



Johann Adolph Hasse

(1699–1783)

Venezianische Barkarolen
Venetian Barcaroles

für hohe Singstimme und Klavier
for high voice and piano

EW1166

Herausgegeben von | *Edited by*
Giulia Alberti, Diego Mantoan, Pietro Semenzato

Johann Adolph Hasse

(1699–1783)

Venezianische Barkarolen

Venetian Barcaroles

für hohe Singstimme und Klavier
for high voice and piano

Für | *For* Angelica

Herausgegeben von | *Edited by*
Giulia Alberti, Diego Mantoan, Pietro Semenzato

Adaptierte Transkription gesammelter Barkarolen aus den zugeschriebenen Bänden
Transcription and adaptation of collected barcaroles from the ascribed volumes

VENETIAN BALLADS (1742–48)

gedruckt von Adamo Scola (Hrsg.) und John Walsh (Verl.), London
printed by Adamo Scola (ed.) and John Walsh (publ.), London



ISMN: 979-0-50265-166-4

EW1166

Giulia Alberti, Diego Mantoan (Liederauswahl und Textanpassung | *song selection and lyrics adaptation*)

Pietro Semenzato (Transkription | *transcription*)

Marco Dolfín (Titelblattauswahl | *bookcover selection*)

Titelblatt | cover:

Bernardo Canal (Venedig, 1664–1744), “L’ingresso al Canal Grande con Santa Maria della Salute”

Öl auf Leinwand | *oil on canvas*, cm 91×119, @Tornabuoni Arte Arte Antica Firenze

Die Venezianische Barkarolen erscheinen in zwei Fassungen. Neben der Version für hohe Singstimme und Klavier (EW1166) ist auch eine Instrumentalversion (EW1159) für Flöte (Oboe, Klarinette in C, Violine), Gitarre und Bass (Violoncello, Kontrabass, Fagott) erhältlich. Die hier gedruckten Barkarolen wurden in dieser Fassung am Teatro La Fenice in Venedig im September 2020 für eine neue Produktion des Theaters unter dem Originaltitel „Gondellieder, ossia Goethe e le canzoni da battello“ uraufgeführt. Auf Spotify können diese Barkarolen digital aus der CD „Venetian Ballads“ gehört werden, deren Aufnahme mit Rai Veneto im Festsaal des Palazzo Labia in Venedig erfolgte.

These Venetian Barcaroles are published in two versions: as vocal version with piano (EW1166) and instrumental version (EW1159) for flute (oboe, clarinet in C, violin), guitar and bass (violoncello, double bass, bassoon). The barcaroles contained in this volume were performed in this version at the Teatro La Fenice in Venice in September 2020 for the premiere of the theatre’s new production “Gondellieder, ossia Goethe e le canzoni da battello”. These barcaroles may further be listened to on Spotify on the digital album “Venetian Ballads”, which was recorded with Rai Veneto at Palazzo Labia in Venice.

Inhaltsverzeichnis | *Table of Contents*

VORWORT | *FOREWORD*

EIN ABBILD VON VENEZIANISCHER LEBENDIGKEIT

Barkarolen und ihre Spiegelung in den Künsten des Settecento

AN IMAGE OF VENETIAN LIVELINESS

Barcaroles and their glare in the arts of the Settecento V

BARKAROLEN | *BARCAROLES*

Grazie agl'inganni tuoi . . . (Band 1, N.3)	12
Me cavo dal secco (Band 1, N.4)	14
Quel occhi me fé guerra . . . (Band 3, N.11)	16
Cara la mia Ninetta (Band 3, N.22)	18
Se i fulmini del cielo (Band 3, N.17)	20
Son qua putazze care (Band 1, N.12)	22
Perdonami, o mia cara (Band 1, N.20)	24
Che pianti, che fracasso . . . (Band 3, N.8)	26
So che la mia costanza (Band 1, N.6)	28
Amor già che son colto . . . (Band 2, N.35)	30
Gran rabbia me vien suso . . (Band 3, N.6)	32
No me ciamé incostante . . . (Band 1, N.7)	34
Un zorno me fé ciara (Band 2, N.16)	36
Cos'è sta cossa (Band 1, N.27)	38
Per mi peno, idolo mio (Band 2, N.15)	40
 Anhang mit Zusatzstrophen <i>Appendix with adjunct lyrics</i>	 43

EIN ABBILD VON VENEZIANISCHER LEBENDIGKEIT Barkarolen und ihre Spiegelung in den Künsten des Settecento

AN IMAGE OF VENETIAN LIVELINESS Barcaroles and their glare in the arts of the Settecento

