

SPOHR LOUIS

Compositore, violista e direttore d'orchestra tedesco

(Braunschweig, 5 aprile 1784 – Kassel, 22 ottobre 1859)



La sua figura è di rilievo nella storia della musica per due motivi essenziali: il suo ruolo nell'ambito della nascente scuola violinistica tedesca, e il suo contributo al sorgere della figura moderna di direttore d'orchestra. Sul fronte della tecnica violinistica, Spohr ha inventato la mentoniera, che è divenuta una componente irrinunciabile della montatura dello strumento. Fin dalla prima infanzia, Ludwig Spohr dimostrò la sua predisposizione per lo studio del violino. A quindici anni, ormai già in possesso del bagaglio di tecnica ordinaria dello strumentista ad arco, entrò a far parte dell'orchestra del ducato di Brunswick-Lüneburg; tre anni dopo, nel 1802, convinto del valore del ragazzo, il duca stesso gli finanziò un anno di studi a San Pietroburgo con il virtuoso Franz Anton Eck (1774-1804).

Le sue prime composizioni degne di nota, compreso il primo Concerto per violino, risalgono proprio al soggiorno di studio con Eck. Dopo il suo ritorno in patria, il Duca gli garantì un tour di concerti nella Germania settentrionale: un suo Concerto tenuto a Lipsia nel dicembre del 1804 gettò l'influente critico musicale Johann Friedrich Rochlitz letteralmente "ai suoi piedi", non solo per l'abilità esecutiva di Spohr, ma anche per il valore delle sue composizioni. Questo Concerto diede subitanea notorietà al giovane musicista in tutto il mondo germanofono; all'estero sarebbe in seguito diventato famoso con il nome di battesimo "alla francese" di *Louis*.

Nel 1805 Spohr fu assunto come Kapellmeister alla corte di Gotha, dove si trattenne fino al 1812. Là incontrò l'arpista diciottenne Dorette Scheidler (1787-1834), figlia di uno dei cantori di corte, e se ne innamorò: i due si sposarono l'anno dopo. In seguito, i coniugi Spohr si esibirono regolarmente in duo, effettuando tournée in Italia (1816-1817), Inghilterra (1820) e a Parigi (1821), ma più tardi Dorette abbandonò la pratica dell'arpa per dedicarsi alla cura dei figli. La sua morte precoce portò grande dolore nella vita del marito.

Più tardi, Spohr lavorò come direttore d'orchestra al Theater an der Wien di Vienna (1813-1815), dove entrò a far parte delle amicizie di Ludwig van Beethoven, e come direttore d'opera a Francoforte (1817-1819), dove poté allestire i suoi stessi lavori scenici - il primo dei quali, *Faust*, era stato rifiutato a Vienna. L'occupazione stabile più lunga nella vita di Spohr, dal 1822 sino alla sua morte, fu l'incarico di direttore musicale alla corte di Kassel: posto che gli fu offerto dietro suggerimento di Carl Maria von Weber. A Kassel, il 3 gennaio 1836,

Spohr si sposò una seconda volta, con Marianne Pfeiffer (1807-1892). Nel 1820 sostituì l'arco di violino, che si utilizzava per dirigere l'orchestra, con la bacchetta.



Composizioni

Spohr fu un compositore prolifico, con più di 150 lavori catalogati a suo nome, oltre alle composizioni senza numero d'opera. Le sue nove Sinfonie (più una decima rimasta incompiuta) mostrano l'evoluzione dallo stile classico dei suoi predecessori alla musica programmatica della nona Sinfonia, intitolata *Le Stagioni*.

Tra il 1803 e il 1844 Spohr compose più Concerti per violino che qualunque altro grande compositore suo contemporaneo: sedici in tutto fra il 1803 ed il 1844, oltre a due Concerti per due violini. Molti di essi sono strutturalmente non convenzionali, come il celebre ottavo Concerto, in un tempo solo e nello stile di un'aria d'opera. Meglio conosciuti al giorno d'oggi sono però i quattro Concerti per clarinetto, tutti scritti per il clarinettista virtuoso Johann Simon Hermstedt.

Anche la produzione cameristica di Spohr è nutrita: più di 36 Quartetti d'archi e quattro interessanti Quartetti doppi d'archi; scrisse anche Quartetti per altre formazioni, duo, trio, quintetti, sestetti, un ottetto e un nonetto, lavori per violino solo, arpa sola, duo violino e arpa pensati per essere suonati da se stesso in duetto con la moglie.

