

The NAXOS logo is located in the top left corner. It consists of the word "NAXOS" in a bold, white, sans-serif font, centered within a blue square. Above the text are several horizontal lines of varying lengths, resembling a stylized architectural facade or a musical staff.

Franco Faccio

(1840–1891)

AMLETO

Pavel Černoch • Iulia Maria Dan • Claudio Sgura
Dshamilja Kaiser • Eduard Tsanga • Paul Schweinester

Prague Philharmonic Choir
Wiener Symphoniker
Paolo Carignani



Franco
FACCIO
(1840–1891)
AMLETO
(‘Hamlet’)
Tragedia lirica in four acts (1865)
Libretto by Arrigo Boito (1842–1918)
after William Shakespeare (1564–1616)

Amleto Pavel Černoch, Tenor
 Claudio Claudio Sgura, Baritone
 Polonio Eduard Tsanga, Bass
 Orazio Sébastien Soulès, Bass
 Marcello Bartosz Urbanowicz, Baritone
 Laerte Paul Schweinester, Tenor
 Ofelia Iulia Maria Dan, Soprano
 Gertrude Dshamilja Kaiser, Mezzo-Soprano
 Lo spettro (‘Ghost’) / Un sacerdote (‘Priest’) Gianluca Buratto, Bass
 Un araldo (‘Herald’) / Il re Gonzaga (‘King Gonzaga’) Jonathan Winell, Tenor
 La regina Giovanna (‘Queen Giovanna’) Sabine Winter, Soprano
 Luciano / Primo becchino (‘First Gravedigger’) Yasushi Hirano, Bass

Prague Philharmonic Choir (Lukáš Vasilek, Chorus Master)
 Members of the Bregenz Festival Choir (Benjamin Lack, Chorus Master)
 Stage orchestra in cooperation with Vorarlberger Landeskonservatorium
 Wiener Symphoniker
Paolo Carignani

Act I	39:02	13 Recitativo: E son presti i cantor? (Amleto, Polonio, Gertrude, Ofelia, Gonzaga, Giovanna, Orazio)	5:03
Part I			
1 Introduzione e Ballabile: Viva il Re! (Laerte, Polonio, Chorus, Amleto, Gertrude, Claudio)	7:47	14 Finale II: Regina nel core (Claudio, Gertrude, Amleto, Orazio, Ofelia, Chorus, Luciano, Polonio)	5:28
2 Sortita d’Ofelia: Principe Amleto! (Ofelia, Amleto)	3:01		
3 Scena: E pertinace invero un tal corrucchio – Brindisi: Requite ai defunti (Claudio, Gertrude, Amleto, Ofelia, Laerte, Chorus)	7:20	Act III	37:36
4 Racconto e Orgia: Prence – Signor (Marcello, Orazio, Amleto, Laerte, Polonio, Chorus)	3:37	Part I	
5 Invito alla Danza: Signor, questa notte (Orazio, Amleto, Claudio, Laerte, Marcello)	1:05	15 Scena: O nera colpa! – Pregghiera: O Padre nostro (Claudio, Amleto)	6:51
6 Orgia: Su la danza si scateni (Chorus)	1:46	16 Gran Scena: Qui l’attendete – Terzetto: Figliuol, dal cieco furiar rimanti (Polonio, Gertrude, Amleto, Lo spettro)	11:18
Part II		17 Scena: Ah! Che alfine all’empio scherno – Aria: Io rea, che il padre (Gertrude)	5:12
7 Preludio e invocazione: Soffia la brezza acuta (Amleto, Orazio, Marcello)	6:00	Part II	
8 Racconto e Finale I: Tu dêi saper (Lo spettro, Amleto, Orazio, Marcello)	8:26	18 Preludio – Scena: Morte al Re! – Pazzia di Ofelia: La bara involta (Chorus, Claudio, Laerte, Ofelia)	14:15
Act II	28:42	Act IV	28:50
Part I		Part I	
9 Egli ha mania di gironzar soventi (Polonio, Claudio, Gertrude)	2:01	19 Oggi a me, domani a te – Marcia Funebre (Primo becchino, Amleto, Orazio)	12:09
10 Monologo d’Amleto: Essere o non essere! (Amleto)	5:00	20 Elegia: Serena, ridente, ripiena d’amore (Gertrude, Un sacerdote, People, Primo becchino, Claudio, Laerte, Amleto, Orazio)	5:50
11 Duetto: Chi vien? La giovinetta Ofelia (Amleto, Ofelia, Polonio)	9:03	Part II	
Part II		21 Illustri cortigiani e cavalieri (Un araldo, Chorus, Claudio, Laerte, Amleto, Orazio)	10:51
12 Gran Marcia Danese: Viva il Re! (Chorus)	2:07		

