

# I QUADERNI DELL' ACCADEMIA

Rivista trimestrale di cultura musicale, didattica e  
psicopedagogia

*Quarterly magazine of musical culture, teaching and  
educational psychology*



QUADERNO 1- giugno/june 2021

# Indice

## Editoriale

di Matteo Fanni Canelles pag. 3

L'Accademia Ars Nova e il benvenuto per il 16° Ars Nova International

## Music competition

di Matteo Fanni Canelles pag. 4

La musica corale all'interno dell'opera "Olandese volante di

R.Wagner/inlingua tedesca: Anmerkungen zu den Chören im Fliegenden

## Holländer

di Anna Kaira pag. 8

Composizione pianistica contemporanea: Danza rituale

di Matteo Fanni Canelles pag. 16

Con il contributo



# Editoriale

di Matteo Fanni Canelles

**E'** con piacere che in occasione del 16° Ars Nova International Music Competition,

l'associazione propone una rivista con scadenza trimestrale costituita da singoli studi e articoli scaricabili in formato pdf. Un'occasione di approfondimento riguardo alle tematiche didattiche legate alla musica, composizioni, lavori musicologici. I tre numeri previsti saranno stampati in luglio 2021 , ottobre 2021 e gennaio 2022.

In questo primo quaderno verrà presentato il progetto dell'Ars Nova International Music Competition che è riuscito in questi anni a resistere alla grave crisi della pandemia. Questo periodo difficile non è ancora finito ma ad oggi non è riuscito a fermare questo progetto internazionale dedicato ai giovani.

In questo stesso numero verrà pubblicato anche uno studio della Ph. Anna Kaira sulla musica di R. Wagner con particolare attenzione alla musica corale all'interno dell'olandese volante. Per finire verrà presentata una mia composizione per piano solo caratterizzata nell'aver una scrittura non convenzionale e relativa esecuzione sperimentale adatta per essere eseguita anche dai giovani pianisti.

Auguro una buona lettura a tutti

*It is with pleasure that on the occasion of the 16th Ars Nova International Music Competition, the association offers a quarterly magazine consisting of individual studies and articles that can be downloaded in pdf format. An opportunity for in-depth study of educational issues related to music, compositions, musicological works. The three expected issues will be printed in July 2021, October 2021 and January 2022.*

*In this first "Quaderno", the projects of the Ars Nova International Music Competition will be presented, which in recent years has managed to resist the serious crisis of the pandemic. This difficult period is not over yet but to date it has not managed to stop this international project dedicated to young people.*

*In this same issue, a study by Phs Anna Kaira on the music of R. Wagner will also be published with particular attention to choral music within the flying Dutchman.*

*Finally, one of my piano compositions will be presented, characterized by having an unconventional writing and related experimental execution suitable for being performed also by young pianists.*



*I wish everyone a good read*

Matteo Fanni Canelles

## L'Accademia Ars Nova e il benvenuto per il 16°Ars Nova International Music competition

di Matteo Fanni Canelles

L'Accademia di musica "Ars Nova" di Trieste è un'associazione culturale no profit fondata nel 1998. L'ente si propone quale obiettivo principale, la promozione e la diffusione della musica ai fini dello sviluppo integrale della persona attraverso Festival, Concerti e corsi specifici. Dalla sua fondazione, l'Accademia Ars nova ha organizzato eventi culturali con particolare ri-guardo alla

promozione della cooperazione tra più istituzioni come: Regione FVG, Provincia di Trieste, Comune di Trieste, Unione Europea, Consolati di Slovenia, Croazia e Romania. Dal 2005 organizza l'Ars Nova International Music Competition facendo arrivare da tutta Europa centinaia di bambini e ragazzi. Nel 2012 ha realizzato il progetto European Music Crossing finanziato dall'Unione Europea nell'ambito del Programma della Commissione europea "Youth in action" e finalizzato ad avvicinare i giovani all'Europa. L'associazione ha organizzato momenti di approfondimento e scambio di studenti attraverso masterclass, favorendo lo scambio tra associazioni musicali. Attualmente è convenzionata con il Conservatorio "Tartini" di Trieste, il conservatorio "Tomadini" di Udine e con il liceo musicale di Trieste.

*The "Accademia Ars Nova of Trieste is a non-profit cultural association founded in 1998. The body's main objective is the promotion and dissemination of music for the integral development of the person through Festivals, Concerts and specific courses. Since its foundation, the Ars nova Academy has organized cultural events with particular regard to promoting cooperation between multiple institutions such as: the FVG Region, the Province of Trieste, the Municipality of Trieste, the European Union, the Consulates of Slovenia, Croatia and Romania. Since 2005 it has organized the Ars Nova International Music Competition, bringing hundreds of children and young people from all over Europe. In 2012 he created the European Music Crossing project funded by the European Union as part of the European Commission's "Youth in action" program and aimed at bringing young people closer to Europe. The association organized moments of study and exchange of students through masterclasses, favoring the exchange between musical associations. Currently it has an agreement with the "Tartini" Conservatory of Trieste, the "Tomadini" Conservatory of Udine and with the Trieste high music school.*

---

Questo il mio benvenuto e ringraziamento ai partecipanti alla 16° edizione del progetto/ *This is my welcome and thanks to the participants in the 16th edition of the project:*

Un caro benvenuto alla sedicesima edizione dell'"Ars nova International Music Competition - Trieste - premio Paolo Spincich", coordinato e promosso dall'associazione Accademia Ars nova di Trieste che è divenuto negli anni un punto di riferimento didattico per molti studenti musicisti provenienti dall'area mitteleuropea e non solo.

