

scrittore: questa sua pagina è uno dei più infelici esemplari di quella musica a programma, che raccomanda ogni suo interesse ai motivi, d'indole esclusivamente letteraria, che la determinano. Sentiamo lo stesso Koechlin, che spiega per benino il suo pezzo:

È noto che secondo Kipling le scimmie non fanno che imitare pretensiosamente e vanitosamente gli uomini. Questa idea si traduce nella musica stessa. In un mattino luminoso e caldo nella foresta le scimmie irrompono disordinatamente, con agili salti e schiamazzi grotteschi. Stanno per prendere la parola, per rivelare al mondo quello ch'esse credono il loro capolavoro. Ora, in realtà, esse non creano nulla, limitandosi ad utilizzare balordamente i mezzi dell'ultima moda. Eccole dunque farci sentire quinte successive, none alla Debussy, accordi paralleli; poi eccole abbozzare il dominio atonale, con una musica che si sforzerà d'essere seriale... Ma le scimmie vogliono essere «classiche», e manifestano il loro «ritorno a Bach» con un tema seccamente politonale, cui succede una Fuga dal soggetto freddo e ridicolo... ecc. ecc.

Ora, tutto ciò va benissimo in prosa, nel *Feuilleton* che Charles Koechlin scrive settimanalmente per uno dei maggiori giornali di Francia: dalla musica non vien fuori niente; bisognerebbe che il compositore fosse riuscito, secondo il suo dichiarato proposito, «a rendere musicale quella Fuga in cui le scimmie non avevano messo che del vuoto»: proposito assolutamente mancato: le scemenze delle scimmie diventano *absit injuria* scemenze della musica. Il programma può non fare impedimento alla musica (Strauss e pochi altri — come Debussy nel «Pomeriggio di un fante» — lo insegnano); ma da solo non fa la musica: tanto meno la fa in questo pezzo, dove il particolare rimane inerte e ingombrante, dove la serie dei frammenti non riesce a organizzarsi in struttura. L'esecuzione fu villanamente disturbata e violentemente fischiata da un paio di uditori: non ci pare che l'innocuo divertimento del vecchio maestro dovesse dar luogo a tanto rumore: i musicisti potevano cogliere qua e là qualche particolare di tecnica, gli altri aspettare che finisse, con un po' di pazienza.

Il *Concerto* dello Chevrenille parve un po' debole, per idee e struttura, nel primo tempo, migliore nei tre seguenti, per l'estrosità e il gusto dell'invenzione, specialmente ritmica.

*

All'attività sinfonica diede buon contributo, oltre l'orchestra della RAI, quella del «Collegium Musicum di Torino», con due bei concerti, uno diretto da Massimo Bruni, l'altro da Vittorio Gui, ospite graditissimo. Il maestro Bruni presentò lo stupendo *Concerto grosso* in re minore di Haendel, e un *Concerto per violoncello e archi*, di Tartini (solista L'go

Seabiat): se non lo si trova nella consueta bibliografia tartiniana, il Capri lo dà tuttavia per autentico, e scritto appositamente per il violoncellista Antonio Vandini, che al Tartini fu amico e compagno d'arte: meno arido di molte altre musiche di Tartini, parve assai bello nel primo e secondo tempo, vivace e nutrito l'uno, intimo e commosso l'altro. Completavano il programma musiche di Gasparini e di Cassanini.

Vittorio Gui offerse una deliziosa serata mozartiana, con l'ouverture dell'opera *L'Impresario*, la meravigliosa e poco nota sinfonia in do maggiore (K. 558), il non meno bel *Concerto per pianoforte* (K. 455), solista Ludovico Lussana. Il Gui è davvero eccellente, tra i migliori direttori dei nostri giorni, nell'interpretazione di Mozart: la sua ricerca dell'essenzialità stilistica e dei valori espressivi, congiunta alla rara abitudine di lasciar sonare l'orchestra con libertà e ampiezza di canto, diede i suoi frutti nell'esecuzione di tutto il programma. Nel secondo tempo della sinfonia si poteva credere di sentire l'esecuzione, ampliata nella massa degli archi, di un quartetto di gran classe, come potrebbe essere quello di Busch, o di Kolisch.

*

Ancora nell'ambito dell'attività del «Collegium Musicum di Torino» — cui non si può negare di saper tener fede al proposito di «far uscire la musica antica dai manuali di storia, per immetterla nella realtà della pratica» — è da ricordare l'esecuzione integrale, in forma di concerto, organizzata in collaborazione con l'Istituto Britannico, dell'opera «Didone ed Enea» del principe dei compositori inglesi, Henry Purcell, vissuto dal 1658 al 1695.

La singolare personalità del Purcell — praticamente ignota nella media cultura musicale italiana — è messa in pieno rilievo da quest'opera, che rappresenta forse il culmine della sua produzione drammatico-musicale, eccezionalmente abbondante: basti pensare che in circa trentasette anni di vita egli scrisse la musica — o in forma di opera vera e propria, o in forma di intermezzi e commenti — per una cinquantina di lavori teatrali, oltre a molta musica sacra e corale, e a non poca musica da camera.

Abbandonando ogni accostamento (a parer nostro di assai dubbia legittimità) ai contemporanei italiani, e cioè agli epigoni di Claudio Monteverdi, e agli altri operisti del tardo Seicento, ci sembra che «Didone ed Enea» riveli una forte originalità musicale e drammatica, e che queste pagine, per l'affacciarsi del proposito della rappresentazione psicologica, per la caratterizzazione dei personaggi, per l'elemento fantastico e coloristico, per la trattazione del coro, facciano presentire gli spiriti della tragedia musicale gluckiana. Il declamato, bene accentato e nutrito, l'aria — sempre spoglia di virtuosismi, e quasi costretta nei limiti dell'«arioso» ai fini di una più stret-