Giulia Alberti, Diego Mantoan, Pietro Semenzato*

GONDELLIEDER UND UNTERHALTUNGSKULTUR IN VENEDIG. „Auf heute Abend hatte ich mir den famosen Gesang der Schiffer bestellt“, so schrieb Johann Wolfgang Goethe am 6. Oktober 1786 im venezianischen Tagebuch bei seinem ersten Aufenthalt in der Lagunenstadt.¹ Dabei beschrieb er diese musikalische Erfahrung, von der er im Voraus keinen Begriff hatte, mit unerwarteter Bewunderung, ja mit richtiger Ekstase. Man ließ ihn zwischen den Sängern auf- und ablaufen, um den Gesang auch aus der Ferne zu hören, sodass die ästhetische Wahrnehmung oder vielmehr seine persönliche Stimmung ihn zu Tränen rührte. Goethe war mit dem Operntheater sowie mit der Musik allgemein äußerst gewandt, weshalb sein Staunen über die venezianischen Lieder als durchaus außergewöhnlich gilt.² Dass die Gondellieder, auf die der Schriftsteller hinweist, berühmt waren, kann man keinen Zweifel hegen, da verschiedene andere Besucher Venedigs die Allgegenwärtigkeit dieses Repertoires – abwechselnd „canzonette veneziane“ oder „canzoni da battello“ genannt – im Settecento bezeugen, darunter Jean Jacques Rousseau und Charles Burney.³ Die Venezianer selbst hinterließen offenkundige Beweise in den bildenden sowie in den darstellenden Künsten, dass solche Barkarolen zu den grundsätzlichen Komponenten der städtischen Kultur- und Unterhaltungswelt zählten. So findet man in den Genrebildern von Pietro Longhi aus den 40er Jahren des 18. Jahrhunderts unzählige musikalische Szenen in privatem Umfeld, die dem Repertoire der Barkarolen zuzuschreiben sind.⁴ Als Paradebeispiel gilt das Gemälde *Il concertino* (1741) an der Akademie in Venedig, wo drei Geigenspieler – wahrscheinlich zwei junge Schüler aus feinem Haushalt und ihr Lehrer – aus Flugblät-

BARCAROLES AND ENTERTAINMENT IN VENICE. “For tonight I booked myself for the famous Sailors’ Songs”, this is the entry by Johann Wolfgang Goethe on October 6th, 1786, in his Venetian diary when he was lodged on the Lagoon for the first time.¹ He then describes this musical event, of which he had no previous experience, with surprise, if not in true ecstasy. Indeed, they let him walk up and down among the singers, in order to listen to the chants from close by, which almost caused him to burst into tears because of the aesthetic appreciation and of his personal state of mind. Goethe enjoyed opera, he was also familiar with music in general, hence his emotional reaction to the Venetian songs appears quite extraordinary.² There is no doubt that the barcaroles mentioned by Goethe – often referred to as “canzonette veneziane” or “canzoni da battello” – were well known at the time, since several other visitors of the city, such as Jean Jacques Rousseau and Charles Burney, noted their widespread performance in Eighteenth century Venice.³ The proof that barcaroles were a vital part of the city’s cultural and entertainment sector was provided by Venetian artists themselves through visual arts and theatre. Several genre paintings by Pietro Longhi of the 1740s, for instance, present us with private musical shows that can be connected to the performance of this specific repertoire.⁴ A prime example is the painting *Il concertino* (1741) at the Gallerie dell’Accademia in Venice, which shows three violin players – probably two young pupils of noble descent and their teacher – reading from a pile of loose music sheets, since such barcaroles circulated in Venice through handwritten anthologies.⁵ This and similar pictures by Longhi clearly signify that this repertoire held big relevance and massive

tern spielen, da ja diese Lieder in handgeschriebenen Anthologien in der ganzen Stadt verbreitet wurden.⁵ Longhis zahlreiche Abbildungen sind ein klarer Beleg für die große Ausstrahlung dieses Repertoires und seine massive Präsenz im venezianischen Alltag,⁶ so sehr, dass sogar ein internationaler Barockmaler wie Giambattista Tiepolo in seinen Historienfresken ein kleines venezianisches Ensemble einzuführen wusste, und zwar oberhalb des *Gastmahls von Kleopatra* im Festsaal des Palazzo Labia (1745–47).⁷ Diese Szene aus der Antike spielt sich somit in der Atmosphäre eines typischen Empfangs ab, auf Venezianisch ‚Fresco‘, für den in der Lagunenstadt Unterhaltungsmusik unabdingbar war.⁸ Kurios, aber gewiss nicht zufällig: Tiepolos Fresken entstanden in denselben Jahren, als Johann Adolph Hasse, seinerzeit eine Berühmtheit in Venedig, eben mit Angelo Maria Labia zusammenarbeitete, indem er einige Marionettenopern für dessen kleines Puppentheater in San Girolamo lieferte, darunter *Lo starnuto d’Ercole* (1745).⁹