Saluto tutti i partecipanti e in modo particolare gli studenti, gli insegnanti e le famiglie che da tanti anni ci accompagnano numerosi in questo speciale appuntamento internazionale. Ringrazio perciò tutti gli enti che hanno favorito la realizzazione di questo articolato progetto culturale: la Regione autonoma del Friuli Venezia Giulia, il Comune di Trieste, la Fondazione Pietro Pittini, la fondazione Beneficentia Stiftung, la Fondazione Polojaz, tutti gli enti privati e partner nazionali e internazionale che hanno permesso lo svolgimento delle selezioni e concerti durante tutto l'anno a Trieste, in Regione FVG e all'estero. Un ringraziamento voglio porgerlo a tutti i componenti di giuria, che spesso da diversi anni, ci offrono la loro competenza e passione e in modo particolare a tutti i soci e gli amici dell'Accademia Ars nova che ogni anno offrono con generosità e professionalità i loro talenti per la costruzione di un evento così importante. Desidero esprimere uno speciale ringraziamento a tutti gli insegnanti che hanno preparato i propri allievi a questo momento di confronto ed incontro: la loro paziente opera didattica è alla base di questa manifestazione

A warm welcome to the sixteenth edition of the "Ars nova International Music Competition - Trieste - Paolo Spincich prize", coordinated and promoted by the Ars nova Academy of Trieste, which over the years has become a didactic point of reference for many student musicians from the Central European area and beyond. I greet all the participants and in particular the students, teachers and families who have accompanied us in this special international event for many years. I thank all the entities that have favored the realization of this articulated cultural project: the Autonomous Region of Friuli Venezia Giulia, the Municipality of Trieste, the Fondazione Pietro Pittini, the Beneficentia Stiftung, the Fondazione Polojaz, all the private entities and national and international partners who have allowed the selections and concerts to take place throughout the year in Trieste, in the FVG Region and abroad. I want to thank all the members of the jury, who have often been offering us their expertise and passion for several years, and in particular to all the members and friends of the Ars nova Academy who offer theirs every year with generosity and professionalism. talents for the construction of such an important event. I would like to express a special thanks to all the teachers who have prepared their students for this moment of confrontation and meeting: their patient didactic work is the basis of this event

Un cjâr benvignût ale sedicesime edizion dell' "Ars nova International Music Competition – Trieste premi Paolo Spincich", coordinât e promot dall' associazion Accademia Ars nova di Trieste cal'è diventât tai ultins ains un pont di riferiment didattic par un grump di students misiciscj provenients dall'aree mitteleuropee e no dome.

Un salut a ducj i partecipants e in mut particolar i students, i insegnants e les famês che di tancj ains nus compagnin numerôs in chest special appuntament internazionâl.

O' ringrazi ducj j ents che an favorît il realizâ di chest articolât proget

culturâl: le Regjon autonome dal Friûl Vignesie Julje, il comun di Triêt, les

Fondazionts: Pietro Pittini, Beneficentia Stiftung, Polojaz, ducj i ents privâts e i colaboradôrs

nazionai e internazionai che 'e an permetût el svolgiment des selezions e concerts dilunc dut l'an a Triêt, in regjon FVG e tai stats forescj.

'O vuei dâ un ringraziament a ducj i components de giurie, che spess in chescj

ains, nus ofrisin la lôr competence e passion e in mût particulâr a ducj i socios e i amîs de Accademia Ars nova che ogni an 'e ofris cun gjenerositât e professionalitât i lor talents pe costruzion di un event cussì impuartant.

'O desideri esprimi un speciâl ringraziament a ducj i insegnants che an preparât i propis students a chest moment di confront e inquintri: le lôr pazient opare didattiche a je ale base di cheste manifestazion.

Dobrodošli na 16. izvedbo tekmovanja "Ars Nova International Music Competition-Trst-nagrada Paolo Spincich, ki jo vsako leto organizira Accademia ars nova iz Trsta. Ta manifestacija je postala v petnajstih letih fiksna didaktična točka marsikaterega študenta, ki prihaja iz Mittelevropskega prostora in ne samo. Pozdravljam vse nastopajoče, in predvsem vse študente, njihove mentorje in družine, ki nam množično sledijo že mnogo let. Zahvaljujem se vsem ustanovam, ki so pomagale pri realizaciji tega projekta: avtonomni deželi FJK, Občini Trst, raznim združenjem, vsem privatnim in državnim ustanovam in mednarodnim partnerjem, ki so omogočili v teku celega leta selekcije in koncerte v Trstu, v deželi in v tujini. Posebna zahvala gre vsem članom komisije, ki skozi leta nam nudijo svojo kompetentnost, znanje in profesionalnost ter vsem članom in prijateljem Akademije Ars nova, ki nesebno in profesionalno nudijo pomoč pri realizaciji te manifestacije. Posebna zahvala gre tudi vsem profesorjem, ki so pripravili svoje gojence.

Herzlich willkommen zur 16. Ausgabe des "Ars Nova International Music Competition - Triest - Paolo Spincich award", koordiniert und gefördert von der Ars Nova Akademie in Triest, die in den vergangenen Jahren für viele Musikstudenten aus Mitteleuropa und anderen Ländern zu einem Referenzpunkt für die Bildung wurde.

Ich begrüße alle Teilnehmer und insbesondere die Studenten, Lehrer und Familien, die uns seit vielen Jahren bei diesem besonderen internationalen Treffen begleiten.

