2004 ho avuto il grande onore di ricevere un invito da Anna Sinodinù, la quale mi ha chiesto di comporre la musica per le “Eumenidi” di Eschilo che sarebbero rappresentate nel teatro di Epidauro e nel Festival di Atene.

Questo invito era una vera sfida, perché la composizione non riguardava solo la versione del testo in greco moderno ma anche la rappresentazione in greco antico in una interpretazione originale per quanto era possibile. Tramite una ricerca scientifica tutti i partecipanti hanno dovuto approcciare la rappresentazione in due versioni, l’una in greco moderno e l’altra in greco antico.

Il coro sarebbe stato doppio: donne per la versione moderna e uomini mascherati da donne per la versione antica.

Come potete capire, era una sfida tutta nuova per un compositore e mi sono buttato completamente nel lavoro.

La prima questione che ho dovuto affrontare era la seguente: dovevo comporre la stessa musica in due versioni oppure due musiche diverse? Il primo mi sembrava più attraente. Mi ha entusiasmato l’idea di cercare di mostrare la prosodia diversa delle due versioni della stessa lingua tramite la stessa musica.

Due versioni della stessa lingua? Allora, due versioni della stessa musica. Ho deciso di lavorare prima sulla versione antica perché era più impegnativa.

In quale maniera si potrebbe tentare un approccio al modo in cui veniva messa in musica la poesia greca antica? Solo per una cosa ero sicuro: di non poter comporre come fece Euripide, Sofocle o Eschilo.

Ho allora elaborato il seguente sistema di lavoro:

1. Ho registrato tutte le regole della messa in musica che io abbia potuto trovare nei testi di teoria musicale pervenutici. Per poter fare questo, era indispensabile conoscere e studiare tutti i testi originali, molti dei quali non sono ancora tradotti. Per fortuna avevo già lavorato sull'argomento per (20) vent'anni circa. I frutti di quello studio sono le mie traduzioni delle opere di Kleonide, Aristosseno e l'Anonimo di Bellermann, pubblicate dalla casa editrice Dedalos-Zacharopoulos.
2. Ho registrato tutti i riferimenti riguardanti lo stile e l'ethos della messa in musica di Eschilo
3. Studiavo ogni giorno i brani pervenutici, interpretati dai Poehlmann e West nell'edizione di Clarendon-Oxford 2002 (duemiladue). Questo studio aveva due aspetti: dal punto di vista musicologico e dal punto di vista pratico. Per quanto riguarda lo studio musicologico, ho fatto le seguenti osservazioni che avrebbero avuto più tardi un'importanza decisiva per la composizione della musica:
 - la scelta del ritmo musicale era indipendente dal metro poetico
 - di regola le sillabe lunghe avevano un valore più grande rispetto a quello delle sillabe brevi
 - nella maggior parte dei casi, i dittonghi corrispondevano a un suono (φθόγγο). Quando c'erano due suoni musicali avevano di sopra un segno curvo di unione (yfen) **συνδετική καμπύλη γραμμή** (υφέν), che

viene anche utilizzato quando due suoni musicali corrispondono ad un primo tempo. Il primo tempo è il valore ritmico più piccolo del pezzo

- l'accento acuto era di solito il suono più alto o acuto del metro rispetto alle altre sillabe o perlomeno non era il suono più basso
- l'accento circonflesso era un intervallo di quarta o quinta più basso del suono musicale corrente

Le due ultime osservazioni vengono anche confermate dall'opera di Dionisio d'Alicarnasso "Sulla disposizione delle parole":

«La melodia del discorso (?) si conta con un solo intervallo, il quale è vicino all'intervallo di quinta e la voce non si alza per più di tre toni e un semitono ne si abbassa ... tuttavia ... la musica esige che le parole si sottomettano alla melodia e non la melodia alle parole"... Qui cita un esempio tratto da Euripide messo in musica da lui senza osservare le regole di accentuazione del discorso ... e più in avanti afferma che "Lo stesso accade con i ritmi. Perché la prosa non viola né cambia il valore delle sillabe dei nomi o dei verbi, ma mantiene le sillabe lunghe o brevi, come le ha ricevute dalla natura. Al contrario, la musica e la ritmica le cambiano, abbreviandole o allungandole e quindi molto spesso loro si trasformano nei loro opposti". Dionisio d'Alicarnasso "Sulla disposizione delle parole", par. 11.