HASSES SOGENANNT E SAMMLUNG VENEZIANISCHER LIEDER. Noch auffälliger ist, dass eben in diesen Jahren, zwischen 1742 und 1748, in London bei Walsh drei Bände von Barkarolen unter dem Namen von Hasse erschienen: „VENETIAN BALLADS Compos’d by Sig.r Hasse and all the Celebrated Italian Masters“. Dieses Jahrzehnt gilt somit als Blütezeit des Repertoires, und Hasses Sammlung mit seinen über zweihundert Stücken verhalf zu dessen europaweiter Verbreitung in Druckform, während es in Venedig hauptsächlich in handgeschriebenen Anthologien zirkulierte.¹⁰ Hasses Urheberschaft – von welchem in der Sammlung nur ein gesichertes Lied zu einem Text von Pietro Metastasio erscheint, „Grazie agl’inganni tuoi“ – wurde wahrscheinlich auf Grund seiner Berühmtheit auf dem Kontinent zu Werbezwecken gebraucht, jedoch kann seine Beziehung zu Adamo Scola rekonstruiert werden, dem Kopisten, der die Bände drucken ließ.¹¹ Scola war ein Virtuose aus Neapel, der nach London übersiedelte und dort als Cembalist von 1728 bis 1748 aktiv war, jedoch auf den Bühnen der englischen Hauptstadt nie den erwünschten Erfolg erreichte, weshalb er sich häufig in das Verlagswesen zurückzog und seine direkten

presence in Venetian everyday life.⁶ Up to a point, the songs were so widespread that even a painter of international renown like Giambattista Tiepolo would find room for a small ensemble of musicians in his historical frescoes, precisely above the scene with *Cleopatra’s Banquet* in the central hall of Palazzo Labia (1745–47).⁷ He thus sets this episode of ancient history in the peculiar atmosphere of a typical Venetian reception, a so called ‘fresco’, which was unthinkable in the Lagoon without the presence of entertainment music.⁸ Curiously enough, though hardly by accident, Tiepolo finished these frescoes in the same years that saw Johann Adolph Hasse, at the time a celebrity in Venice, collaborating with Angelo Maria Labia for the latter’s puppet theater in San Girolamo, for which the German composer wrote several pieces such as *Lo starnuto d’Ercole* (1745).⁹

THE SO-CALLED COLLECTION OF VENETIAN SONGS BY HASSE. Even more curious appears the fact that in the same period, between 1742 and 1748, three volumes of barcaroles were published by Walsh in London under the name of Hasse: “VENETIAN BALLADS Compos’d by Sig.r Hasse and all the Celebrated Italian Masters”. This decade can thus be referred to as the climax of this repertoire and Hasse’s collection of over two hundred songs acted as a driver for their printing across Europe, since in Venice they could be found solely in copied manuscripts.¹⁰ Given the fact that the volumes contain only one song ascribed to Hasse with certainty – “Grazie agl’inganni tuoi” with lyrics by Pietro Metastasio –, it is likely that the name of the German composer was rather used as a marketing tool given his celebrity status on the Continent, but his connection to the copyist Adamo Scola, who edited the volumes, may well be traced.¹¹ Scola was a Virtuoso from Naples who emigrated to London and worked there as a cembalist between 1728 and 1748, although he never made his breakthrough on the English stage and thus resorted to the editorial profession exploiting his direct connections to several renowned Italian peers.¹² In 1734 he published the Oratorium *David e Betsabea* by Nicola Porpora in London,¹³ while in 1739 he edited thirty cembalo sonatas by Domenico Scarlatti,¹⁴ embellished