Ich danke daher allen Einrichtungen, die die Verwirklichung dieses umfassenden Kulturprojekts gefördert haben: die Autonome Region Friaul-Julisch Venetien, die Stadt Triest, die Stiftungen, alle privaten Einrichtungen, nationalen und internationalen Partner, die alle unsere Tätigkeiten in Triest, in der Region FVG und im Ausland ermöglicht haben.

Ich möchte mich auch bei allen Jury-Mitgliedern bedanken, die seit vielen Jahren uns ihre Kompetenz und Leidenschaft anbieten. Ein besonderes Dank geht an allen Partner und Freunde der Ars Nova Akademie, die alljährlich ihre Talente großzügig und professionell für den Aufbau eines so wichtigen Events anbieten.

Besonderen Dank möchte ich allen Lehrern aussprechen, die ihre Schüler zu diesem Moment der Konfrontation und Begegnung vorbereitet haben: ihre unermüdliche didaktische Arbeit ist die Grundlage dieser Manifestation.



# La musica corale all'interno dell'opera "Olandese volante di R.Wagner (in lingua tedesca: Anmerkungen zu den Chören im Fliegenden Holländer)

di Anna Kaira

Der fliegende Holländer (1841) wurde bisher meist als Wagners Rückkehr zur eigentlichen Verwurzelung in der deutschen romantischen Tradition Webers, Spohrs und Marschners gedeutet. Im Hinblick auf den Hintergrund der ersten „romantischen“ Oper Holländer gilt es, einige Dinge zu beachten. Obwohl die Bezeichnung „romantisch“ zunächst impliziert, daß sie eher einer deutschen als einer französischen Tradition verhaftet ist, war Der fliegende Holländer ursprünglich für die

Pariser Opéra geplant, wenn auch als Einakter statt als fünftaktiges Bühnenwerk. Obwohl Wagner ab den 1840er Jahren nach Wegen gesucht hat, an den ästhetischen Grundfesten der Grand opéra zu rütteln, bedeutete das jedoch noch lange nicht, daß alle „Fremdeinflüsse“ in seinen Werken nach Rienzi verbannt waren. Er hat sich insbesondere die Fähigkeiten des französischen Orchesters und des großformatigen dramatischen Tableaux zunutze gemacht. Die deutsche „romantische“ Oper ging letztlich sowohl auf die revolutionäre und nachrevolutionäre Opéra-comique zurück (die Werke Cherubinis, Méhuls, Boieldieu) als auch auf die deutschen Singspieltraditionen.

Die Chorbehandlung des Fliegenden Holländers zeichnet sich dadurch aus, daß Wagner Liedgesänge zur Charakterisierung bestimmter Sphären und zur musikalischen Vereinheitlichung gebraucht hat. Werner Breig weist darauf hin, daß die Chorverwendung im Holländer von einem Zentrum ausgeht, das die vorauskomponierten Seemannslieder und der Spinn-Chor als Kontrastfolie bilden. „Durch diese Konzentration“ – so Breig – „bedeutete der Fliegende Holländer einen Schritt über Rienzi hinaus, dessen überreiche Palette von Chorbesetzungen und –funktionen den Eindruck des Grell-Bunten nicht vermeiden kann“ .

Alle drei Aufzüge des Fliegenden Holländers enthalten Chorszenen, die Aufzüge II und III sogar recht umfangreiche. Dabei unterscheidet sich jede Chorszene von den anderen durch den Charakter und die Vokalbesetzung. Die Chöre repräsentieren im Holländer zwei gegenüberstehende Sphären: Die Sphäre des Daland (der Menschen) und die des Holländers (des Phantastischen). Im I. Aufzug erscheint der Steuermann als Vertreter seiner Gruppe, der norwegischen Schiffsbesatzung. Er singt erst allein das Lied, später wird es dann vom Chor angestimmt. In dieser Chorszene sind der Solist und der Chor dramaturgisch aufeinander bezogen und bringen die gleiche Stimmung in die Szene herein. Es herrscht hier die Daland-Sphäre.

Am Anfang des II. Aufzugs (Nr. 4) wird ein kompliziertes Verhältnis zwischen der Titelheldin (Senta) und der Gruppe dargestellt, wobei die Solistin sich durch die Verwendung der Holländer-Sphäre vom Chor abhebt. Der III. Aufzug bringt die Konfrontation, sogar den Zusammenprall, zweier Chorgruppen dadurch, daß die beiden Matrosenchöre, der von Dalands Mannschaft und der Chor der Matrosengruppe des Holländers, musikalisch und dramatisch gegenübergestellt werden. Die Chöre der Matrosen Dalands beginnen und schließen den I. Aufzug ab - üben sozusagen die Rahmenfunktion aus – weisen sich als Mitbeteiligte der Handlung auf und sind dramaturgisch und musikalisch den Protagonisten untergeordnet.

In prägnanter Weise erfaßt Wagner den szenischen Vorgang des I. Aufzugs mit musikalischen Mitteln. Er synthetisiert zwei Sphären, die, wie es scheint, nie ohne Konflikt vereinigt werden konnten, dadurch, daß dem Chor der Matrosen Dalands ein auf das Naturelement des Meers bezogenes Motiv anvertraut wird, das im Fliegenden Holländer den Rang eines zentralen Handlungsmomentes aufweist und die Holländer-Sphäre darstellt. So singen Dalands Leute zu Beginn der Oper ab Takt 24 der Introdution des I. Aufzugs einige Takte den „Jo-ho-he! Hal-lo-jo!“-Ruf, der mit dem Sturm assoziiert werden kann. Der zweite, letzte Auftritt der Daland-Mannschaft beginnt im Takt 474 und dauert bis zum Schluß des Aufzugs. Die Matrosen freuen sich auf die Heimfahrt und singen aus lauter Freude das Lied des Steuermanns, das sie mit dem „Hal-lo-ho!“-

Ruf anstimmen und beschließen. Dieses Motiv, das Wagner in dieser Szene Dalands Matrosen überlassen hat, bereitet den szenischen Auftritt des Holländers musikalisch vor.

