



Tagungsbericht – “Barcarola” (Ve. edig 13.-14. Ju. i 2013)

Barcarola. Il canto del gondoliere nella vita quotidiana e nell’immaginazione artistica

Barcarola. Alltags- u. d. Imagi. atio. sgeschichte des ve. ezia. ische. Go. delliedes

Giornata di studi nell’ambito del progetto di ricerca del Centro Tedesco di Studi Veneziani

Tagung im Rahmen des Forschungsprojekts des Deutschen Studienentrums in Venedig

Das venezianische Gondellied (ital. Barcarola) ist eng an die Geschichte Venedigs gebunden. Ungefähr seit Mitte des 18. Jahrhunderts in Form von Notentexten greifbar, hat sich die Barkarole bis in das 20. Jahrhundert hinein, auch in instrumentaler Form und innerhalb der Oper, zu einer europäischen Gattung entwickelt. Dabei hat sie sich weitgehend von ihrem venezianischen Ursprungskontext entfernt und zur Verbreitung von Imaginationen Venedigs in ganz Europa beigetragen.

Das Forschungsprojekt „Barcarola. Alltags- und Imaginationsgeschichte des venezianischen Gondelliedes“ unter der Leitung von PD Dr. Sabine Meine (Direktorin des Deutschen Studienentrums in Venedig) widmet sich dem weiten Spektrum des venezianischen Gondelliedes. Im Fokus stehen neben diversen Barkarolen und den Canzoni da battello – also „Liedern, die auf einem Boot gesungen werden“ – aus dem 18. Jahrhundert insbesondere auch die legendären Gesänge der Gondolieri, die einander Stanzen aus Torquato Tassos *La Gerusalemme liberata* zugesungen haben sollen. Durch die Berichte von Rousseau und Goethe wurde der Topos des „singenden Gondoliers“ integraler Bestandteil des Venedig-Bildes in ganz Europa. Komponisten wie Frédéric Chopin, Felix Mendelssohn Bartholdy, Richard Wagner und viele andere haben in venezianischen Gesängen und Gondelliedern eine Inspiration gefunden. Die „Barcarola“ entwickelte sich zugleich im venezianischen Kontext weiter: Als Facette der Canzone veneziana wurde sie von Giovanni Battista Perucchini (1784-1870) über Antonio Buzzolla (1815-1871) bis zu Guido Bianchini (1885-1971) maßgeblich geprägt. Die Wirkungsgeschichte der Barcarola in der Lagunenstadt ist dabei eng gebunden an das venezianische Musikleben und den Alltag in Musikvereinen, Akademien und Salons, aber auch an die Geschichte des Tourismus.

Die musikwissenschaftliche Tagung in italienischer Sprache setzte sich zum Ziel, den aktuellen Forschungsstand zum Thema in Italien zu überblicken und zusammenzutragen.

Ausgehend von der Beobachtung, dass die heute am häufigsten von Gondolieri praktizierten Gesänge – *O sole mio* und *Volare* – in keinerlei Verbindung zur venezianischen Tradition stehen, begründete SABINE MEINE (Venezia/Hannover) in der Einleitung ihre Hinwendung zur „Barcarola“ als Forschungsthema – über das Interesse an einem für Venedigs Geschichte zentralem Element hinaus – mit der Relevanz einer noch weitgehend ausstehenden Erforschung historischer populärer Musik, die stets in ihren sozialen Kontexten und Wirkungen zu befragen sei. In Hinblick auf die vielfältigen Ausprägungen des Phänomens „Barcarola“ verwies sie auf die Notwendigkeit eines umfassenden Gattungsbegriffes, der die gesellschaftliche Praxis und Wirkung der Musik als ebenso zentral begreife wie ihre konkrete musikalische Gestaltung. Die Barkarole (vom ital. „barca“ für Boot) fasste Meine demnach im weitesten Sinne als ein Musikstück auf, das mit dem Gesang auf einem – meist venezianischen – „batélo“ bzw. auf einer Gondel assoziiert wird. Die Gattung leiste darüber hinaus ihren spezifisch musikalischen Beitrag zur Imagologie als literatur- und kulturwissenschaftlicher Image-Forschung. Im Wechselspiel zwischen den Imaginationen europäischer Venedig-Reisender und den Bemühungen um die Tradierung einer genuin venezianischen Musikkultur, somit auch zwischen Tourismus- und Regionalgeschichte, ist das Thema Teil des aktuellen Forschungsprofils „Der Terrassenblick. Deutsche Perspektiven auf Venedig“ am Deutschen Studienzentrum in Venedig, mit dem das Haus 2011 bis 2014 die Wahrnehmung Venedigs in Wissenschaften und Künsten fokussiert. Dem Bundesbeauftragten für Kultur und Medien (BKM) dankte Meine für die Förderung der Tagung.

