

Stagione Concertistica 90 / 91

TEATRO COMUNALE
DI FERRARA



Giovedì 2 maggio

**DRESDNER
PHILHARMONIE**

direttore
JÖRG - PETER WEIGLE

pianoforte
ANTONY e JOSEPH
PARATORE

Giovedì 2 maggio ore 21

DRESDNER PHILHARMONIE

JÖRG-PETER WEIGLE *direttore*

ANTONY E JOSEPH PARATORE *pianoforte*

Programma

CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK (1714 - 1787)

"Alceste": Ouverture

Lento

Andante

Lento

Andante

WOLFGANG AMADEUS MOZART (1756 - 1791)

Concerto n. 10 in mi bemolle maggiore
per due pianoforti e orchestra K. 365

Allegro

Andante

Rondò (Allegro)

JOHANNES BRAHMS (1833 - 1897)

Sinfonia n. 4 in mi minore op. 98

Allegro non troppo

Andante moderato

Allegro giocoso

Allegro energico e passionato

Dresdner Philharmonie

La Dresdner Philharmonie fa parte delle Istituzioni musicali più famose della città di Dresda come il Kreuzchor, la Staatskapelle e la Staatsoper.

È stata fondata nel 1880 e dunque, pur all'interno di una tradizione musicale viva da ben quattrocentocinquanta anni, è la più "recente" di questo gruppo di importanti Istituzioni. Nel corso della sua storia, la Dresdner Philharmonie è divenuta uno degli Istituti più rappresentativi della cultura musicale della propria nazione: è stata ospite a Pietroburgo nel 1871 e 1872, a Varsavia nel 1879 e ad Amsterdam nel 1883, in Danimarca e in Svezia nel 1907 e in America nel 1909. Ebbe fra i suoi direttori i grandi della musica dell'800 e del 900. Fra i tanti, ricordiamo Čajkovskij che diresse nella Stagione 1888/89 la sua Quarta Sinfonia, Antonin Dvořák che eseguì la sua Quinta Sinfonia, Johannes Brahms, Hans von Bülow, Richard Strauss, Anton Rubinstein, Ferruccio Busoni, Sergeij Rachmaninov.

Nel 1915 le fu dato il nome di "Dresdner Philharmonisches Orchester" e nel 1924 l'Istituto fu costituito su base cooperativa con la denominazione di "Dresdner Philharmonie". Direttore era Eduard Mörke (1924-1929). Nel 1934 salì alla direzione dell'orchestra Paul van Kempen che la portò ad una fama mondiale.

Appena un mese dopo la fine della seconda guerra mondiale la Dresdner Philharmonie, che aveva visto distrutti il 13 febbraio 1945 la sua pluriennale sede, l'archivio e la biblioteca, riprese la sua attività musicale. Nel 1947 il direttore musicale Heinz Bongartz assunse la direzione artistica, che mantenne per diciassette anni. È grazie al suo attivo lavoro di ricostruzione e al consistente appoggio finanziario statale che l'Orchestra in brevissimo tempo è salita a nuovi vertici artistici accrescendo la propria fama grazie a numerose tournées in tutto il mondo.

Nel 1986 Jörg-Peter Weigle è stato chiamato a rivestire il ruolo di direttore principale della Dresdner Philharmonie.

Jörg-Peter Weigle

Nato nel 1953 a Greifswald, Jörg-Peter Weigle deve i caratteri peculiari della sua formazione artistica al Leipziger Thomanerchor, al quale egli appartenne al tempo della direzione di Erhard Mauersberger.

La sua formazione musicale si consolidò alla Berliner Hochschule für Musik "Hans Eisler"; fra i suoi maestri Host Förster, Dietrich Knothe, Ruth Zechlin.

Da Lipsia, grazie anche ad una intensa attività discografica che lo vide protagonista in registrazioni di altissima qualità di opere coristico-sinfoniche e drammatico-musicali con direttori quali Sir Colin Davis, Neville Marriner, Kurt Masur, Peter Schreier, la sua fama si estese fino a renderlo uno dei più apprezzati direttori d'orchestra.

Fra i momenti più alti della carriera di Weigle ricordiamo la rappresentazione di *Israele in Egitto* di Händel al Maggio Musicale Fiorentino, la *Messa in mi bemolle maggiore* di Schubert e la *Messa in si minore* di Bach rispettivamente con la Sinfonieorchester des

Bayerischen Rundfunks e la Philharmonie a Monaco, l'*Elias* di Mendelssohn e la *Cronaca Ebraica* di Boris Blacher, Paul Dessau, Karl Amadeus Hartmann, Hans Werner Henze e Rudolf Wagner-Régeny al Berliner Schauspielhaus.