Die Sphäre des Meers repräsentiert der Chor der Mannschaft des Holländers, der im I. Aufzug einmal episodisch hinter der Bühne erklingt. Der Holländer-Chor singt nach der Auftrittsarie des Holländers eine achttaktige Phrase „Ew'ge Vernichtung, nimm uns auf!“ im Unisono. Im Grunde genommen ist diese Phrase eine variierte Wiederholung des letzten Satzes der Holländer-Arie. Bemerkenswert an diesem Chorsatz ist die instrumentale Begleitung, ein konstantes Pauken-Tremolo, zur Vergegenwärtigung des seelischen Zustands des Protagonisten. Dies ist ein musikalisches Verfahren, das Wagner bereits im vierten Finale des Rienzi verwendet hat, das hier jedoch eine andere Gestaltung aufweist: zunächst Pauken auf c, dann Bratschen auf e und erneut Pauken auf c. Nach dem geheimnisvollen Chorgesang, der aus zwei viertaktigen Floskeln besteht und auf drei Tönen (e-fis-g und e-fis-gis) basiert, setzten die Streiche vier Takte lang mit einer Modulation nach c-Moll an Stelle einer regulären Schlußkadenz ein. Mit dem auf die Elementarintervalle Quart, Quint und Oktav gestellten Thema schließt diese Nummer ab. Dieses Thema bezieht sich in der ganzen Oper nicht nur auf den Holländer selbst, sondern vor allem auf das Schicksal, das ihn treibt.

Den II. Aufzug beginnt Wagner mit einer großen Chorszene (Nr.4), in der zwei Solistinnen (Mary und Senta) im Kreis der Mädchen (Frauenchor) auftreten. Der Mädchenchor, der vor der Ballade Sentas ertönt, besteht aus drei Strophen, wobei das Ende jeder Strophe variiert wird. Dieser Chor hat darstellenden Charakter; sowohl die Musik, als auch der Text des Chores drücken das Summen des Spinnrads aus („Summ' und brumm', du gutes Rädchen, munter, munter dreh' dich um!“). Nach jeder Strophe beginnen die Mädchen ein Gespräch entweder miteinander oder mit Mary, die die Mädchen jedes Mal zur Ordnung bringen will („Ei! Fleissig, fleissig, wie sie spinnen!“). Die Mädchen machen sich lustig über Senta, weil sie schweigend und verträumt auf das Bild eines bleichen Mannes starrt („Ei, ei, ei, ei! Was hören wir! Sie seufzet um den bleichen Mann“ oder „Sie ist verliebt!“). Senta ist ein junger leidenschaftlicher, sehr einsamer Mensch in einer engen und geistig ausdruckslosen Umwelt. Unbeteiligt am Gesumme und Geplapper der Mädchen sitzt sie in der Spinnstube und wird ärgerlich:

„O, macht dem dummen Lied ein Ende,

es summt und brummt nur vor dem Ohr!

Wollt ihr, daß ich mich zu euch wende,

so sucht was Besseres hervor!“

Während des Mädchenchores, der vor der Ballade einsetzt und in A-Dur komponiert ist, treten keinerlei Modulationen in „fremde“ Tonarten auf, außer in solche, die in Verwandtschaft zu A-Dur stehen, z.B. E-Dur oder H-Dur. Der Chor der Mädchen wie der Chor von Dalands Mannschaft gehören zur Sphäre der Menschen. Diese Sphäre charakterisieren klare, diatonische Harmonik, Abwesenheit von Chromatik; auch werden selten Modulationen in entfernte Tonarten benutzt. Dem Chor der Mädchen schließt Senta ihre Ballade an, die nicht nur die wichtigste Nummer in

diesem Akt, sondern überhaupt das Zentrum der ganzen Oper ist. Sie bildet den Grundgedanken für die weitere dramatische Entwicklung der Oper. Die beiden Welten des Holländers und Dalands, das Unfaßbare und der banale Alltag, stoßen aufeinander, und die musikdramatische Funktion der Musik wird jetzt offensichtlich. Werner Breig weist darauf hin, daß Wagner den Chor und die Solistin zur dramatischen Steigerung im unterschiedlichen Verhältnis von Strophe zu Strophe einsetzt. „Bei der ersten Strophe hören die Mädchen Senta zu, bei der zweiten unterlegen sie [...] die letzten beiden Phrasen der Erlösungsmelodie („Ach, könntest du, bleicher Seemann, es finden...“) mit einer akkordischen Begleitung, und in der dritten Strophe übernehmen sie [...] sogar allein den Anfang der Erlösungsmelodie. Die damit erreichte Harmonie zwischen Gruppe und Protagonistin wird dann freilich jäh zerstört, wenn Senta, statt sich den Schluß der Strophe anzuhören oder in ihn einzustimmen, in ihr „Ich sei´s“ ausbricht...“. Die Ergänzung der Ballade durch einen Chor der Spinnerinnen hat einen Hintergrund geschaffen, von dem die Hauptfigur sich mit dem Gesang ihrer Ballade abheben kann.