Im ersten Vortrag beschäftigte sich CARLIDA STEFFAN (Modena) mit der Barkarole in der Salonmusik der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Während noch zu Beginn des Ottocento in Verlagskatalogen keine Barkarolen enthalten waren, hielt die Gattung in den 1830er Jahren verstärkt Einzug in das Salon-Repertoire. Zu bedenken gab Steffan, dass das Musikverlagswesen in Venedig kaum präsent war. Die Barkarole bezeichnete sie – Sirch folgend – als „etichetta“ (Etikett) und weniger als „sottogenere“ (Untergattung) der Arietta bzw. Canzone veneziana. Der Venedig-Bezug, die „Venezianità“ der Barcarola erschließe sich vor allem durch den Text im venezianischen Dialekt, der gängige Klischees und Szenerien (wie „laguna notturna“, „luna“, „acqua“, „invito amoroso“) transportiere. Im Katalog von Ricordi (Milano, 1855) konnte sie neben einer einzigen Barcarola veneziana ca. 20 Canzoni bzw. Ariette veneziane und noch einmal ca. 20 Barcarole nachweisen. Am Beispiel von *Vieni, la barca è pronta* machte Steffan dann die immense Verbreitung und Bekanntheit eines Textes deutlich, der mit der Lagunenstadt identifiziert wurde. Als weitere

Fallbeispiele zog sie Barkarolen von Gioacchino Rossini (in: *Soirées Musicales*, 1835 und *La regata veneziana*, 1858) heran, die für die Pariser Salonwelt entstanden. Abschließend erinnerte sie an den heute in Vergessenheit geratenen Musikliebhaber und einflussreichen Mäzen Giovanni Battista Perucchini, dessen venezianische Arien in den Salons europaweit Erfolge verzeichneten.

ALESSANDRA DI VINCENZO (Venezia) setzte sich in ihrem Tagungsbeitrag, der in ihrer Abwesenheit von David Bryant präsentiert wurde, mit den verschiedenen Ausformungen der „Serenata sull’acqua“ auseinander. Dabei stützte sie sich auf Quellenmaterial aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, das überwiegend aus der „Gazzetta di Venezia“ stammte. Die Serenata – eng an sozio-ökonomische Belange und die Entwicklung des Tourismus gebunden – machte sie als ein musikalisches Paradigma der „Venezianità“ aus. In ihrem Vortrag stellte sie insgesamt vier Typen der Serenata vor: 1) *fresco / corso di barche con musica*: im Sommer wöchentlich von der Stadt organisiert; Musik von der banda cittadina oder militare – 2) *serenata popolare*: ursprünglich spontan veranstaltet; sehr gemischtes, auch populäres Repertoire meist von Dilettanten musiziert – 3) *serenata privata*: privat organisiert, intimer Charakter; bezahlte professionelle Musiker – 4) *serenata pubblica*: nur wenige Male im Jahr von der Stadt organisiert; 14-15 einschlägige Haltepunkte der schwimmenden Bühne; Musik von Chor und Orchester, häufig Vokalsolisten. Die *Serenate pubbliche* waren als touristische Attraktion darauf ausgerichtet, finanziellen Gewinn für die anliegenden Hotels und die Stadt zu erzielen. Di Vincenzo zufolge schöpfte das Musikprogramm überwiegend aus der Oper (u. a. Rossini, Donizetti, Meyerbeer, Verdi), akzentuiert durch ein gewisses Maß an „colore locale“ (Barcarole und Marinaresche z. B. von Buzzolla, Tessarin). Wie eine Opernarie zur Barkarole wurde, illustrierte sie eindrucksvoll am Beispiel von Emilio Sernagiottos Barcarola *La gondola* (1852), die sich melodisch an *La donna è nobile* aus *Rigoletto* anlehnt.