Attualmente Jörg-Peter Weigle sta preparando la registrazione di opere di Max Reger nell'esecuzione della Dresdner Philharmonie.

Antony e Joseph Paratore

I fratelli Paratore sono nati a Boston, Antony il 17 giugno 1944, Joseph il 19 marzo 1948.

Entrambi hanno compiuto gli studi musicali alla Boston University dove hanno conseguito il Bachelor of Music e successivamente alla Juilliard School di New York.

Nel 1969 (Antony era già a New York, Joseph ancora a Boston) i due fratelli si sono esibiti per la prima volta insieme, con un programma di musica per pianoforte per Duo che occupava l'intera serata. Il successo ottenuto in quella occasione ha convinto i fratelli ad avviare l'attività concertistica privilegiando il duo rispetto alla carriera solistica.

Dopo aver completato gli studi nel 1973 i fratelli fanno il loro debutto ufficiale a New York al Metropolitan Museum of Arts ottenendo un indiscusso successo di pubblico e di critica che li porta in breve tempo alla ribalta dei principali teatri degli Stati Uniti.

Nel 1974 i Paratore giungono in Europa dove partecipano al concorso musicale della ARD (rete televisiva tedesca) di Monaco vincendo il primo premio.

Antony e Joseph Paratore dal 1975 trascorrono lunghi periodi in Germania, e a Monaco di Baviera stabiliscono la propria residenza.

Il Duo si è esibito nei principali centri musicali europei con i Wiener Philharmoniker, con i Berliner Philharmoniker, con i Filarmonici di Varsavia e con le principali formazioni orchestrali del mondo.

Antony e Joseph Paratore hanno al proprio attivo una ricca produzione discografica realizzata, a partire dal 1980, prima con la Schwann, poi con la CBS.



Christoph Willibald Gluck

Un ascolto corretto dell'*Ouverture* di *Alceste* non può prescindere dalle intenzioni stilistiche che informano la realizzazione dell'opera e, più genericamente, dalle origini storiche che determinano tali intenzioni. Il melodramma italiano del Settecento, sebbene affondi le sue radici nei propositi compositivi e formali dei primi creatori, è ormai ben lontano dai moduli proposti nel secolo precedente: spogliato delle ragioni artistiche dei suoi archetipi e ridotto a un cliché più o meno standardizzato di arie e di recitativi, ha perso da un pezzo l'ideale collegamento con l'aureo mondo greco - come la Camerata de' Bardi imponeva - e si è trasformato in una sorta di sterile schema aprioristico, in cui immettere una determinata quantità di note. Va da sé che il delicato rapporto fra testo e musica ne viene irrimediabilmente compromesso e, più ancora, ne risente l'equilibrio drammatico: necessitando di un determinato e ben preciso ritmo di azione, non può certo permettersi di essere sommerso dal dilagare dei ritornelli, dei da capo, dei gorgheggi e dei virtuosismi canori che il divismo settecentesco invece pretende.

Il malcontento, dilagato già verso la metà del secolo, non impedisce all'Italia di mantenere l'iniziale egemonia e scatenare una colossale *querelle des bouffons*, la quale investe l'intero mondo musicale europeo. Ed è proprio in questo momento che la cosiddetta *riforma* gluckiana cambia in un certo senso le sorti del melodramma, richiamando l'attenzione sulla necessità di opere coerenti, unitarie e soprattutto scevre di inutili e dannosi orpelli. Christoph Willibald Gluck, che pure in un primo momento aveva composto melodrammi sul modello imperante, verso gli anni Settanta devia bruscamente dal suo cammino di compositore, proponendo già in *Orfeo* i suoi nuovi criteri stilistici e ribadendo in *Alceste*, cinque anni dopo, i principi sperimentati.

A sottolineare i suoi intenti è l'ormai famosa prefazione aggiunta all'opera - un vero e proprio elenco delle intemperanze operistiche settecentesche -, che rappresenta una sorta di manifesto della nuova corrente musicale. Una di tali accuse, in particolare, interessa in questa sede: la completa estraneità della sinfonia introduttiva (*ouverture*) dal clima musicale e ambientale presentato nel dramma; a cui Gluck contrappone, per dirla con le sue stesse parole, una sinfonia che "debba prevenire gli spettatori dell'azione che ha da rappresentarsi, e formare, per dir così, l'argomento".