Wie erwähnt, stoßen im III. Aufzug zwei Sphären unmittelbar aufeinander: Die Sphäre Dalands und diejenige des Holländers. Wagner hat in einer Chorszene die zwei gegenüberstehenden Sphären zusammengesetzt, um den Konflikt, der die Grundlage nicht nur des Spukchores, sondern auch der Oper insgesamt ist, zu betonen. Die Besonderheit des III. Aufzugs ist die Verwendung eines Doppelchores. Der Gebrauch eines Doppelchores besonders in Kulminationsphasen war bereits bei den Komponisten vor Wagner sehr beliebt. Einer der ersten Komponisten, der dieses Verfahren anwandte, war Jean-François Le Sueur. In seiner Oper *Ossian ou Les Bardes* (1804) setzte er im 2. Bild des III. Aktes einen Doppelchor ein, um mit dessen Hilfe einen tragischen Konflikt zwischen Pflicht und Leidenschaft an dieser Stelle zu verstärken. In der Oper *Ossian* sind zwei Mannschaften, wie im *Fliegenden Holländer*, gegenübergestellt: Die Mannschaft der Skandinavier und der Schotten (Caledoniens).

Die Handlung im 2. Bild des III. Aktes von *Ossian* spielt auf dem Hügel und im Tal, die durch eine Brücke mit steilen Felsen verbunden sind. Während die Skandinavier sich im Tal versammeln, feiern die Schotten auf dem Hügel. Le Sueur verwendet verschiedene Ausdrucksarten, um Unterschiede zwischen den beiden Konfliktsphären zu zeigen. Für den Schottenchor sind z.B. die Tanelemente, Instabilität der melodischen Linie, schnelles Tempo, punktierter Rhythmus, volkstümliche Melodik und Forte-Dynamik charakteristisch. Der Skandinavierchor ist ein prägnanter Gegensatz zu dem Schottenchor. Die kompositionstechnischen Qualitäten des Verschwörerchores der Skandinavier sind der marschähnliche Rhythmus, die stabilen melodischen Bewegungen und Sotto-voce-Dynamik. Es gibt keinen Hinweis dafür, ob Wagner die Oper von Le Sueur gekannt hätte. Sie wurde nach der Uraufführung 1804 selten inszeniert, und die letzte Aufführung fand 1817 statt. Diese Oper ist für unsere Analyse dadurch interessant, daß sie eines der ersten Beispiele der „neuen“ Dramaturgie repräsentiert, die im 19. Jahrhundert auf den Opernbühnen herrschte und im wesentlichen Wagner beeinflusste. Diesbezüglich weist Sieghart Döhring darauf hin, daß diese Dramaturgie, die das Sujet nicht als ein mythisches, vielmehr als ein historisches verstand, sich als zukunftsweisend zumal dort darstellt, „wo sie in stringenter Anwendung des Kontrastprinzips Musik und Szene wechselseitig aufeinander bezieht, d.h. zu einer Tableaubildung im Sinne der späteren Grand opéra führt. Dies ist der Fall im 2. Bild des III. Aktes,

wenn sich im Laufe eines Jagdfests die latente Spannung zwischen den beiden Völkern im offenen Konflikt entlädt...“ .

In den frühen Opern , den Holländer einschließend, übernimmt Wagner das Verfahren der Verschärfung des dramatischen Konflikts durch einen Doppelchor von den Komponisten-Vorläufern und entwickelt es in seinem Schaffen in dem Sinne weiter, daß er einen Doppelchor zum Handlungsträger macht.

Die Handlung des III. Aufzugs des Holländers spielt im Hafen vor Dalands Haus, wo die Schiffe des Norwegers und des Holländers liegen. Das norwegische Schiff ist hell erleuchtet. Im Gegensatz zum norwegischen liegt das Holländerschiff in einer unnatürlichen Finsternis. Dalands Matrosen singen und tanzen auf dem Verdeck („Steuermann, laß die Wacht!“). Die Mädchen bringen aus dem Hause verschiedene Speisen und Getränke. Der Zusammenstoß der zwei gegenüberstehenden Sphären entstand bereits in der Ouvertüre. In den Takten 203-234 der Ouvertüre beim Einsatz des Matrosenlieds hat Wagner die Konfrontation zweier Welten durch die Verwendung der die Holländer-Welt repräsentierenden „Sturm“-Akkorde angegeben . Der Spukchor gehört zusammen mit Sentas Ballade zur Urschicht der Holländer-Musik . Er beginnt mit dem Holländer-Motiv („Johohohe!“-Ruf), den Wagner in Sentas Ballade zunächst in a-Moll, dann in g-Moll eingesetzt hat . Die Verwendung des Titelhelden-Motivs an den beiden Stellen ist kein Zufall: Sentas Ballade und Spukchor, der mit dem Generalvorzeichen von h-Moll beginnt und einen Reichtum an der Chromatik und Modulationen aufweist, gehören zur Sphäre des Holländers und fußen auf dem gleichen Motivmaterial.