Aus einem ganz anderen Blickwinkel untersuchte HENRIKE ROST (Berlin) die Barkarole als Souvenir und Reiseerinnerung. Dabei stellte sie venezianisch inspirierte Kompositionen der Italienreisenden Ferdinand Hiller (*Il desiderio op. 23 Nr. 6*), Maurice Strakosch (*Lina*) und Felix Mendelssohn Bartholdy (*Venetianisches Gondellied op. 57 Nr. 5*) einem Gondellied des venezianischen Komponisten Antonio Buzzolla (*Un ziro in gondola*) gegenüber. Sowohl Buzzolla als auch Hiller widmeten ihre Arien, die eine stereotypisierte „nächtliche Gondeleinladung“ zur Flucht aufs Meer mit den Schlüsselwörtern „luna“, „laguna“, „gondola“ bzw. „barca“ in Szene setzen, Antonietta Hiller, Sängerin und Ehefrau Hillers. Anhand dieser vertonten Reiseandenken konnten die Eheleute Hiller ihre Zeit in Italien in der deutschen Heimat musikalisch wieder aufleben lassen. Von den konkreten Kompositionen aus den 1840er Jahren ausgehend verdeutlichte Rost, wie die Barkarole als Erfolgsgarant der Salonmusik gleichzeitig der Inszenierung und Vermarktung Venedigs

diente. Als romantische Kulisse lockte die Lagunenstadt auch im Gondellied mit einer gewissen sexuellen Freizügigkeit und lud zur Flucht aus der Realität.

Für die venezianischen Canzoni da battello des 18. Jahrhunderts, die als hybride Gattung Hoch- und Volkskultur in sich vereinen, erwies sich die musikethnologische Perspektive von PAOLA BARZAN (Padova) als besonders fruchtbar. Gestützt auf eine breite Quellenbasis – von historischen Reiseberichten bis hin zu kürzlich entstandenen Interviews u. a. mit heutigen Gondolieri und Touristen – präsentierte Barzan einen umfassenden Überblick zur Disposition und Entwicklung der Canzoni da battello, die sie als „Fotoalbum Venedigs im Settecento“ und „Pop dieser Zeit“ bezeichnete. In ihrem Vortrag – mit einigen von Rachele Colombo live dargebotenen Klangbeispielen – wies sie im Genre zahlreiche Einflüsse aus der Folklore und mündlichen Überlieferung nach, z. B. den norditalienischen Folk-Gesang *Girolemin (l'moléta)*. Die Canzone *Cara Nina mio tesor* von 1742 adaptiert ebenfalls eine bekannte volksläufige Melodie: *Ah! Vous dirai-je, maman*. Barzan entdeckte mit dieser Canzone die früheste Niederschrift der französischen Melodie, die bis dato erst in den 1760er Jahren in Handschriften nachweisbar war. Auch die Charakteristika einiger Folkloretänze, wie Villotta und Gagliarda, sind in der thematisch-lexikalischen Ausrichtung oder musikalischen Textur zu belegen. Einst durch die Londoner Ausgaben (1742-48) von John Walsh in den Salons europaweit präsent, sind die Canzoni da battello heute aus dem Musikrepertoire der venezianischen Gondolieri, das vor allem den Gesetzen des Markts folgt, weitgehend verschwunden. Barzan stellte abschließend ihren Kollegen Guglielmo Pinna vor, der sich darum verdient macht, die Canzoni da battello in der Tradition des „*conversare in canto*“ in den Gassen Venedigs zu neuem Leben zu erwecken.

MARCO ROSA SALVA (Venezia), Blockflötist und Leiter der Scuola di Musica Antica di Venezia, stellte Bearbeitungen von Canzoni da battello für flauto dolce vor, die er im Laufe seines Vortrags auf verschiedenen Blockflöten (alto, flautino) zum Klingen brachte. In einer kurzen Einführung zur Geschichte des Instruments wies Rosa Salva darauf hin, dass die flauto dolce bereits in den 1720er Jahren von der Traversflöte aus der professionellen Kunstmusik verdrängt worden war und in der Blütezeit der Canzoni da battello in den 1740er und -50er Jahren vor allem im häuslichen Bereich und zu didaktischen Zwecken verwendet wurde. In einem Fondo musicale der Biblioteca Civica in Parenzo (Kroatien) war er – neben Bearbeitungen von Opernarien, Menuetten, Tänzen (u. a. Villotta, Furlana, Paesana), Duetten und Sonaten – auf ca. 30 Transkriptionen von Canzoni da battello für Blockflöte gestoßen. Um dem Tonumfang des Instruments gerecht zu werden, waren die Canzoni in passende Tonarten transponiert worden. Sie sind einstimmig, ohne Bassstimme und meist ohne Text notiert, aber mit einem Titel überschrieben. Da die Bearbeitungen verhältnismäßig

leicht zu spielen sind, äußerte Rosa Salva die Vermutung, dass sie möglicherweise für den Flötenunterricht eines Kindes aus der Familie Carli, aus deren Besitz der Fondo stammt, entstanden.

