

SPOHR LOUIS

**Compositore, violinista e direttore d'orchestra tedesco
(Brunswick 5 IV 1784 - Kassel 22 X 1859)**



Figlio di un medico, flautista dilettante, e di una pianista e cantante, rivelò precocissime doti musicali, iniziando fanciullo lo studio della musica con A. Riemenschneider e D. Dufour a Seesen, dove la famiglia si era trasferita nel 1786.

Continuò poi gli studi a Brunswick sotto la guida di K. A. Hartung e Ch. L. Maucourt.

Nel 1799 venne assunto come musicista da camera dal duca di Brunswick, che gli fece continuare gli studi col violinista F. Eck, con il quale nel 1802 si recò in Russia.

Rientrato nel 1803 nell'orchestra di Brunswick, nel 1804-1805 fece una tournée di concerti in città tedesche, riscuotendo notevoli consensi anche con le sue composizioni violinistiche.

Divenuto nel 1805 1° violino dell'orchestra ducale di Gotha, nel 1806 sposò l'arpista Dorette Scheidler, con la quale nel 1807-1808 e nel 1809-1810 compì tournées di concerti.

Ormai celebre in tutta Europa come concertista, si mise in luce contemporaneamente con l'attività di compositore, che gli procurò larghi riconoscimenti in tutta la Germania.

Diresse l'orchestra del Theater an der Wien di Vienna dal 1812 al 1815 ed intraprese poi una nuova lunga tournée di concerti che lo portò anche in Italia.

Nel 1817 fu nominato direttore dell'orchestra dell'Opera di Francoforte.

Nel 1820 si fece applaudire per la prima volta in Inghilterra e l'anno successivo si stabilì a Dresda, passando nel 1822, come maestro di cappella, alla corte di Kassel, su raccomandazione di Weber.

L'attività concertistica e direttoriale lo portò nuovamente all'estero, ma Kassel rimase il centro della sua poliedrica operosità, che gli procurò nel 1847 la nomina a Generalmusikdirektor.

Per le frequenti assenze causate dai concerti, gli ultimi anni della sua attività furono amareggiati da aspri contrasti con il principe elettore dell'Assia, che nel 1857 lo obbligò a dare le dimissioni e ad accettare una pensione.

Un'improvvisa paralisi del braccio sinistro costituì l'ultima e più grave sventura, che lo obbligò a rinunciare totalmente all'attività concertistica.

Nel 1836 sposò in seconde nozze la pianista M. Pfeiffer. Ottimo direttore d'orchestra (si servì tra i primi della bacchetta), organizzatore instancabile (diresse festival musicali a Frankenhäusen, Quedlinburg, Düsseldorf, Norwich, Brunswick ed altrove), aperto al nuovo e vicino

alle più giovani generazioni di compositori (sostenne Wagner fin dai primi lavori teatrali), la sua importanza nella storia della musica è legata soprattutto all'attività di violinista e di compositore.

LA CANTANTE JENNI LUTZER **INTERPRETE DELL'OPERA "JESSONDA"**



Considerato secondo solo a Paganini, si fece ammirare per la calda plasticità della cavata e seppe valersi della profonda conoscenza dello strumento anche come insegnante, avviando alla carriera concertisti di primissimo ordine (F. David, M. Hauptmann, H. Ries e moltissimi altri). A contatto con i più grandi musicisti del tempo (anche se non seppe apprezzare le ultime composizioni di Beethoven e la produzione di Weber), la sua produzione rimase legata al clima del primo Romanticismo, in particolare a Schubert e a Mendelssohn. Mentre il suo *Faust* è considerato una delle primissime opere romantiche, anche la sua vasta ed in gran parte pregevole produzione strumentale rivela tipici caratteri romantici e cioè una sensibilità acustica, una preferenza spiccata per le tinte delicate, per le sfumature del sentimento ad arco soprattutto nel senso della ricchezza di espressione melodica, piuttosto che soffermarsi in compiacimenti virtuosistici. Particolare importanza hanno infine le sue memorie, ricche di notizie sulla vita musicale del suo tempo.

FAUST

di Louis Spohr (1784-1859)

libretto di Josef Karl Bernard

Opera romantica in tre atti

Prima:

Praga, St&aulm;ndetheater, 1° febbraio 1816

Personaggi:

Faust (Bar); Mephistofeles (Bar); il conte Hugo (T); Kunigunde, sua promessa (S); Gulf, cavaliere (B); Kaylinger (Bar); Wohlhaldt (T), Wagner (T), Moor (Bar), compagni di Faust; Röschen, fanciulla borghese (S); Franz, orafo (T); un paggio di Hugo (rec); un'ancella di Kunigunde (S); una voce (S); Sycorax, strega (S); un ospite (rec)

Nato da un'occasionale collaborazione con il giornalista Bernard, *Faust* vide la luce sotto forma di *Singspiel* in due atti; Spohr intendeva farlo rappresentare al Theater an der Wien, ma per un litigio imprevisto con il conte Palffy, che ne era proprietario, dovette ritirare il lavoro ed

attendere occasioni migliori. Rimasta così nel cassetto per due anni, l'opera trovò infine un estimatore in Weber, che ne diresse la prima rappresentazione.