Franco Faccio (1840–1891) Amleto (1865)

Hamlet on the Altar of Art

'If, as Boito writes, I have profaned the altar of art, then let him cleanse it: I shall be the first to come and light a candle.' This was Giuseppe Verdi's reaction, as expressed in a letter, to the accusatory words of the writer and composer Arrigo Boito. He had taken the occasion of Franco Faccio's first opera *I profughi fiamminghi* ('The Flemish Refugees') on 11 November 1863 to accuse Verdi – implicitly if not by name – of having 'sullied the altar of art like the wall of a brothel'. A few days later Boito's words were published under the headline 'All'arte italiana' ('To Italian art') in a Milan journal.

Almost 20 years later, on 24 March 1881, the premiere of Verdi's opera *Otello*, based on William Shakespeare's play, took place at the Teatro alla Scala in Milan. The libretto was written by Boito and Franco Faccio was the conductor. Boito and Verdi, who all those years before had exchanged such unvarnished aesthetic opinions about each other's work, had managed to put together an adaptation of Shakespeare that remains unparalleled to this day. At the age of 20 Boito had already taken on one of the greatest of all Shakespeare's dramatic challenges, in the aim of reinventing Italian opera: *Hamlet*.

Boito and Faccio both studied at the Milan Conservatory. Besides their common struggle in the national liberation movement, they were united by a conviction that Italian opera was in urgent need of reinvention. They collaborated on two patriotic cantatas whose success went on to open the doors of the salons of Milan to them, one of which belonged to Clara Maffei. She gathered a wide array of the great and good in the spheres of art and politics, including Verdi and the writer Alessandro Manzoni. A study trip to Paris was arranged for Boito and Faccio, where they met Charles Gounod, Gioachino Rossini and Hector Berlioz. Boito and his brother Camillo in particular were members of an artistic movement called 'Scapigliatura'. Inspired by Cletto Arrighi's novel *La Scapigliatura e il 6 febbraio*, first published in 1858, these artists styled themselves as 'Scapigliati' – 'the dishevelled ones' – or bohemians. They argued for art to have a close connection with real life and for the combination of a variety of art forms. Almost all its members were active in several genres and were not only poets, novelists or dramatists but

also painters and sculptors. Boito had already written the text to Verdi's hymn *Inno delle nazioni* ('Hymn of the Nations') in 1862, a year before he made his public criticisms of the composer. Nevertheless, it was not Boito but another author from the Scapigliatura, Emilio Praga, who Faccio chose to be the librettist for his first opera, which was taken off the programme after five disappointing performances at La Scala.

Boito was keen to propagate a new form of Italian opera and set out his proposals in the magazine *Figaro*, which he published together with Praga. Alongside a greater degree of musical unity within acts he aimed for a more equal relationship between libretto and music and argued that artists should study German chamber music and, more especially, the music dramas of Richard Wagner. Faccio and Boito's opera *Amleto* ('Hamlet') was to serve as a prime example of this kind of *nuovo melodramma* – this new form of opera. It was first performed in Genoa in 1865.