Kontakte zu einigen der bekanntesten italienischen Musikern der Zeit nutzte.¹² 1734 gab er in London das Oratorium *David e Betsabea* von Nicola Porpora heraus,¹³ während er 1739 dreißig Cembalo-Sonaten von Domenico Scarlatti druckte,¹⁴ die mit einem Kupferstich von Jacopo Amiconi als Titelblatt versehen waren, welcher ein enger Freund von Farinelli war.¹⁵ Letzterer war in den zwanziger Jahren in London Kollege der bejubelten venezianischen Sängerin Faustina Bordoni gewesen, welche dann 1730 in Venedig Hasse in einer viel diskutierten geheimen Hochzeit heiratete.¹⁶ Hasse selbst war 1722 in Neapel angekommen, um sein Studium bei Alessandro Scarlatti, Domenicos Vater, fortzuführen, wo er dann auch Metastasio kennenlernte und ab 1725 mit einem erst zwanzigjährigen Farinelli seine unaufhaltbare Karriere anfang.¹⁷ Als ob dieses Netzwerk an Kreuzbeziehungen noch nicht genügte, kommt noch die Widmung an Herzog Charles Sackville – ‘a Sua Eccellenza Carlo Sackvill Conte di Middelsex’ – in den *Venetian Ballads* hinzu, nämlich derselben Person, an die die Widmung auch für Hasses *Il Demetrio* zehn Jahre früher ging – auf Libretto von Metastasio und mit Faustina als Hauptdarstellerin am Teatro Grimani von San Grisostomo –, als Sackville, damals ein junger englischer Adeliger, zum Karneval 1730 in Venedig bei einer Etappe seines Grand Tour ansässig war.¹⁸ Diese Gegebenheiten berechtigen zu der Annahme, dass sich Scola und Hasse bereits aus den Studienjahren in Neapel kannten. Nach den Editionen von Porpora und Scarlatti versuchte Scola anscheinend ein weiteres Repertoire zu drucken, um über die Runden zu kommen, sodass er vermutlich seinen alten deutschen Freund, der mittlerweile höchst berühmt geworden war, um etwas Material bat. Schwer einzuschätzen ist, ob Scola selbst schon die venezianischen Lieder zu drucken gedachte, die ja auch Faustina gern sang und vielleicht in London aufgeführt hatte;¹⁹ man kann sich vielmehr vorstellen, dass Letztere und ihr Mann diese in der Lagunenstadt weidlich beklatschten Stücke sammelten und nach London schickten. Wie dem auch sei, letztlich erreichten über zweihundert Barkarolen den Drucker Walsh und wurden verfeint herausgegeben, sodass man ein lebhaftes musikalisches Bild von Venedig im Settecento gewinnt.

thanks to the frontispiece engraved by Jacopo Amiconi, who was a close friend of Farinelli.¹⁵ During the 1720s the latter had been a colleague in London of the celebrated Venetian singer Faustina Bordoni, who later married Hasse in Venice in 1730 – a secret as well as much talked about wedding–.¹⁶ For his part Hasse had traveled to Naples in 1722, in order to study at Alessandro Scarlatti’s, Domenico’s father, and there he met Pietro Metastasio, as well as kickstarted his unstoppable career together with Farinelli who had just turned twenty.¹⁷ Besides these interrelated connections, one may even point at the dedication in the *Venetian Ballads* to Charles Sackville – ‘a Sua Eccellenza Carlo Sackvill Conte di Middelsex’ – the very same person to which ten years earlier Hasse dedicated his *Il Demetrio* on a Libretto by Metastasio and starring Faustina at the Teatro Grimani in San Grisostomo, when the then young English nobleman arrived in Venice for the Carnival of 1730 during his Grand Tour.¹⁸ These circumstances allow us to presume that Scola and Hasse had already known each other since their years studying in Naples. After the publications of Porpora and Scarlatti, Scola was likely looking for something else to print; hence, he may have asked his old German friend –who had become a celebrity meanwhile– for some material. It’s hard to say, whether Scola himself was already thinking of the Venetian songs, since Faustina gladly sung them and perhaps even had performed them while in London; it can be rather expected that it was the latter and her husband who collected those widely beloved pieces in Venice and then sent them over to London.¹⁹ In any case, over two hundred barcaroles eventually arrived at the publishing house Walsh and were printed in a refined edition, which reflects a lively musical picture of Venice in the Settecento.