Der Norweger-Chor („Steuermann, laß die Wacht!“) ist ein gemischter Chor, der in C-Dur komponiert wurde. Den Gesang, der in der Form eines Gesprächs zwischen Matrosen und Mädchen angelegt ist, beginnt zuerst der vierstimmige Männerchor (T I,II, B I,II) , dann werden im Takt 108 Frauenstimmen (S I,II,III,IV) hinzugefügt . Für den Norweger-Chor ist die „klare“, diatonische Harmonik mit der volkstümlichen Melodik und dem tänzerischen Rhythmus charakteristisch. Mit dem Einsatz der Holländer-Sphäre wird sofort das gesamte harmonische Bild gewechselt. Matrosen und Mädchen rufen zu dem finsternen Holländerschiff hinüber, ein aufkeimendes Entsetzen immer lauter betäubend: „He, Seeleut' antwortet doch!“- darauf „große Stille“, nur ein einsamer cis-Moll-Akkord, im dreifachen Piano, lang gehalten . Entscheidend ist hier die Qualität der harmonischen Erfindung. Wagner setzt den cis-Moll-Akkord, der der C-Dur-Sphäre der Matrosen absolut fremd ist, ohne melodische und harmonische Vorbereitung ein und drückt dadurch die Abschreckung aus. Die so entstehende Reibung über der Grundtonart C-Dur läßt sich als Metapher für die Grundspannung des Werkes deuten, als Konfrontation zweier Welten. Dem cis-Moll-Akkord schließt sich erneut der Chor der norwegischen Matrosen in C-Dur ebenfalls ohne harmonischen Übergang an. Noch zweimal verwendet Wagner dieses Verfahrens, die harmonischen Verfremdung der Holländer-Mannschaft, das die kompositionstechnischen Mittel mit der dramatischen Situation in Einklang bringt: Nach den erneuten Aufrufen von Dalands Matrosen, die immer stärker und ängstlicher werden („Seeleut'! Seeleut'! Wach doch auf!“), kommt wieder keine Antwort, nur in fis-Moll (Takt 247) und in g-Moll (Takt 255) ein einsamer Akkord, wie ein Zeichen aus der anderen Welt. Obwohl die harmonische Basis C-Dur erhalten

bleibt, ist die zunehmende Chromatik im Chor der Matrosen und Mädchen nach jedem Einsatz der die Holländer charakterisierenden Akkorde bemerkenswert. Die Chromatik hat innerhalb dieser Chorstelle eine besondere musikdramatische Funktion: Zusammen mit dem abrupten Wechsel der Dynamik illustriert sie bildhaft die wachsende Angst und Erschrockenheit der Mädchen und Matrosen. Dalands Leute stimmen erneut „Steermann, laß die Wacht!“ an, werden jedoch vom Gesang der Mannschaft des Holländers unterbrochen. Dietmar Holland nennt diesen Gesang ein „ohrenbetäubendes musikalisches Geheul, dessen Komponente Abschied nimmt von der Ästhetik des Schönen“.

Der Spukchor der Holländer-Mannschaft mit seiner Chromatik und seinem Modulationsreichtum steht im Gegensatz zum Norweger-Chor, dessen charakteristische Züge schon früher angegeben wurden. Das Zusammenprallen beider Gesänge ist zweifellos ein musikalischer Höhepunkt des Werkes. Vom Standpunkt der Kompositionstechnik aus unterscheidet sich die Spukchor-Szene von den anderen Szenen in der Oper dadurch, daß die musikalische Sphäre der Holländer-Mannschaft allmählich den Tonfall der Daland-Mannschaft überlagert und schließlich zum Schweigen bringt. Während Wagner in den vorangegangenen Aufzügen die beiden Sphären entweder repräsentiert oder in den Konflikt einsetzt, erreicht er erst im III. Aufzug die Unterdrückung eines Chores durch den anderen.

Das Lied der norwegischen Matrosen wird in seiner zweiten Strophe durch das unruhig werdende Meer verfremdet, und der Ansatz zu der dritten Strophe wird durch die Zwischenrufe der Holländer-Mannschaft (musikalisch: die Sturm-Akkorde) völlig deformiert und muß dann abgebrochen werden. Der Spukchor der Holländer-Mannschaft ist das einzige Lied, das nicht durch äußere Einwirkung vorzeitig beendet wird. Es scheint so unzerstörbar zu sein wie ihr verwünschtes Schiff. Mit dem „gestörten“ Lied hat Wagner sich ein musikdramatisches Formprinzip verfügbar gemacht, das in ähnlicher Weise eingesetzt werden kann wie das variierend-verfremdende Motivität. Es ist ein Formprinzip, das später in den Meistersingern mit großer Bedeutsamkeit wieder aufgegriffen werden wird.

Der Norweger-Chor taucht zaghaft im Takt 543 auf. Die Norweger versuchen sich der Gewalt des Holländers zu widersetzen. Sie beginnen etliche Male ihr Lied zu singen, aber sie versinken im Abgrund der steigenden Passagen des Holländer-Chores und Orchesters, das an dieser Stelle das musikalische Material der Sphäre des Holländers enthält. Am Ende des Spukchores wird das Quart-Quint-Motiv in einer etwas geänderten Form wiederaufgenommen. Der Chor endet mit dem Hohngelächter der Holländer-Mannschaft mit dreifachem Forte. Sehr interessant ist die Lösung, die Wagner für das Ende der Szene gefunden hat. Nach dem Sturm, der während der ganzen Chor-Szene anhält, und nach dem Hohngelächter spielen Pauken fis und später im Takt 629 h im Piano, dann setzen die Hörner als Echo das Holländer-Motiv und das Erlösungsmotiv ein. Das letzte Motiv erstirbt allmählich im Orchester. Es herrscht wieder Totenstille.