Als musikalischen Ausklang des Abends präsentierte die Folk-Sängerin RACHELE COLOMBO (Padova), die sich selbst auf der Gitarre begleitete, auf der Terrasse des Palazzo Barbarigo, dem Sitz des Deutschen Studienzentrums in Venedig, eine gemeinsam mit dem Musik- und Tanzethnologen GUGLIELMO PINNA (Padova) entwickelte Neuinterpretation von Canzoni da battello. Unter dem Titel „Per cantar ste canzonete“ gelang eine zeitgemäße Neuverortung des Repertoires, die nicht bemüht war, die Musik des Settecento zu rekonstruieren, sondern im heutigen Kontext zu neuem Leben zu erwecken. Als Grundlage diente die 1990 von Sergio Barcellona und Galliano Tilton herausgegebene Sammlung, die über 500 Canzoni da battello umfasst. In Zwischenbemerkungen erläuterte Pinna die von Colombo vorgetragenen Canzoni. So weise etwa die Canzone *Che bella festa* starke Bezüge zum Folklore-Tanz Gagliarda auf – und nicht etwa, wie aufgrund der „nio“ genannten ritornellhaften Melodie angenommen werden könnte, zur Villotta.

IVANO CAVALLINI (Palermo) beschäftigte sich mit den Konzepten von Natur und Alterität bei Giuseppe Tartini. Seine Überlegungen machte er am Beispiel der sogenannten *Aria del Tasso* fest, die Tartini in gleich vier Geigenkompositionen aufgegriffen hat. Aus der Auseinandersetzung mit dieser volksläufigen Melodie, zu der die Gondolieri Tasso-Stanzen gesungen haben sollen, ließe sich jedoch keineswegs ableiten, dass Tartini den Erhalt oder die Überlieferung einer mündlichen Tradition intendiert habe. Mit der *Aria del Tasso* fand er Inspiration im „Anderen“, nämlich in einem Volksgesang („musica popolare“), der in seiner Einfachheit – genauso wie die antike griechische Musik oder die Musik der Urvölker – für ihn Ursprünglichkeit, Naturnähe und damit Wahrheit in der Musik bedeutete. Die theoretischen Überlegungen des Komponisten illustrierte Cavallini anhand von dessen Schriften und Briefen (an Decio Agostino Trento, Giordano Riccati), die er in Bezug setzte zu zeitgenössischen Denkmodellen (u. a. Antonio Conti, Newton, Descartes, Rousseau). Für Tartini folge auch die Musik der Völker dem Universalprinzip der Musik, das auf Harmonie und damit auf der Natur beruhe (*ratio = sensus*, vgl. *Trattato di musica secondo la vera scienza dell'armonia*, 1754). Indem er das diatonische Prinzip (→ Natur) als zeit- und raumübergreifendes Kontinuum in der Musik begreife, hebe Tartini in einer unerwarteten Neuordnung der Konzepte schließlich den Gegensatz von Kultur und Natur auf (*cultura* vs. *natura*, vgl. *Commercio di lettere sui Principj dell'armonia*, 1760 → *cultura* i.e. *natura*, vgl. *De' principj dell'armonia musicale contenuta nel diatonico genere*, 1767).

Wie schon vor ihm Goethe und Rousseau war auch Richard Wagner fasziniert von den Klängen des nächtlichen Venedigs und den legendären Tasso-Gesängen der Gondolieri. SABINE MEINE nahm dies zum Ausgangspunkt ihrer Überlegungen zu den Imagologien der Lagunenstadt und ihrer Wirkungsmacht im 19. Jahrhundert. Mit dem *Hirtenreigen* aus dem III. Akt des *Tristan* stellte sie eine von der „Klage ohne Trauer“ – so hatte Goethe den Tasso-Wechselgesang bezeichnet – inspirierte Komposition Wagners der Tasso-Melodie gegenüber, die von Rousseau (*Tasso alla veneziana*), Tartini und später bei Berti & Zacco (1842) überliefert wurde. Sie erläuterte Ähnlichkeiten im rezitativen Moll-Charakter ohne klares Metrum und verwies auf den Quart- bzw. Quintsprung zu Beginn der Melodie, die danach absteige. Als weiteres Beispiel aus dem Umfeld Wagners analysierte Meine Liszts Klavierstück *La lugubre gondola I* (1884), in dem dieser einige typische Charakteristika der Barcarola aufgreife (6/8-Takt, Andantino-Tempo, Wellenbewegung). Das düstere Stück – eine „Klage mit Trauer“ – setzte sie in einen biografischen Kontext und stellte Bezüge zum Tod Wagners und Liszts her. In Franz Werfels *Verdi. Roman der Oper* (1924), der das Aufeinandertreffen der großen Antipoden Verdi und Wagner in Venedig imaginiert, zeigte Meine anhand einiger Textauszüge wie der Mythos des Gondelgesangs auch in der deutschsprachigen Literatur Spuren hinterließ.