LINGUISTIC PECULIARITIES AND SINGING TRADITION. After the fall of the Venetian Republic in 1797 the original barcaroles literally disappeared from musical performances, although their glare reached the end of the 19th century influencing in particular operatic theater: take for instance Donizetti’s *L’Elisir d’amore*, Verdi’s *Un ballo in maschera* or Offenbach’s *Les Contes d’Hoffmann*. However, this repertoire remained buried until the present

SPRACHLICHE BESONDERHEITEN UND GESANGSTRADITION. Nach dem Untergang der venezianischen Republik 1797 verschwanden die originalen Gondellieder aus der musikalischen Praxis, obwohl deren Ausstrahlung bis ans Ende des 19. Jahrhunderts reichte, vor allem im Operntheater: so zum Beispiel in Donizettis *L'Elisir d'amore*, in Verdis *Un ballo in maschera* oder in Offenbachs *Les Contes d'Hoffmann*. Das Repertoire blieb aber an sich bis in die Gegenwart verschollen, vermutlich wegen der irrtümlichen Annahme, dass es sich bloß um volkstümliche Musik handelte. Von der Form her ähneln die Stücke den *Notturmi* und sie wurden eher als ‚leichte‘ Musik eingestuft – im Sinne eines gewollten Gegensatzes zum ernstesten Engagement der Barockoper.²⁰ Der Gebrauch des Venezianischen trug ebenfalls zur Distanzierung von der Opernmusik bei und näherte diese Lieder dem Empfinden der Stadtbewohner an. Dabei muss betont werden, dass es kein Dialekt war, sondern seit Jahrhunderten die Staats- und Kultursprache des venezianischen Volkes mit nur wenigen lokalen Varianten.²¹ Darum überlagert sich die Dichtung der Barkarolen mit jener bekannter Komödien von Carlo Goldoni: so findet man in beiden volkstümliche Begriffe wie ‚mamera‘ oder ‚mamara‘ – das heißt die Affenart Magot, also ein Beiwort, um jemanden für seine Torheit zu beschimpfen.²² Goldonis Theaterstücke beweisen in der Tat die Bedeutung dieses Repertoires, um die venezianische Atmosphäre des Settecento auf der Bühne darzustellen: eine ‚canzonetta‘ findet sich am Anfang von *Il bugiardo* sowie bei *La vedova scaltra*.²³ Genau wie im Schauspielhaus ist der Gegenstand der Barkarolen realistisch und unmittelbar, affektiert und oft ganz unverhüllt erotisch ausgerichtet.²⁴ In diesem Zusammenhang lobte Saverio Bettinelli schon am Ende des 18. Jahrhunderts „manche leichte venezianische Lieder, ganz hübsch, voller Prosa und Nachlässigkeit“.²⁵ Die Strophenstruktur der Barkarolen trägt ebenfalls zu dieser Wirkung bei, jedoch bereitet sie auch Probleme der Textanpassung verschiedener Strophen an die Melodie der Hauptstimme, sodass man Letztere oft variieren muss, damit die Aussprache nicht gekünstelt scheint. Auf jeden Fall gingen leider bei der Edition von Walsh alle Strophen verloren, weil immer nur die erste unterhalb der Melodie miteinbegriffen wurde und nur wenige Barkarolen

time probably because of the mistaken assumption that it was folk music. On the contrary, with regard to its form the pieces resemble the *Notturmi* and they were thus perceived as ‘light’ music – that is deliberately in contrast with the sophisticated flair of Baroque opera theater.²⁰ The use of Venetian language in the lyrics further distanced this repertoire from operatic music and brought these songs close to the feelings of daily life. It is relevant that Venetian was no dialect, but the official state and cultural language of the Venetian people over many centuries with only a few local variants.²¹ For this reason the lyrics overlap the language used in comedy theater such as in the case of Carlo Goldoni: one can find accordingly in both spheres the use of common language as for instance the word ‘mamera’ or ‘mamara’ – which means ape or, more specifically, barbary macaque, a term used to reproach someone for his or her stupidity.²² Goldoni’s comedies highlight the relevance of this repertoire as a means to offer a realistic glimpse of the Settecento on stage: hence, a ‘canzonetta’ is set at the begging of both *Il bugiardo* and *La vedova scaltra*.²³ As with comedy theater, the subject of barcaroles is realistic and immediate, affectionate and often quite frankly erotic.²⁴ Already at the end of the 18th century Saverio Bettinelli praised “such light Venetian songs, very neat, full of small prose and carefree”.²⁵ The strophic structure of barcaroles adds to this impression, though it presents also problems when adjusting each new verse to the main theme, hence obliging the singer to adapt the melody a little in order for the pronunciation not to seem unnatural. In any case, the Walsh edition unfortunately omitted all but the first strophe, the latter being set directly under the melody, while further verses could be retrieved from earlier handwritten editions only for a few songs. Of some relevance are also some linguistic peculiarities of Venetian language, since it presents several characteristics that must be dealt with when singing, although the pronunciation is similar to Italian. In general, the inflection sounds rather closed, more so than in Italian, and it further holds a natural ‘cantilena’, that is of a chanting character, which usually pronounces the last syllable in an upwards tone. Furthermore, it is important to pay attention to the vowels E and O, because they sound closed in Venetian, although they must