Die harmonische Besonderheit des Spukchores liegt in der tonalen Gegenüberstellung zur Steigerung des dramatischen Konflikts. Die Holländer-Sphäre (h-Moll) steht quer zu den Dur-Tonarten der Norweger mit ihrer stampfenden Lebensfreude. Hinsichtlich der Harmonik ist der Norweger-Chor der Gesamtsphäre absolut fremd. Die Phrase „Steermann, laß die Wacht!“

intoniert der Chor zunächst in C-Dur , dann in D-Dur , in A-Dur und schließlich in E-Dur . Kennzeichnend ist, daß jede Phrase des Norweger-Chores diatonisch beginnt, dann aber werden die Chromatismen für die Verschärfung des dramatischen Konflikts mit dem Einsatz des Holländer-Chores reichlich verwendet. An dieser Stelle hat der norwegische Chor keine Stabilität. Da der Norweger-Chor gegen den Holländer-Chor anschreit, wird jede neue Phrase der Norweger, außer der letzten, stets höher gesungen. Sie wenden sich zu einander: „Singet laut“, machen mehrere Versuche, die Holländer zu überschreien, aber es gelingt ihnen nicht und sie verschwinden im musikalischen Abgrund des Holländer-Chores.

Nicht nur die Tonart, sondern auch das Zeitmaß des norwegischen Chores (2/4) widerspricht dem des Holländers (6/8). Es ist auch wichtig zu bemerken, daß während des ganzen Abschnitts, wenn die beiden Chöre zusammen singen und die Norweger versuchen ihr Lied „Steuermann, laß die Wacht!“ einzustimmen, der Holländer-Chor lediglich den „Jo-ho-hoe!“-Ruf einführt. Es mag sein, daß Wagner dieses Verfahren dafür verwendet, den norwegischen Chor endgültig zu unterdrücken und zu verfremden. Das Quart-Quint-Motiv ist das stärkste Musikelement in der Holländer-Sphäre. Am Anfang des Spukchores sind die Norweger angesichts des plötzlichen Einbruchs des Holländers erschrocken. In der Mitte des Chores, als sie es wagen, dem Holländer zu widerstehen, führt Wagner den „Jo-ho-hoe!“-Ruf ein. Nichts kann diesem Ruf entgegenwirken und so bricht der Norweger-Chor verwirrt ab. Bis zum Ende dieser Szene herrscht die Holländer-Sphäre.

Die Herkunft einzelner Nummern des Holländers (u.a. Sentas Ballade, das Lied der norwegischen Matrosen und der Spukchor der Holländer-Mannschaft) läßt die Zugehörigkeit der Oper zu älteren Traditionen erkennen. Sentas Ballade, die Wagner später in Eine Mitteilung an meine Freunde (1851) als den „thematischen Keim“ des Fliegenden Holländers bezeichnete , hat sowohl in französischen als auch in deutschen Werken zahlreiche Vorbilder. Die wichtigsten sind Emmys Romanze „Sieh, Mutter, dort den bleichen Mann“ aus Marschners Vampyr und Raimbauts Ballade aus dem I. Akt von Robert le diable. Emmys Romanze aus Vampyr ist wie bei Wagner in Art einer Volksballade mit einem Chorrefrain gestaltet. In Raimbauts Ballade wird die Geschichte von einer dämonischen Gestalt erzählt, diesmal zu volksliedhaften 6/8-Rhythmen, vergleichbar mit der Ballade Sentas. Eine auffallende Parallele zu Wagners Gestaltung des banalen C-Dur-Matrosenchors im III. Aufzug könnte ein älteres Webersches Modell sein, und zwar der Jungfernkranz-Chor aus dem Freischütz. Auch hier wird ein C-Dur-Refrein harmonisch umgelenkt - in diesem Fall zu einem düsterem a-Moll-Schluß - nachdem plötzlich ein Grabkranz mit ins Spiel kommt.

Von den Haupteigenschaften des Fliegenden Holländers - seiner dramatischen Bündigkeit und musikalischen Kontinuität - ist nur die erstere Wagners eigener innovativer Konzeption zuzuschreiben. Die zweite Qualität ist eher auf das Vorbild der Grand opéra zurückzuführen. Die Chorensemble-Introduktion, die kleinere solistische Formen umfaßt, war lange Zeit eine Eigenschaft der französischen und italienischen Oper gewesen, wie man sie auch in der Anfangsszene von Robert le diable mit der oben erwähnten Ballade findet. Die Tendenz im Fliegenden Holländer, die geschlossenen Einzelnummern zu größeren musikalischen Komplexen zu verbinden (z.B. „Szene, Duett und Chor“ oder „Arie, Duett und Terzett“), geht hauptsächlich auf

Halévy und Meyerbeer zurück. Die letzten Akte in *La Juive*, *Robert le diable*, *Les Huguenots* und auch in zahlreichen anderen Werken nach ihrem Vorbild, darunter *Rienzi*, enthalten fast immer zwei oder drei musikalische Abschnitte, die ohne Pause ineinander übergehen.