Auf der Basis vielfältiger literarischer Quellen nahm die Italianistin DARIA PEROCCO (Venezia) den Mythos des Tasso singenden Gondoliere ins Visier. Anlässlich der Regatten, die in Venedig ein integraler Bestandteil der öffentlichen Festkultur waren, entstanden zahlreiche Poesien, die auf allgemein bekannte Melodien, z. B. *La Biondina in gondoletta*, gesungen wurden. Die zentrale Gestalt der Regatta, die sich in drei Teile gliederte („corteo“ – „gara“ – „fresco“) und meist zu Ehren von illustren Gästen veranstaltet wurde, war der heldenhaft verehrte Gondoliere. Um die Erfolgsgeschichte des Tasso singenden Gondoliere zu beleuchten, zog Perocco einschlägige Werke heran, u. a. Goldoni: *Il gondoliere veneziano* (1732), Gallina: *Serenissima* (1891), Wynne Rosenberg: *Il trionfo dei gondolieri* (1786). Sie verwies darauf, dass in fast allen Berichten von Venezianern und Reisenden der Tasso-Gesang in der Vergangenheit angesiedelt wäre. Bis heute lebe Venedig gerade auch von seinen „erfundenen Traditionen“. Nach dem Verlust des Ruhms vergangener Tage, habe sich der Stolz der Stadt auf die „Venezianità“ verlagert, die eng an die Gestalt des Gondoliere gebunden sei, z. B. bei Renier Michiel: *Origini delle feste veneziane* (1829). Perocco stellte weiterhin Mondinis *El Goffredo del Tasso cantá alla barcarola* vor – eine auch inhaltlich „venezianisierte“ Übersetzung von *La Gerusalemme liberata* ins Venezianische, die bereits Ende des 17. Jahrhunderts publiziert worden war.

LICIA SIRCH (Milano) erläuterte in ihrem Vortrag, wie die Barkarole des 18. Jahrhunderts als pittoreskes Gestaltungsmerkmal Eingang in die Oper des 19. Jahrhunderts fand. Zunächst präsentierte sie eine handschriftliche Sammlung: *Barcarola alla veneziana* von Leonardo Leo (datierbar ca. 1733-44). Drei der vier Barkarolen der Sammlung – sämtlich mit dem Text *Grazie agli affanni tuoi* von Metastasio unterlegt – entsprächen dem gängigen Typus (3er-Rhythmus, Wellenbewegung, Andantino). Die zweite Barkarole hingegen verweise mit ihrem 2/4-Takt, dem deklamatorischen Gestus und der charakteristischen lang gehaltenen Note (auf der Dominante), nach der die Melodie in Verzierungen mit Triolen abwärts führe, auf den Gesang der Gondolieri bzw. die Tasso-Melodie (*Canto l'armi pieto*), wie sie bei Rousseau, Tartini/Burney und später in der Barozzi-Ausgabe (ca. 1835-40) auftauche. Sirch führte weiterhin in die Ästhetik des Pittoresken ein, die aus den Elementen der Natur Inspiration für die Kunst schöpfe. Die Barkarole versinnbildliche in diesem Kontext musikalisch eine Landschaft mit Wasser. Der Gesang des (venezianischen) Gondoliere repräsentiere darüber hinaus die oft melancholisch gefärbte Erinnerung an die Vergangenheit. Sirch machte schließlich ihre Überlegungen an konkreten Beispielen fest (u. a. Verdis *I due Foscari*, Boitos *Mefistofele*). In Rossinis *Otello* zeigte sie die starke Ähnlichkeit des Gesangs des Gondoliere im III. Akt mit der überlieferten Tasso-Melodie. Aber auch an Schauplätzen wie Schottland und der Schweiz bediene sich Rossini der Barkarole: *La donna del lago* und *Guillaume Tell*.