Nonostante queste idee di Dionisio, studiando i brani pervenutici ho potuto constatare che, in generale, le sillabe brevi e lunghe mantengono più o meno i loro valori temporali.

Per il mio studio pratico ho seguito un modo già provato: ogni giorno suonavo alla mia tromba tutti i brani che hanno un certo senso musicale (?); questi brani sono più di trenta (in totale sono sessant'uno -61-). In questo modo ho cercato di sviluppare un rapporto subconscio con i suoni.

4. Infine, ho dovuto affrontare la questione degli strumenti. Ero dell'opinione di utilizzare gli strumenti antichi ricostruiti. Nicola Bra mi ha prestato una lira ed una varvitos e ho commissionato a Giorgio Paraschos una copia della salpinx greca antica la quale si espone nel Fine Arts Museum di Boston; le sue caratteristiche si possono trovare su Internet. Più tardi, ho contattato il Museo ed ho saputo tutto quello che riguarda questo strumento e come è pervenuto al Museo. Il mio rapporto professionale con la tromba mi ha permesso la ricerca di varie tecniche di esecuzione e dopo alcuni mesi di studio quotidiano sono riuscito a suonare tra le armoniche (?). Di conseguenza, ho potuto avere una tavolozza soddisfacente e una relativa gamma di tonalità. Un bentir orientale moderno potrebbe perfettamente assumere il ruolo del timpano antico, visto che la sua iconografia presenta una grande somiglianza. Il problema più difficile era l'aulos e soprattutto il diaulos. Dopo aver studiato il libro importantissimo della Schlessinger, di nuovo in collaborazione con Giorgio Paraschos abbiamo deciso di ricostruire un monaulos con estensione di un'ottava e mezza, la quale corrispondesse al sistema perfetto minore (?) (alla chiave di sol: dal la sotto le linee fino al re della quarta linea). L'imboccatura era un argomento di lunghe discussioni e ricerche, non solo in riferimento alle imboccature degli strumenti del passato, ma anche alle imboccature simili in altre culture della nostra epoca (per esempio il duduk armeno, i zurnades ecc). Abbiamo scelto un'imboccatura tra l'oboe e il fagotto, la quale ci ha dato dopo tante sperimentazioni un suono soddisfacente per tutta l'estensione dello strumento.

Dopo ho dovuto cominciare la composizione dell'opera. L'ethos della messa in musica nelle parti corali doveva essere precisamente definito, per poter seguire un corso intellegibile nel procedimento compositivo. Nel 13° capitolo dell'Introduzione Armonica di Kleonide, viene descritto l'ethos della messa in musica in relazione ai rispettivi stati d'animo. Ho allora dovuto definire insieme al regista l'ethos di ogni parte corale e scegliere quei modi il cui ethos corrispondesse a quello definito. A questo punto devo dire che in ogni caso le nostre scelte erano arbitrarie, siccome anche nell'antichità la definizione dell'ethos dei modi non è lo stesso per tutti gli scrittori.

L'ethos dell'armonia lidia (del modo ... ?) viene descritto da molti scrittori come dolce e piacevole. Tuttavia, nella Repubblica (III), Platone lo descrive come "conviviale e molle". Dall'altra parte, Aristotele nella Politica (VIII 7,11, 1342B) considera l'armonia lidia la più adatta per l'età infantile, perché è decorosa ed istruttiva.

È ovvio allora, che l'ethos di un modo dipende da ogni epoca e le sue composizioni che influenzano la concezione di esso.