E infatti l'*Ouverture* di *Alceste*, prosciugata dei pleonasmi musicali delle analoghe forme settecentesche, racchiude un lirismo di precisa e di rara efficacia: pur senza alcuna analogia tematica con il resto dell'opera, ne sottolinea l'affinità grazie al suo grande potere allusivo; creando, con un'atmosfera densa di pathos, l'ambientazione ideale per lo svolgersi degli eventi rappresentati nel dramma. Quasi senza soluzione di continuità: l'*Ouverture* finisce, si apre il sipario.

Wolfgang Amadeus Mozart

È vero che la semplicità spesso nasconde e comprende - soprattutto in arte - la complessità di una gravidanza contenutistica, ma è

anche vero che il mezzo scelto a rappresentarla può influire, con peso non irrilevante, sulla concreta estrinsecazione espressiva: è certamente più arduo, a parità di contenuti, scrivere per un numero nutrito di strumenti, i quali mantengano una loro autonomia sul piano melodico e al tempo stesso collaborino a produrre una poliedrica e più vasta ragione musicale.

Così l'uso di due strumenti solisti in un Concerto presenta inevitabilmente, almeno agli occhi del principiante, tutta una serie di complicazioni: la difficoltà di conciliare le voci degli strumenti all'interno dell'organico orchestrale si aggiunge la difficoltà di bilanciare tempi e modi nel dialogo serrato fra orchestra e solista, diventando addirittura insormontabile se allo strumento principale si contrappone un altro protagonista di uguale specie. Due primedonne sullo stesso palcoscenico? Impensabile.

Ma Mozart non se ne cura. Al suo nome, non a caso, è legato lo sviluppo della forma del Concerto, inteso non soltanto come l'unione statica e prestabilita di strumento solista e di massa orchestrale, ma anche e soprattutto come cooperazione incessante e produttiva tra queste due voci, il cui confronto timbrico e il cui contrasto di ruoli collaborino a sottolineare e a fondere i diversi compiti musicali. I motivi della facilità mozartiana nella costruzione del Concerto - e non soltanto di questo, naturalmente, ma è il solo che al momento ci interessi - vanno individuati nel suo straordinario dominio delle grandi forme, cosa che ne rende magistrale la scrittura, per esempio, anche in campo teatrale. Sembra, insomma, che la molteplicità dei mezzi a disposizione abbia su Mozart l'unico effetto di stimolarne la creatività e l'inventiva, rendendo possibile il dispiegarsi e il concretizzarsi di quegli innumerevoli suggerimenti che la sua natura artistica racchiude.

Il *Concerto per due pianoforti e orchestra K. 365*, composto a Salisburgo nel 1779, ne costituisce un esempio probante. Sebbene lo si possa ricondurre al genere del *Concerto grosso*, il riferimento è soltanto esteriore: qui la natura stessa dei disegni tematici fa sì che le possibilità di sviluppo risultino quasi infinite, mentre i tratti di virtuosismo pianistico si combinano fra i due strumenti in un gioco inesauribile di figure imprevedute. Ne scaturisce la risposta a ogni esigenza espressiva, là dove l'intenzione risulti chiaramente quella di aggiungere ai due pianoforti un terzo e non meno importante strumento protagonista, cioè l'orchestra: in un intreccio sottile e dinamico, pur se incorniciato da un coerente e mirabile equilibrio formale.

Johannes Brahms

Di solito è sufficiente l'età di un autore per suddividere le sue opere tra *giovanili* e *mature*: nell'attribuire al numero degli anni la possibilità di una visione umana e artistica più cosciente e più globale, si individua facilmente la sua tarda produzione come il risultato più felice e più efficace dell'intero arco compositivo. Se un tale principio può ritenersi corretto in qualsiasi campo dell'arte e per qualsiasi autore - almeno per una iniziale, generica discriminazione -, lo si può considerare addirittura esaustivo nel caso del sinfonismo di Brahms: raramente il rapporto fra date e qualità

degli esiti artistici risponde con tanta precisione a uno schema fisso, coerente. Questo perchè Brahms, con umile pervicacia, si impegnò per tutta la vita - e specialmente durante gli anni formativi - nello studio attento e capillare dei grandi del passato: analizzandone le strutture compositive e formali, assimilandone le tecniche orchestrali e facendo proprie alcune delle tante maniere contrappuntistiche.

Non è un caso se abbiamo parlato, in particolare, della sua produzione sinfonica: è proprio nel vasto campo della composizione orchestrale che Brahms avverte la necessità di una preparazione accurata e specifica, traducendo così la sua vita di artista in un percorso regolare ordinato per gradi - dalle forme più semplici a quelle più complesse -, alla fine del quale sta proprio la Sinfonia, come risultato ultimo di una piena padronanza espressiva.