Die Abschlussdiskussion einleitend verwies Cavallini auf die Relevanz von ikonografischem Material für das Forschungsthema und regte dessen zukünftige Einbeziehung an – gerade da die Barkarole und die *Aria del Tasso* in so enger Verbindung zu Poesie und Bild stünden. Steffan, die das Resümee der Tagung zog, machte noch einmal deutlich, dass die Barkarole angesichts der Pluralität ihrer Funktionen und Kategorien schwer zu greifen und kaum zu definieren bliebe. Diese Disposition spiegle sich schon im Plural „Barcarolles“ bei Rousseau im *Dictionnaire de musique* (Paris 1768) wider. Steffan lobte die Vielfalt der Perspektiven der verschiedenen Tagungsbeiträge. In Zukunft wäre möglichst noch das Thema der Aufführungspraxis und Besetzung zu berücksichtigen. Als besonders interessant erachtete sie, dass die Barkarole sich durch die Parallelität von Innen (Salon, Oper) und Außen (Serenate, Freschi) auszeichne. Wie venezianisch die Gattung tatsächlich sei, bliebe ein sehr fragwürdiger Punkt. Meine resümierte, dass das Gondellied vor der Kulisse Venedigs stets zwischen den Polen Nähe („vicinanza“) und Ferne („lontananza“) schwebe. Gerade im Hinblick auf die besondere Akustik Venedigs durch den Hall sei die Barkarole immer auch ein Erinnerungstopos.

Henrike Rost

TAGUNGSPROGRAMM

Deutsches Studienzentrum in Venedig, Palazzo Barbarigo della Terrazza, Kaminsaal

- Do. . erstag, 13.6.** Moderation: PD Dr. Sabine Meine
- 14.00 – 14.15 Uhr **PD Dr. Sabi. e Mei. e**, Direktorin Deutsches Studienzentrum in Venedig
Begrüßung und Einführung
- 14.15 – 15.00 Uhr **Prof.ssa dott.ssa Carlida Steffa.**, ISSM “Vecchi – Tonelli” di Modena
Ninette e gondolieri nei *salons* d’Europa.
Osservazioni varie sulle barcarole di Perucchini e Rossini
- 15.00 – 15.45 Uhr **Alessa. dra Di Vi. ce. zo /**
Prof. Dr. David Brya. t, Università Ca’ Foscari Venezia
Serenate, barcarole, marinaresche:
la Venezia musicale nell’immaginario turistico dell’Ottocento.
- 16.15 – 17.00 Uhr **He. rike Rost**, Humboldt-Universität zu Berlin
Antonio Buzzolla, Ferdinand Hiller e sua moglie –
Il romanticismo veneziano da gondola come ricordo musicale di viaggio
- 17.00 – 17.45 Uhr **Prof.ssa dott.ssa Paola Barza.**, Università di Padova
La canzone da battello veneziana dai salotti europei ai repertori dei
gondolieri: una lettura etnomusicologica
- 17.45 – 18.15 Uhr **Marco Rosa Salva**, Direttore Scuola di Musica Antica di Venezia
Canzoni da battello per flauto dolce
- 19.00 Uhr **Rachele Colombo** (Gesang/Gitarre) & **Dott. Guglielmo Pi. . a**
(Kommentar)
Konzert “Per cantar ste canzonete”
- Freitag, 14.6.** Moderation: Prof. Dr. David Bryant
- 9.00 – 9.45 Uhr **Prof. dott. Iva. o Cavalli. i**, Università di Palermo
Natura e alterità: ancora sull’*Aria del Tasso* di Tartini
- 9.45 – 10.30 Uhr **PD Dr. Sabi. e Mei. e**
Echi di Tasso. Wagner a Venezia tra proiezioni e realtà.
- 11.00 – 11.45 Uhr **Prof.ssa dott.ssa Daria Perocco**, Università Ca’ Foscari Venezia
I gondolieri cantavano davvero il Tasso?
- 11.45 – 12.30 Uhr **Prof. dott.ssa Licia Sirch**, Conservatorio Giuseppe Verdi di Milano
La tradizione “pittoresca” della barcarola settecentesca nell’opera italiana
del primo Ottocento. Alcuni casi e alcune considerazioni.
- 12.30 – 13.00 Uhr Abschlussdiskussion & Resümee: Prof. dott.ssa Carlida Steffan