samt Strophen in älteren Anthologien überliefert sind. Wichtig sind nebenbei auch die sprachlichen Besonderheiten des Venezianischen, weil es durchaus verschiedene Merkmale aufweist, die man beim Singen betrachten muss, obwohl es dem Italienischen äußerst nahe kommt. Im Allgemeinen klingt die Aussprache geschlossener als im Italienischen und besitzt zudem eine natürliche ‚cantilena‘, also eine Aufwärtsbewegung, welche generell die letzte Wortsilbe hoch betont. Eine besondere Aufmerksamkeit gebührt den Vokalen E und O, weil sie im Venezianischen geschlossener klingen, jedoch etwas offener gesungen werden müssen, um die Intonation nicht zu beeinträchtigen. Eine weitere Besonderheit ist der Unterschied in der Aussprache der Konsonanten S und X, nämlich zwei Varianten desselben Buchstaben, aber mit umgekehrter Aussprache: S bei ‚se‘ wirkt dumpf (z. B. ‚heißen‘), während X bei ‚xé‘ klangvoll bleibt (z. B. ‚sechs‘).

KOMPOSITIONSMERKMALE UND ANMERKUNGEN ZUR TRANSKRIPTION. Bezüglich der Art der Gondellieder finden sich ganz unterschiedliche sowohl in den *Venetian Ballads* als auch in anderen Anthologien, darunter Serenaden, Volkslieder, Figuren aus dem Komödientheater, musizierte Gedichte und sogar Kunstlieder von berühmten Komponisten. Die Struktur bleibt dagegen meistens unverändert und zwar mit Solostimme und Generalbass im streng strophischen Aufbau, wobei die Melodie auf einer Binärform AB in Andante beruht, deren Gang im zweiten Teil von einer finsternen Harmonie betäubt und erst im Finale aufgelöst wird – ganz wie in der lyrischen Form der italienischen Opernarien bis weit in die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts.²⁶ Allerdings kann der Einfluss dieser Barkarolen auf das Operntheater schon viel früher festgestellt werden, sogar bei Mozart, wenn man die strophische Serenade des Don Giovanni „Deh, vieni alla finestra“ oder die melodische Ähnlichkeit der Arie von Dorabella „È amore un ladroncello“ in Betracht zieht.²⁷ Was die Aufführungspraxis angeht, wurden venezianische Lieder häufig im Trio – also mit Melodie, Basslinie und einem polyphonischem Instrument, das den Bass ausführte – und ein- bzw. zweistimmig gespielt, wie Charles Burney erläu-

be sung a little openly to avoid affecting the right tuning. A peculiarity is also the difference between the pronunciation of the consonants S and X, which really are variants of the same letter though with opposite inflection: S as in the word “se” sounds silent (e.g. ‘Self’), while X as in the word “xé” resonates (e.g. “sciSSor”).

NOTES ON COMPOSITION AND TRANSCRIPTION. With regard to the types of barcaroles there are several to be found in the *Venetian Ballads* as well as in other anthologies, among which are serenades, folk songs, characters from comedy theater, musical poems and even proper art songs of famous authors. Its form is usually the same, that is solo voice and basso continuo upon a strophic construction: the melody is structured on a binary form AB in Andante and expands towards a dark harmony in the second part that is resolved in the Finale – this structure would then be commonplace for Italian operatic Arias until the mid 19th century.²⁶ But the reflection of these barcaroles on opera theater is evident even in earlier times, such as in Mozart if one considers Don Giovanni’s strophic serenade “Deh, vieni alla finestra” or the melodic resemblance to Dorabella’s Aria “È amore un ladroncello”.²⁷ Concerning the performance routine, Venetian songs were usually played as a trio – that is with melody, basso continuo, and a polyphonic instrument executing the bass – and sung with one or two voices, as noted by Charles Burney.²⁸ Consequently this repertoire was built around singers – Sopranos, Contraltos and Tenors – among whom renowned singers are counted such as Rosanna Scalfi and Faustina Bordoni herself.²⁹ In order to be sung as a wide vocal range, this repertoire was usually written in a central tessitura, although one may highlight some very high pitches that rather fitted the male falsetto, which was conventional even until the farces of Rossini.³⁰ Regarding the basso continuo these modern transcriptions respect the musical grammar of tonal harmony, such that the conduction of the parts is philologically correct. Only two songs are transposed one tone below the original, since the high pitches do not comfortably match our contemporary singing technique.³¹ Barcaroles of the Venetian Settecento thus constituted a varied gen-