The choice of Shakespeare's drama presented the two artists with a major challenge. Unlike several successful Shakespeare plays such as *Julius Caesar*, *Romeo and Juliet*, *Othello* and *Macbeth*, Italy tended to struggle with *Hamlet*. *Hamlet*'s famous 'To be or not to be' soliloquy was first translated in isolation in Italy in the 18th century. In one of the first Italian editions Francesco Gritti followed the French adaptation of 1769, in which Jean-François Ducis had made a number of major changes to Shakespeare's original. Yet even this version seemed to the Italian actor Antonio Morrochesi to offer no guarantee of success – so he played the title character himself under a pseudonym! There were several operas written using Gritti's adaptation – which gave the play a happy ending – as a basis. Even Felice Romani, who went on to write numerous librettos, for Vincenzo Bellini among others, felt obliged to append a happy ending to his version of 1822. There was a gradual appreciation of Shakespeare's original, but Giovanni Peruzzini, whose *Hamlet* libretto was set to music in 1848 and 1860, took the view that 'Shakespeare's sublime creation is entirely unsuited to being accommodated within the limited form of an opera.' In his version, the Ghost designates Hamlet as the new king at the end of the play, who concludes the opera with the words '*O giubilo!*' ('O joy!'). *Hamlet*'s lack of operatic potential, as asserted by Peruzzini, was expressed even more starkly by Richard Wagner in his diary in 1879: 'A

musician need not concern himself with what is no concern of his. *Hamlet* is of no concern to a musician.' Did he know Faccio and Boito's *Amleto*, we might wonder?

Faccio and Boito were the first authors of an operatic adaptation of *Hamlet* who genuinely felt bound by Shakespeare's original. Of course even they had to shorten this long and complex play, remove certain characters and adapt scenes for the operatic stage. This, though, they did in a conscientious, precise fashion. The very opening of the opera reveals how skilfully Shakespeare's drama and indeed the theatrical practice of his time have been translated into the new context. Music, noises and plot narration all play a major role in Shakespeare's text, replacing a stage setting that is often merely implied, or entirely absent. The opera departs from the play in opening with a lively party to celebrate the newly crowned king Claudius – Hamlet's uncle and now his mother's husband. In the play, the prince tells Horatio: 'The king doth wake tonight and keeps his rouse, / Keeps wassails and the swaggering upspring reels, / And as he drains his draughts of Rhenish down, / The kettledrum and trumpet thus bray out / the triumph of his pledge.' In the lavish opening scene of the opera this jubilant celebration and ecstatic dancing, along with Hamlet's disgusted reaction, all mingle together. Where Hamlet refers in the play to music that can be heard beyond the stage, Boito and Faccio put that music on stage.

In this scene Boito characterises the king with a drinking song, whose original function takes on surprising new dimensions. Flute, clarinet and triangle trill the start of a cheerful *Brindisi* ('drinking song') – but after just four bars (*Allegro brillante*) the music shifts to a noticeably slower *Andante* tempo, which lends a particular weight to Claudius's unexpected words: 'May the dead be granted eternal rest'. There is another general pause after four bars, before the faster tempo returns: 'and may the goblets be filled with noble draughts'. This contrast is then repeated at the words: 'Let us pray for them – and may the goblet be altar and sacrifice!'. Claudius picks up on the grief Hamlet had earlier expressed for his recently deceased father, and is celebrated by the royal retinue for his suggestion that the best thing is to transmute that sorrow into joyful drinking. This blasphemous cynicism can also be seen in Iago's *Credo* from Boito's *Otello* libretto. Dark, cynical characters proved to be a particular fascination for this author: the operas he composed himself were called *Mefistofele* and *Nerone*.

Claudius's new wife assumes the very same cynicism, singing the second verse of the drinking song, this time with slightly gentler lyrics. The queen is portrayed more clearly than

in Shakespeare as a willing accomplice, who confesses her guilt in her third act aria: 'I am guilty: I robbed my son of father and throne, I am no mother'. The prince has learnt the manner of his father's murder from the apparition of the dead king. Instead of promptly carrying out the instruction to take vengeance, Hamlet resorts to the medium of the theatre: he has a troupe of travelling performers, recently arrived at court, act out a play in accordance with a scenario devised by himself: another brutal regicide, *The Murder of Gonzago*. Whereas at the start of the opera Hamlet could only look on in disgust at the sight of the riotous celebrations, he becomes an active shaper of events after the appearance of the Ghost. He takes on the role of a madman, and subsequently himself becomes the director of events.