Diamo qui un esempio della differenza dell'ethos di un modo, tratto dalla musica contemporanea: Il grandioso modo minore nell' "Aksion Esti" di Mikis Theodorakis è troppo lontano dalla tristezza del modo minore della concezione classica. Quindi il concetto dell'ethos sarebbe condizionato dalla nostra visione dell'argomento.

Nell'Introduzione dell'opera ho utilizzato il genere enarmonico come viene descritto nel "De Musica" dello pseudo-Plutarco, senza il quarto del semitono.

Come viene riportato da Aristosseno, i musicisti considerano Olimpo il creatore del genere enarmonico... Suppongono che la sua invenzione accadesse in questo modo: mentre Olimpo si muoveva (?) nel genere diatonico e faceva la melodia passare tante volte dalla parhypate diatonica una volta per la paramese e l'altra per la mese, saltando la lichanos diatonica, sentì la bellezza dell'ethos e così considerando il sistema formatosi tramite questa analogia meraviglioso, lo adottò e componeva in questo nel tono dorico, perché non c'era rapporto con le caratteristiche né del tono diatonico né di quello cromatico, ma neanche con il tono enarmonico conosciuto, cioè con i quarti del tono. Pseudo-Plutarco "De Musica", 1134 F.

Nelle parti rimanenti ho utilizzato tutta la tavolozza dataci dagli antichi teorici di musica riguardo alle modulazioni, l'ethos dei generi ma anche riguardo all'ethos dei ritmi.

RIASSUNTO DELLE EUMENIDI

La prima parte corale che ascolteremo non è il solito parodo, poiché le Erinni si trovano in scena e si sono appena svegliate dopo il sonno con cui Apollo le ha domate. Si lamentano perché la preda è sfuggita.

Questa è la parte che ho elaborato con la massima rigosità / (?) sobrietà di stile. Ho mantenuto il metro giambico dall'inizio alla fine senza rovinare mai l'andamento ritmico (?). Per quanto riguarda gli accenti acuti e circonflessi ho seguito le regole di accentuazione di Dionisio d'Alicarnasso.

In poche parole, ho fatto una cosa simile a quello che facciamo nella lezione di contrappunto: le regole di composizione, registrate dai teorici e seguiti da Palestrina sono la base del nostro lavoro sul contrappunto. Ma, anche se lavoriamo secondo le regole presentate da Jeppessen, nessuno scriverà come Palestrina. Neanche io mi illudo di poter comporre come Eschilo. Tuttavia, se non è vero non è ben trovato? Ascoltiamo prima la versione antica e dopo quella moderna.

In seguito, affrontando la versione del testo in greco moderno, ho dovuto trascrivere la musica già esistente e adattarla alla prosodia della lingua greca moderna. Ovviamente, questo era molto più facile nella nostra madrelingua. Qui ho avuto la fortuna di utilizzare l'Orchestra di Musica Moderna di ERT (cioè della Radiotelevisione Greca) con un suono ricco e dinamico. Questa registrazione è stata utilizzata nelle rappresentazioni in greco moderno oltre a quelle del Festival di Epidauro e di Atene.

1

Il primo stasimo è un coro invasato (?). Una preghiera verso la madre delle Erinni, la Notte, la dea originaria degli inferi. Chiedono il suo aiuto per castigare il matricida.

2

Nel secondo stasimo le dee si lamentano per la perdita del loro potere che viene assunto da Giove e gli altri nuovi dei. Potrebbe essere il lamento delle donne per il declino del matriarcato?

Il recitativo e il canto si alternano.

3

Il terzo stasimo è un dialogo con la dea Atena dopo che sia presa la decisione di assolvere Oreste. Ho preferito, con opinione concorde del regista, di mettere in musica la parte dal punto in cui le Erinni accettano di abitare con la dea Atena nella città splendida di Atene, dove è ormai istituito, per la prima volta nella storia dell'umanità, un tribunale per giudicare i crimini.