MANIFESTO PER LA PRIMA RAPPRESENTAZIONE DELL'OPERA "FAUST"



La forma attuale, senza dialoghi parlati e suddivisa in tre atti, risale invece alla revisione effettuata da Spohr nel 1852, su invito del Covent Garden. Amico di Clementi, il compositore organizzava frequenti tournées in Inghilterra, dove la sua reputazione come violinista era alle stelle. Volendogli tributare un omaggio con l'allestimento della sua opera più celebre, il Covent Garden dovette però chiedere a Spohr di modificarne la struttura, trasformandola da *Singspiel* in un'opera romantica interamente musicata, accetta pertanto ai canoni di un teatro vincolato in modo rigoroso all'estetica dell'opera seria, che non prevede il ricorso al parlato.

Annoiato dalla vita e dimentico della fedele Röschen, Faust ha stretto un patto con Mephistofeles, sperando di poter assaporare finalmente il calice del piacere. Affascinato da Kunigunde, già fidanzata a Hugo, Faust aiuta quest'ultimo a liberare la giovinetta dalle grinfie del rapitore Gulf, ma tenta a sua volta di sedurla proprio durante gli sponsali, dopo aver assunto una pozione distillata dalle streghe e capace di rendere irresistibile colui che ne faccia uso. La vendetta non si farà attendere e Faust, per sfuggire agli inseguitori, dovrà rinnovare per la terza volta il patto fatale con il diavolo, divenendone preda per sempre, mentre Röschen, respinta per l'ennesima volta, si uccide.

All'origine del libretto di Bernard non sta la sintesi spirituale ed escatologica del romanzo goethiano, ma più semplicemente la tradizione popolare, che aveva interpretato la leggenda di Faust secondo i crismi delle 'moralità' medioevali: durante tutto il Settecento il soggetto aveva conosciuto innumerevoli allestimenti in teatri improvvisati e si era conformato al *cliché* didattico dei drammi allegorici. Su questo canovaccio vengono però inseriti da Bernard alcuni spunti schiettamente romantici, primo fra tutti il dualismo angelo/demonio, che serpeggia un po' ovunque, caratterizzando la personalità di Faust fin dalla sua aria di sortita.

Nonostante le forti componenti 'demoniache' della trama, a questo *Faust* viene comunemente rimproverata un'espressività troppo sdolcinata e priva di venature drammatiche. In effetti, Spohr ha una scrittura garbata e quasi 'femminile', che gli preclude a priori un esito convincente nei domini sulfurei di quel 'gotico' che Weber saprà invece evocare con inedita e mirabile efficacia. Limitando l'elemento sovranaturale ad un

innocuo velleitarismo, Spohr spegne la tensione emotiva dell'opera: uno dei momenti virtualmente di maggior brivido, come il sabba delle streghe nel secondo atto acquista, per la regolarità delle armonie e la leggerezza del pizzicato, un sapore di danza delle fate forse maliziosa, ma di certo non sinistra. Eppure *Faust* fece scuola, e Weber stesso seppe far tesoro delle sue componenti migliori: il patetismo risentito di Kunigunde o la tenerezza di Röschen, così soavemente sospesa fra stile *larmoyant* ed intimismo liederistico, sono destinati a trapassare in molti lavori futuri, primo fra tutti il *Freischütz*



La strumentazione in punta di penna è un ponte fra Mozart e il *Puck-style* mendelssohniano: a Mozart si pensa anche per certe affettuosità nell'impiego dei fiati, segnatamente dei clarinetti.

La scena d'apertura e quella delle nozze costituiscono un richiamo esplicito al *Don Giovanni*, dal momento che affiancano al regolare organico strumentale una seconda orchestra posta sul palcoscenico: certe inflessioni nei recitativi (aggiunti nel 1852) rivelano però anche la sedimentazione di echi beethoveniani (le arie di Faust e certe impennate nella vocalità di Hugo discendono da Pizarro ed anticipano Kaspar, l'anima nera del *Freischütz*). La grande aria di Mephistofeles nel terzo atto (scritta anch'essa per il Covent Garden) presenta una straordinaria articolazione interna; il principio della continuità drammatica, in virtù del quale si possono tracciare ampie scene di struttura più complessa, anziché limitarsi a giustapporre brevi 'numeri' isolati, è una caratteristica formale di Spohr, filiatà dal teatro di Cherubini.