tert.²⁸ Dementsprechend war Sängern die Oberhand überlassen – Sopranisten, Altisten und Tenören –, worunter auch bekannte Sängerinnen wie Rosanna Scalfi und selbst Faustina Bordoni zu erwähnen sind.²⁹ Der Verlegbarkeit halber war das Repertoire tendenziell in einer zentralen Tessitur geschrieben, jedoch ist auf manche hohe Stellen zu verweisen, die sich eher dem männlichen Falsett aneignen, wie es ja auch bis zu den Farcen Rossinis üblich war.³⁰ Was den Generalbass angeht, halten diese moderne Transkriptionen an der musikalischen Grammatik der tonalen Harmonie fest, sodass die Führung der einzelnen Partien in philologischer Hinsicht korrekt bleibt. Nur bei zwei Liedern hat man sich für eine Transposition um einen Ton nach unten entschlossen, weil sich deren hohe Noten mit der zeitgenössischen Gesangstechnik ansonsten als unbequem herausstellen würden.³¹ Die Barcarolen des venezianischen Settecento bildeten also ein übergeordnetes Genre, das man im Kontext des Karnevals oder von Festmahlen in Palästen und Gassen, Barken und Villen genießen konnte. Die Allgegenwärtigkeit der Gondellieder in ihrer Glanzepoche stellt eine von der leichten und singbaren Musik verführte Lagunenstadt dar: ein lebendiges Abbild Venedigs, das dank Goethes Dichtung und Hasses Sammlung verewigt wurde.

Dieses Repertoire und die entsprechenden Transkriptionen sind der Unterstützung verschiedener Institute zu verdanken – darunter das Goethe Institut, die Fondazione Teatro La Fenice, das Teatro Stabile del Veneto, der Staatssender Rai Veneto und die Universität Ca' Foscari zu Venedig –, welche über mehrere Jahre die Verbreitung dieser Auslese an Gondelliedern ermöglicht haben. Ein großer Dank geht an Nevia Capello, die Präsidentin der Deutsch-Italienischen Kulturgesellschaft in Venedig, sowie die Hasse-Gesellschaft Venedigs, die auf das Repertoire verwiesen hat und jahrelang die Wiederentdeckung Hasses als auch seiner engen Beziehung zu Venedig öffentlich befördert hat. Unser Dank geht auch an Andrea Torresan für die Hilfe bei der Gitarrenbegleitung. Man gedenke ebenso des Musikwissenschaftlers Giovanni Morelli, der 1990 zum ersten Mal die drei Bände von Walsh in ihrer Originalform reproduzierte.

re that one would enjoy at Carnival or at reception dinners in palaces and in the streets, on boats and in villas. The ubiquitous character of these songs in their time of splendor show the image of a city caught up in 'light' music and singing fever: a very lively picture of Venice that was immortalized by Goethe's writing and Hasse's song collection.

We are grateful for the support that this repertoire and its present transcriptions obtained from various institutes –including Goethe Institut, Fondazione Teatro La Fenice, Teatro Stabile del Veneto, the national broadcast company Rai Veneto, and Ca' Foscari University of Venice–, which sustained the dissemination of this selection of barcaroles over several years. Warm regards go to Nevia Capello, the President of ACIT di Venezia and of the Hasse Association in Venice, who suggested this repertoire and fostered the rediscovery of Hasse and his Venetian legacy for many years. Special thanks go to Andrea Torresan for his help with the guitar accompaniment. Last but not least we think of musicologist Giovanni Morelli, the first to reprint the three volumes by Walsh in its original form in 1990.

* G. Alberti ist Musikwissenschaftlerin und Sopranistin, D. Mantoan ist Kunst- und Kulturprofessor an der Ca' Foscari Universität in Venedig, P. Semenzato ist Dirigent und Komponist. | G. Alberti is a musicologist and soprano, D. Mantoan is an arts historian at Ca' Foscari University of Venice, P. Semenzato is a conductor and composer.

¹ Cfr. "6. Oktober 1786". In Goethe, J. W., *Die Italienische Reise*. Berlin: Verlag der Contumax, [1816] 2016.

² Istel, E., "Goethe and Music". *The Musical Quarterly*, Vol. 14/2, 1928, 216.

³ Burney, C., *Viaggio musicale in Italia* (Übers. | transl. Fubini, E.). Turin: EDT, 1979, 137.

⁴ Bagemihl, R., "Pietro Longhi and Venetian Life". *Metropolitan Museum Journal*, Vol. 23, 1988, 233–247.