4

Alla fine ascoltiamo la scena rinomata della Litanìa. Adesso tutti insieme conducono le Erinni ormai trasformate in Eumenidi, dee benigne, ai templi dedicati a loro dalla città di Atene.

Le due versioni delle Eumenidi erano rappresentate nel teatro Herodion nel settembre di 2004: nel pomeriggio la rappresentazione in greco antico con un'orchestra che suonava strumenti antichi ricostruiti e la sera in greco moderno con la registrazione dell'orchestra sinfonica.

La mia occupazione con gli strumenti antichi ricostruiti è andata avanti anche dopo la fine di queste rappresentazioni. Ho comprato una lira antica dal fabbricante di strumenti a corda Nicola Bra e ho continuato a studiare la tromba antica che avevo già nelle mie mani. Lo studio quotidiano e la ricerca delle tecniche per suonare ambedue gli strumenti ha cominciato piano-piano a dare risultati.

Il lavoro seguente è stato quello che ho fatto con Aspasia Papathanassiou, di nuovo per il Festival di Atene. La grande attrice ha letto al leggio tutta la tragedia di Sofocle "Edipo Re" ed io con la lira ho accompagnato le parti corali. Le possibilità esecutive

di questo strumento a sette corde sono più vaste di quanto si possa immaginare. L'utilizzo delle armoniche (?) dà un'estensione di due ottave e mezza. Questo strumento suona non solo sette note ma anche sette modi. Si può produrre il genere enarmonico e quello cromatico con tecniche semplici.

Tutta questa ricerca ha dato nuovi risultati di cui ho approfittato in seguito, lavorando sull'opera che ha messo in scena il Teatro Knossos. La "Elena" di Euripide con un'orchestra di strumenti antichi ricostruiti viene rappresentata nella stagione teatrale in corso. In questa opera non ho temuto di utilizzare ambedue le mani per suonare la lira facendo passaggi di contrappunto (?). La linea melodica diversa (?) dell'accompagnamento con la lira viene riportata nei testi antichi, come per esempio nei problemi aristotelici (quelli che si trattano dell'armonia) e anche nell'opera di Plutarco "De Musica". Kreksos viene citato come il primo compositore ad aver usato la «κρούσιν υπό την ᾠδήν» (l'accompagnamento musicale del canto) che in traduzione libera significa "accompagnamento armonico". Plutarco riferisce che i musicisti prima di lui (cioè prima di Kreksos?) accompagnavano il canto suonando «πρόσχορδα» (risuonando all'unisono), cioè suonavano alla lira quello che cantavano. Quindi da Kreksos in poi l'accompagnamento della lira non era unisono.

Vediamo adesso la tragedia di Euripide "Elena" in breve:

RIASSUNTO DI "ELENA"

Il parodo è un canto antifonico tra Elena e il coro formato da donne greche ridotte in schiavitù in Egitto. Si lamentano per la mala sorte di Elena.

1

Nel primo stasimo il coro invita l'usignolo melodico di accompagnare il lamento per le sofferenze di Elena. Viene descritto il ritorno dei Greci dalla città di Troia in patria e segue una problematica filosofica in riferimento ai limiti del divino e al concetto della verità.

2

Il secondo stasimo è un inno invasato (?) alla madre di tutti gli dei, la Madre Terra.

3

Nel terzo stasimo il coro saluta Elena augurandole di ritornare in casa paterna.

4

Ogni volta che il linguaggio / discorso (?) poetico viene messo in musica, la musica mira allo scopo di sottolineare i significati, di ricavare il sentimento che nasce da questi significati e infine di interpretare il discorso poetico. Con la parola "linguaggio" intendiamo quello che capisce l'uomo d'oggi, l'uomo che parla la lingua della poesia e dell'opera teatrale. A questo punto qualcuno potrebbe chiedere: e perché gli strumenti antichi? Possiamo oggi comporre e ascoltare quella musica che ascoltava un Greco antico? A mio avviso, il nostro traguardo non è la riproduzione della musica greca antica. Vediamola come un'ulteriore occasione per una ricerca interiore.