Questa dilatazione scenica, che tende a travalicare il limite del pezzo chiuso a favore di un'embrionale *Durchkomposition*, raggiunge uno degli esiti più originali nel passo in cui Röschen entra in chiesa cercando Faust (atto primo): il canto della fanciulla si intercala al corale intonato dai fedeli, con un'intuizione destinata a venir raccolta sia da Schumann in *Genoveva* sia da Wagner nei *Meistersinger*. Una serie di reminiscenze tematiche (*Erinnerungsmotive*, secondo la definizione coniata da Weber in un commento redatto per la messinscena praghese) rendono l'opera più coesa ed unitaria, testimoniando in Spohr un'attenzione costruttiva degna di rispetto; l'ouverture riassume le idee principali, agglutinandole in una sorta di sintetica prefigurazione cui l'autore stesso prepose un chiarimento didascalico, pubblicato nella prima riduzione a stampa per canto e pianoforte.

JESSONDA

di Louis Spohr (1784-1859)

libretto di Eduard Gehe, dal dramma *La Veuve de Malabar* di Antoine-Marin Lemièrre

Opera romantica in tre atti

Prima:

Kassel, Teatro di corte, 28 luglio 1823

Personaggi:

Jessonda, vedova di un rajah (S); Amazili, sua sorella (S); Dandau, capo dei bramini (B); Nadori, giovane bramino (T); Tristan d'Acunha, generale portoghese (Bar); Pedro Lopez, colonnello dei portoghesi (T); un ufficiale indiano (T); due baiadere (S); bramini, baiadere, soldati portoghesi ed indiani, cittadini



Il dramma di Lemièrre aveva affascinato Spohr durante un suo soggiorno parigino nel 1821; *Jessonda* ottenne poi un successo strepitoso fin dal suo primo apparire. Subito pubblicato da Peters, il lavoro circolò rapidamente in tutta Europa e si guadagnò una tale popolarità da indurre lo stesso Spohr a ricavarne un autonomo *pot-pourri*. Solo verso la fine del secolo la sua fortuna incominciò a declinare, e questa inversione di tendenza influenzò ben presto, oltre ai repertori teatrali, anche i manuali, in cui il nome di Spohr veniva ommesso con frequenza sempre maggiore; un moderato *revival* si è avviato proprio da Kassel nel 1959, e da allora *Jessonda* ha riacquisito una relativa notorietà, giungendo persino in sala d'incisione attraverso l'austriaca **Orf**. La trama rispecchia il gusto esotico che allora cominciava ad interessare l'arte ed il teatro.

Atto primo

A Malabar. Jessonda, come impone l'uso indiano, deve morire sul rogo per seguire il marito defunto, ma Amazili, sorella di lei, scongiura il giovane Nadori di salvarla. Combattuto fra il suo dovere di bramino e l'amore che Amazili gli ispira, Nadori promette sostegno.

Atto secondo

Alla testa dei portoghesi è giunto in città Tristan d'Acunha, che riconosce in Jessonda la donna di cui si era segretamente innamorato alcuni anni prima. Avendo promesso agli indiani di non interferire nella loro religione in cambio di una tregua d'armi, Tristan, pur disperato, non può venire in aiuto di Nadori.

Atto terzo

Gli indiani hanno violato i patti con un attacco a tradimento; Tristan irrompe sul luogo del sacrificio e strappa Jessonda alla morte. L'opera termina in modo sobrio ed efficace, con il quartetto gioioso delle due coppie finalmente unite.

La grazia che irrorà l'opera ne pregiudica, al tempo stesso, la riuscita drammatica, compensata in alcuni momenti da una cantabilità tenera e struggente, ma nel complesso priva di chiaroscuri. Questa scarsa articolazione emotiva si riflette anche nel profilo metrico degli ariosi, di preferenza in ritmi ternari e scorrevoli. Le nenie funebri intonate dalle baiadere all'inizio dell'opera già prefigurano questa connotazione

espressiva: il loro andamento cullante è più prossimo ad una ninna-nanna che ad una trenodia. Intessute di gruppetti, appoggiature e sincopi, le arie dei solisti e i numerosi duetti sono ancora intimamente prossimi al clima *larmoyant*.

L'esotismo domina l'azione dal punto di vista scenografico, ma resta assente dalla partitura, i cui cromatismi suonano più languidi che orientaleggianti; la strumentazione, sempre calibrata con mozartiana finezza ed incentrata su archi, flauti e clarinetti, accentua l'amabilità dell'insieme, non intaccata neppure dall'occasionale ricorso a tremoli e raffiche di scale; non mancano reminiscenze dell'opera italiana, soprattutto nel frequente emergere di libere cadenze vocali, equamente distribuite fra i quattro protagonisti.