Hinsichtlich der Auswirkung der Frühwerke auf den *Holländer* ist zu erläutern, daß deren Eigenschaften nicht verloren gingen. Wagner hat auf einer höheren Ebene der Praxis vieles aus seinen Frühwerken in die neue Oper übernommen. Im *Fliegenden Holländer* fanden sich alte musikalische Motive in einer neuen dramatischen Fassung zusammen. So ist die Idee des Liebesopfers nicht denkbar ohne ihre märchenhafte Vorform in den *Feen*, die Gestalt der Senta nicht ohne Isabella und vor allem nicht ohne Irene, der *Holländermonolog* nicht ohne Friedrichs *Monolog* aus dem *Liebesverbot*. Die Konfrontation zwischen dämonischer *Holländer-* und der *Menschensphäre* spiegelt nicht nur den *Freischütz* wider, sondern ebenso die Polarität von *Menschenwelt* und *Feenreich* in den *Feen*. Die *Spinnstube* und die *Matrosenchöre* weisen auf die *Genreszenen* der *Großen Oper* (*Rienzi*) hin. Besonders kennzeichnend ist der *Doppelchor* der *Norweger-* und *Holländermannschaften* aus dem III. Aufzug des *Holländers*. Auch im *Rienzi* hat Wagner die gleichzeitige Verwendung von zwei rivalisierenden Chören als dramaturgisches Hilfsmittel benutzt. Man denke vor allem an die *Doppelchöre* der *Nobili* und des *Volkes* im I. und II. Akt. Im *Fliegenden Holländer* verschärft Wagner durch einen *Doppelchor* mit neuartigen musikalischen und dramaturgischen Mitteln die Polarität zweier Welten. Das Verfahren *musikdramatischer Unterdrückung* eines Chores durch einen anderen entspricht Wagners Streben nach fundamental anderen Gestaltungsmitteln des *musikalischen Theaters*. Eine ähnliche *kompositionstechnische Gestaltung* eines *Doppelchores* ist in den als *Vorbilder* geltenden *Opern* nicht zu finden. Abschließend ist zu bemerken, daß die *Funde* und *Entdeckungen* aus den *Frühwerken*, in denen er an die *Oper* seiner Zeit anknüpfte, im *neuen operästhetischen* und *kompositionspraktischen Ansatz* aufgehoben sind. Eben dadurch verkündet der *Opernkomponist Wagner* den *Beginn des Musikdramatikers Wagner*.

# Composizione pianistica contemporanea: Danza rituale

di Matteo Fanni Canelles

Composizione per piano solo caratterizzata nell'aver una scrittura non convenzionale .

L'esecuzione del brano prevede l'uso della risonanza selettiva della cordiera attraverso cluster muti in grado di attivare la risonanza di alcuni suoni grazie alla contemporanea percussione di altre note e accordi/cluster.

Di seguito la legenda, indispensabile per l'esecuzione del brano che può essere eseguito anche dai giovani pianisti.

Il brano, ritmato per gran parte, è scritto su quattro pentagrammi descrivendo in modo intuitivo l'altezza dei suoni lungo tutta l'ampiezza della tastiera.

*Composition for piano only characterized by having an unconventional writing. The performance of the piece involves the use of selective resonance of the tailpiece through mute clusters capable of activating the resonance of some sounds thanks to the simultaneous percussive of other notes and chords / clusters.*

*Below is the legend, essential for the performance of the piece that can also be performed by young pianists.*

*The piece, rhythmic for the most part, is written on four staves, intuitively describing the pitch of the sound along the entire width of the keyboard.*

## LEGENDA



cluster di 2 tempi con esecuzione improvvisata delle note comprese all'interno del simbolo grafico. Con l'indicazione di doppia alterazione, bisogna eseguire all'interno del cluster sia note di un tipo sia dell'altro.



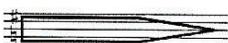
clusters di 1 tempo con esecuzione improvvisata delle note comprese all'interno del simbolo grafico. Con l'indicazione di un solo diesis, devono essere suonati esclusivamente tasti neri. L'altezza dei suoni è relativa quando il simbolo viene posto tra due pentagrammi.



cluster di poche note (2 o 3) da eseguire "staccato" con altezza relativa in funzione della posizione sul pentagramma e tra i pentagrammi.



cluster di lunga durata. La durata viene indicata attraverso lo sviluppo grafico orizzontale all'interno della battuta.



cluster di lunga durata con inviluppo di chiusura. Secondo la forma grafica indicata, la densità del numero di note suonate diminuisce nel tempo. Per ottenere la corretta gestualità, il palmo della mano e le dita si devono progressivamente alzare fino a mantenere tenute pochissime note.



cluster di armonici di lunga durata. In questo caso il palmo della mano e le dita devono abbassare in silenzio i tasti interessati nel range delle altezze indicate. La risonanza di armonici si crea attraverso l'esecuzione contemporanea delle altre voci. Analogamente ai clusters percussivi, l'indicazione di più alterazioni, implica l'interessamento di tasti neri e bianchi.

# Danza rituale

Matteo Fanni Canelles

2006

 circa 96

*gva*

8/4

staccatissimo

*p*

*gvb*

*gva*

*sf* *sf* *sffz*

*gvb*

*mf* *m.d* *f*

8va 5 *ffz* a tempo

This musical score block covers measures 5 and 6. It features four staves: two treble clefs and two bass clefs. The first treble staff has a dynamic marking of *ffz* and a fermata. The second treble staff has a dynamic marking of *pp* and a series of eighth notes. The first bass staff has a dynamic marking of *m.d.* and a fermata. The second bass staff has a dynamic marking of *ff* and a series of eighth notes. A large wedge-shaped dynamic marking is present below the second bass staff, starting at *ff* and tapering to the right.

7 8va

This musical score block covers measures 7 and 8. It features four staves: two treble clefs and two bass clefs. The first treble staff has a dynamic marking of *mp* that transitions to *ff* over the measure. The second treble staff has a dynamic marking of *p* and a series of eighth notes. The first bass staff has a diamond-shaped dynamic marking. The second bass staff has a dynamic marking of *mf* and a series of eighth notes. A large wedge-shaped dynamic marking is present below the second bass staff, starting at *p* and tapering to the right.

9 *8va*

*ff*

*m.d.*

*m.s.*

*8vb*

*8va*  
11 *calmo*

*mp*

*mf*

*8vb*