Le principali opere di Spohr - *Faust* (1816), *Zemira e Azor* (1819) e *Jessonda* (1823) - attualmente non appartengono al repertorio dei teatri d'opera, tuttavia furono in voga per tutto il diciannovesimo secolo e anche negli inizi di quello successivo: ad esempio *Jessonda* venne bandita dalle autorità naziste perché narrava di un eroe europeo innamorato di una principessa indiana.

Sono anche da ricordare i 59 Lieder per voce e pianoforte, 15 Lieder per più voci e pianoforte, una Messa e altra musica corale. I suoi Oratori, in particolare *Il Giudizio finale* (1826), erano particolarmente apprezzati durante il diciannovesimo secolo.

FAUST

Tipo: Opera romantica in tre atti

Soggetto: libretto di Josef Karl Bernard

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

Cast: 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 (re)

Autore: Ludwig Spohr (1784-1859)

FIGURINO



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

L'aspetto diabolico della composizione è particolarmente ben riuscito. Nella scena del Blocksberg, Spohr trovò la musica giusta per gli elfi - una musica che trovò riscontro alcuni anni più tardi in Mendelssohn (nelle musiche di scena per *A Midsummer Night's Dream* di Shakespeare).

L'opera, in particolare il sabba delle streghe, ispirò Weber, che all'epoca della sua rappresentazione lavorava al - *Freischütz*.

La prima opera romantica?

Dopo alcune prove di minore importanza nel campo del teatro musicale, Spohr nel periodo in cui lavorava al Theater an der Wien, rimase affascinato dalle macchine teatrali, e decise di musicare il soggetto del *Faust*.

La composizione avvenne fra il maggio ed il settembre 1813. Spohr sperava in una rappresentazione a Vienna, ma ci fu un contrasto con il conte Ferdinand Palffy, direttore e poi proprietario del teatro.

E così, nel 1814, nell'ambito del Congresso di Vienna, presentò soltanto l'ouverture; Spohr è comunque riuscito ad entrare nella storia della musica come il compositore della prima opera romantica, avendo preceduto di qualche mese E. T. A. Hoffmann (*Undine* 1816).

Tuttavia, egli non poté essere presente alla prima rappresentazione del 1816 a Praga, sotto la direzione di Carl Maria von Weber.

Una "Faust-Story" senza trasfigurazione

L'opera di Spohr si eleva al di sopra dei diffusi drammi popolari sul medesimo soggetto.

All'epoca il *Faust* di Goethe (*Parte prima*, 1806) non aveva ancora ottenuto un vero riconoscimento. Ma Spohr potrebbe anche averlo conosciuto, in quanto la "sua" *Gretchen* vide la luce del 1808-09.

Dal punto di vista compositivo l'opera sorprende per le sfumature emotive, la cantabilità e l'avvincente drammaticità. Ma l'aspetto decisivo è l'impiego dei motivi ricorrenti.

Anche dal punto di vista degli effetti sonori Spohr è in anticipo sui tempi: nella scena iniziale ed in quella delle nozze fa suonare una piccola orchestra dietro le scene.

Con il suo tentativo di attualizzare la musica, Spohr cercava di tenersi al passo dei tempi; nel 1829 la sua opera andò in scena a Berlino, ed in seguito si diffuse soprattutto nei paesi di lingua tedesca.

Comporre in amichevole compagnia

Spohr era un brillante violinista ed un altrettanto mediocre pianista. Durante la composizione dell'opera, a Vienna, si recava sempre dal suo amico Meyerbeer, che suonava magnificamente a prima vista le sezioni dell'opera già compiute.

Spohr partecipava cantando e fischiettando le parti cantate.

La trama

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.

BOZZETTO



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 soprannaturale a 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* e 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* mendelsohniano: 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 orchestrina 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 e 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 e 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

Tipo: Opera romantica in tre atti

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

Prima: Kassel, Teatro di corte, 28 luglio 1823

Cast: 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)

Autore: Louis Spohr (1784-1859)

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 omesso 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 di incisione attraverso l'austriaca Orf.

La trama rispecchia il gusto esotico che allora cominciava a interessare l'arte e il teatro.

LOUIS SPOHR



La trama

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 a una ninna-nanna che a 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 e 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.