Le ragioni di un tale atteggiamento sono anche storiche: presentato al pubblico come una rivelazione - con l'entusiastico articolo di Schumann sulla "Neue Zeitschrift für Musik" - Brahms fu coinvolto nell'accanita polemica tra wagneriani e classicisti, trovandosi a impersonare suo malgrado il perfetto portavoce dei conservatori. Alieno, al contrario, da qualsiasi intenzione polemica, egli rispose con un significativo silenzio, accentrando invece ogni sforzo compositivo nel far confluire la sua vena genuinamente romantica nei canoni formali ormai accettati dalla tradizione: non potendo o non volendo ignorare la lezione di Beethoven, Brahms si avvicinò alla Sinfonia in età relativamente avanzata e, soprattutto, con una sorta di ritrosia, di timido e reverenziale rispetto.

La *Sinfonia op. 98*, l'ultima delle sue quattro, rende giustizia all'impegno con cui l'autore affrontò la grande forma. Considerata il suo capolavoro in campo sinfonico, ci conferma che l'iter evolutivo brahmsiano si è concretizzato in una lunga ascesa, scandita dalla ricerca costante di una costruzione formale ideale: qui anche le pulsioni romantiche più accese - e sembrerebbe un controsenso - contribuiscono per contrasto a delineare il profilo di un edificio strutturale solido, equilibrato e avulso da ogni irragionevole cedimento.

Lucia Cavallari

Bella serata?

Perché
non chiuderla
con una
buona cena!

Per prenotazioni telefonare al 765292
Bar ristorante pizzeria
Ferrara. Via Darsena, 24/26. Tel. 0532/760028.
(ingresso anche dal parcheggio di via Kennedy)

Bar Ristorante Pizzeria
L'ARCHIBUGIO

Le Grazie



il ristorante di Guido Marchesi

*Il ristorante
e la giusta atmosfera
per il "dopo teatro"*

Chiuso il martedì
per prenotazioni tel. 0532 761052
Accesso al centro storico anche in auto
Aria Condizionata

Ristorante Le Grazie
Via Vignatagliata, 61. 44100 Ferrara

COOPSERVICE
è un'azienda di
"servizi di fiducia"
pensati per le
imprese pubbliche
e private

DIVISIONE SICUREZZA
DIVISIONE PULIZIE E SANIFICAZIONE
DIVISIONE AMBIENTE/TECNOLOGIE



Filiale di Ferrara

Via Foro Boario, 83/b. Tel. 0532 901051 901055. Telefax 0532 901058



*in esclusiva
per Ferrara
e provincia
le vetture di*

LANCIA

Ferrara. Via Argine Ducale, 105

CHIARATI SISTEMI DI SICUREZZA



Antifurti
Rivelazione fumi e gas
Tv circuito chiuso
Automazioni
Casseforti
Porte blindate
Assistenza 24 ore su 24

Chiarati s.n.c.

Sede:

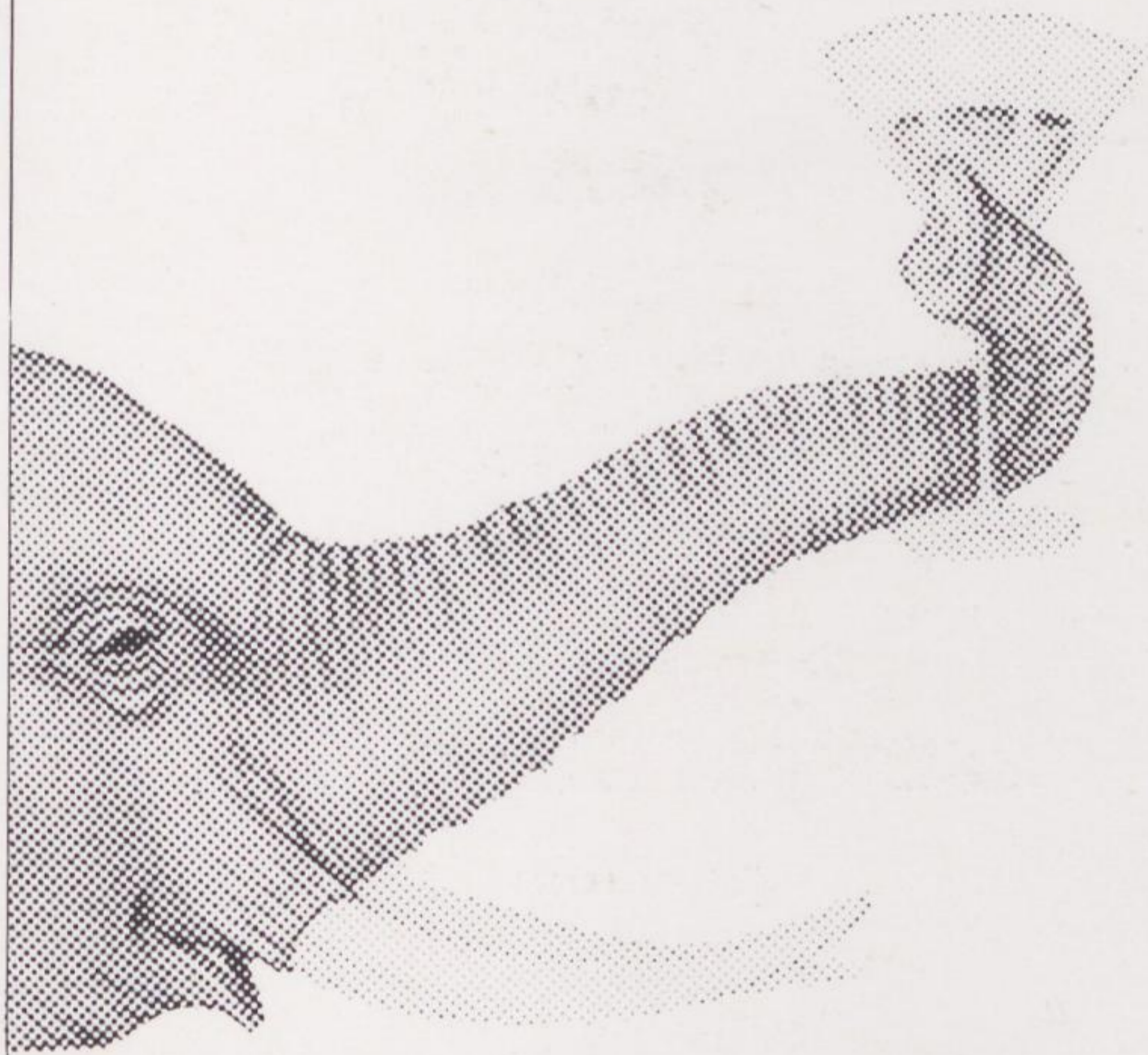
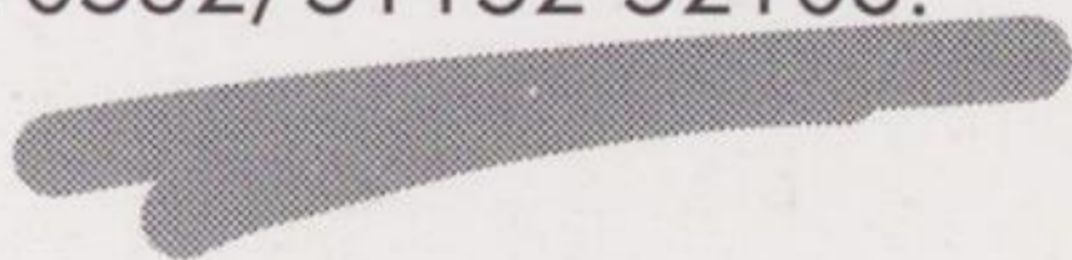
Corso Giovecca, 132/b
44100 Ferrara
Tel. 0532 40395 (2 linee)

Show room e magazzino:

Via Zucchini, 7
"Ferrara Center"
44100 Ferrara
Tel. 0532 771625

"UN BUON TRASLOCO E' FATTO DI MILLE ATTENZIONI"

Mezzi giusti e tanta attenzione per le vostre cose!
La Coopser è in grado di darvi tutto questo
e di eseguire traslochi civili e industriali in tutt'Italia.
Interpellateci al 0532/51152-52108.



CoopSer

Una risposta ai tuoi problemi!

Coopser. Via Tenani. Ferrara. Tel 0532/51152-52108

"UN BUON TRASCOCO

TO' E' FATTO

DI MILLE ATTEMPTOVI"

Mattia... la Cooper è un grande...

di... il...

Int...

~~ALZATEVI~~

LA...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...



**CASSA
DI RISPARMIO
DI FERRARA**

di professione banca dal 1838

Cirelli & Zanirato '91. Tipografia Artigiana.