Shakespeare's play and Boito's libretto both leave the question open as to whether Hamlet is aware that the royal couple and Polonius are eavesdropping on him during his famous 'To be or not to be' speech. If he does know, he fulfils the expectations of his listeners. 'But look where sadly the poor wretch comes reading', says the queen in the opera. If Hamlet's vocal line has thus far been principally characterised by a kind of violent energy – in the preceding scene he vociferously swore vengeance to the Ghost – his voice now takes on a reflective tone, with a melodic line only hesitantly emerging. Faccio did not compose the soliloquy as an aria, but instead connected various and recitative passages together, as if seeking to do justice to the text's philosophical character. When Ophelia arrives, sent by Polonius to see Hamlet, he counsels her to 'Get thee to a nunnery': he no longer loves her, if he ever did at all.

King and queen both recognise in Hamlet – as director of the play – a visible danger. They slowly become aware of the story they are being presented with. Boito and Faccio craft this key scene in a variety of ways. First of all Shakespeare's stage direction: '[A] Danish march [is heard]' is translated into music. At the *Andante marziale* all participants appear. The blasts on the trumpet mentioned in the text can be heard at the very beginning of the instrumental section. The king and queen (in the play) sing simple, madrigal-style melodies. Whereas in Shakespeare, Hamlet expresses criticism of the outdated pantomime style of the performance, in Faccio's opera he exclaims after just a few bars of the musical introduction 'Phew! This style reeks of mildew even a mile off; this will end up sending us all to sleep.' Boito embellished the play within a play with a discussion about aesthetic conceptions of music. The tenors and the young Laertes praise the art of their forefathers, while the basses and Polonius, Laertes's

father, are bored by the music. The ages of the respective characters suggests the converse split of opinion, but like the words in this turbulent scene, the aesthetic discourse is perceptible only to the reader of the libretto – not the spectator of the opera. The musicologist Kerstin Schüssler sees this as an indication that the 'less pugnacious Faccio' had clearly not understood Boito's commentary on the discourse he has been following: 'He concealed Boito's invective with seven different texts in parallel and did not pick up on Boito's designation of *vecchi* ('old') and *giovani spettatori* ('young spectators'), instead merely setting up a simple polarisation of tenor (in favour) and bass (against).'

Hamlet's pretence of madness becomes an existential threat to Gertrude in his duet with the queen. She fears for her life, calls for help and so triggers Hamlet's killing of Polonius, who has been hiding to eavesdrop on both of them. Hamlet's frenzy leads into a song of several stanzas, in which he chastises his mother for her brazen love of the stupid 'monkey king'. His mocking laughter is interrupted by the renewed appearance of the Ghost. The powerful trio that follows covers the whole vocal spectrum, with very high and very deep male voices – Hamlet and the Ghost – alongside the mid-range vocal register of the queen's mezzo-soprano.

The reception of Faccio's opera was heavily influenced by the fact that at the second staging of the work at La Scala in 1871 the radiant heights of Hamlet's tenor were, in all probability, entirely inaudible. The illness of the tenor Mario

Tiberini, who was scheduled to sing at this performance, had already led to the premiere being put back by two weeks. After its publisher Giulio Ricordi commented in the *Gazzetta Musicale*: 'Amleto was performed without Hamlet'. This staging would remain a one-off. Faccio would not publish another note, concentrating instead on his conducting activities. In this capacity he took charge of the successful Italian premiere of Verdi's *Aida* in 1872, the revised version of the same composer's *La forza del destino*, and *Don Carlo* in 1878. Faccio conducted at La Scala until 1889, with the highlight of his career surely being the premiere of Verdi's *Otello*. Numerous other premieres, including the first Italian performance of Wagner's *Die Meistersinger von Nürnberg*, make Faccio one of the most significant Italian conductors of the 19th century. The publication of the score of *Amleto* in 2007 by American conductor Anthony Barrese is testimony to his importance as a composer. Without Barrese, the opera would not have been staged at the Opera Southwest in Albuquerque in 2014. And without Elisabeth Sobotka's focus on this work as a student there would have been no recent Austrian premiere of the opera – the first complete performance of the opera in Europe since 1871. Complete, because part of the opera survived on the Greek island of Corfu: the sumptuous funeral march for Ophelia is played there every year on Easter Saturday, in a version for wind orchestra.