⁵ Ref. Pietro Longhi, *Il concertino*, Kat. 466, 1741, Öl auf Leinwand | oil on canvas, Schenkung | donor Girolamo Contarini (1838).

⁶ In der Sammlung von Ca' Rezzonico sitzt ein Musiker in *La polenta* (1735–41), sowie man auch einige Zeichnungen findet, welche Musiker beim Spielen in Privatanstalten zeigen. Dann verweist man noch auf *Il concertino* (1750–55) an der Akademie in Brera, Mailand, wo hingegen zwei Musikerinnen von Flugblättern im Familienumfeld spielen. |

In the Ca' Rezzonico collection there is a musician sitting in *La polenta* (1735–41), as well as several drawings with playing musicians. Furthermore, there is *Il concertino* (1750–55) at the Academy of Brera, Milan, where two female musicians play out of flying sheet music in a private environment.

⁷ Fahy, E., "Tiepolo's Meeting of Antony and Cleopatra". *The Burlington Magazine*, Vol. 113/825, 1971, 737–736.

⁸ Pignatti, T., "Tiepolo's Revival of the Venetian Golden Age". *Bulletin of the American Academy of Arts and Sciences*, Vol. 46/6, 1993, 31–39.

⁹ Mellace, R., *Johann Adolf Hasse*. Palermo: L'Epos, 2004, 57–58.

¹⁰ Morelli, G., "Un genere povero ma illustre". In *Canzoni da battello*, Barcellona, S., Titton, G. (Hrsg. | Eds.). Venedig | Venice: Regione Veneto, 1990, 5.

¹¹ Sirch, L., Piras, M., "Notturmo italiano". *Rivista Italiana di Musicologia*, Vol. 40/1–2, 2005, 167.

¹² Cfr. "Scola, Adamo" in Highfill, P. H., Burnim, K. A., Langhans, E. A., *A biographical dictionary of actors, actresses, musicians, dancers, managers and other stage personnel in London 1660–1800*, Vol. 13.

¹³ Mattei, L., "Porpora e l'oratorio all'italiana". In *Nicola Porpora musicista europeo*, Pitarresi, G., Macavino N. (Hrsg. | Eds.). Reggio Calabria: Laruffo, 2011, 161.

¹⁴ Kirkpatrick, R., "Domenico Scarlatti's Early Keyboard Works". *The Musical Quarterly*, Vol. 37/2, 1951, 145.

¹⁵ Clark, J., "His Own Worst Enemy". *Early Music*, Vol. 13/4, 1985, 543.

¹⁶ Woyke, S.M., *Faustina Bordoni*. Frankfurt: Peter Lang, 2010, 56–59.

¹⁷ Mellace, *Hasse*, 38–40.

¹⁸ Cfr. Titelblatt von | Frontispiece of *Il Demetrio* (1732): https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Johann_Adolph_Hasse_-_Demetrio_-_titlepage_of_the_libretto_-_Venice_1732.png

¹⁹ Barcellona, S., "La canzone da battello nel Settecento veneziano". In *Canzoni da battello*, 10.

²⁰ Sirch, Piras, "Notturmo italiano", 166–167.

²¹ Boerio, G., *Dizionario del dialetto veneto*. Venedig | Venice: Cecchini Editore, 1856, 8.

²² Das Wort findet sich auch im ersten Akt der *Le Baruffe Chiozzotte* von Goldoni, als auch in Hasses Sammlung im Lied "Cos'è sta cossa".

The term appears in the first act of Goldoni's *Le Baruffe Chiozzotte*, as well as in Hasse's collection in the song "Cos'è sta cossa".

²³ Cfr. Goldoni, C., *Commedie*. Mangini, N., Ortolani, G. (Hrsg. | Eds.). Turin: Utet, 2013.

²⁴ Barcellona, "La canzone da battello", 9.

²⁵ Bettinelli, S., "Lettere sopra gli epigrammi (1792)". In *Illuministi italiani*, II. Mailand–Neapel | Milan–Naples: Ricciardi, 1969, 1226.

²⁶ Sirch, Piras, "Notturmo italiano", 169–171.

²⁷ Cfr. "Quel'occhi me fé guerra".

²⁸ Burney, *Viaggio musicale in Italia*, 137.

²⁹ Barcellona, "La canzone da battello", 10.

³⁰ Cfr. Dorvil Aria "Vedrò qual sommo incanto" in *La scala di seta*.

³¹ Ref. "Amor già che son colto", "Me cavo dal secco".