Amleto

Synopsis

Act I

Claudius is throwing a party to celebrate his coronation as the new King of Denmark. Prince Hamlet is disgusted by these festivities, led by his uncle and his mother. Less than a month has passed since the death of his father, the former king. Hamlet's mother has married Claudius in the meantime. The King's counsellor Polonius and his son Laertes join in the praises of the new king. Ophelia, Polonius's daughter, who is expected to marry Hamlet, confesses all her misgivings to him, while begging him to believe in her love. The King is tired of Hamlet's gloomy disposition and commemorates deceased ancestors in a drinking song, wishing them eternal rest. Marcellus and Horatius, aside, explain that they have seen the ghost of Hamlet's father on their sentry duty at night. Hamlet expresses the wish to see it for himself the following evening. A high-spirited dance brings the party to a close.

Shortly after midnight the ghost of Hamlet's father appears to Hamlet, Horatius and Marcellus. Left alone with his son, the Ghost tells him that it was not a snakebite that killed him, but his own brother, who had poured drops of poison into his ear while he slept. He has Hamlet swear to avenge his death. Upon Horatius's and Marcellus's return Hamlet insists that they vow never to speak of what they have seen.

Act II

Polonius advises the King and Queen to eavesdrop on Hamlet. They listen to his contemplations on human existence. Ophelia wants to give Hamlet back all the jewellery he has given her; Hamlet advises her to enter a nunnery. Polonius announces that a troupe of singers has arrived. Hamlet wants them to perform a tragedy, *The Murder of Gonzago*. He hopes to unmask the King by means of this story of a treacherous regicide recalling his own father's murder.

The entire royal household follows the performance. Together with Horatius and Marcellus, Hamlet observes the King as he becomes increasingly agitated. The Queen seeks to pacify him: surely he cannot be afraid of a play? A discussion arises among the audience over the relative merits of traditional and contemporary art. At the point when the king is poisoned in the play, Claudius ends the performance in disgust.

Act III

The King is praying for his guilty conscience to be eased. Hamlet is watching him, but does not kill him, as he does not want to inadvertently send him to heaven by interrupting his prayers. Polonius hides in order to overhear the Queen's conversation with her son. Hamlet rejects her accusations; the Queen fears for her life. Hamlet hears cries for help from Polonius's hiding place, which he silences with his weapon. He recognizes the man he has killed as Polonius, accuses his mother of incest and, laughing, ridicules the King. The Ghost appears before him, reminding him of his promise to avenge him. The Queen is left alone to lament her son; she hopes to die at his hand in order to atone for her guilt once and for all.

Revolutionaries call for the death of the King, who has issued his guards with orders to take drastic measures against them. Laertes intends to avenge his father's death. His sister Ophelia imagines how she will strew the dead man's grave with flowers. Both are informed by the King of the identity of Polonius's murderer. Ophelia commits suicide.

Act IV

At the cemetery. A Gravedigger sings as he carries out his work, unearthing various decaying skulls in the process. Hamlet picks up the skull of Yorick, the former court jester, and recalls the jokes he used to tell. With Horatius at his side, he walks away as the royal procession draws closer. The mourning royal couple and cortège take their leave of the late Ophelia. Laertes curses Hamlet, who falls upon him, drawing his sword. The pair have to be separated; Hamlet reaffirms his love for the dead woman.

Upon the King's suggestion, Laertes and Hamlet are reunited for an exhibition fencing match. Laertes's foil has been poisoned, with the intention of killing Hamlet. Hamlet hits first, and the King hands him a goblet. The Queen drinks from it instead, knowing full well that it contains poison. She is carried away unconscious. Hamlet scores another hit and snatches Laertes's blade from him as he lies on the floor, before killing him. The dying Laertes reveals to Hamlet that the goblet was poisoned. Hamlet remembers that his mother had drunk from it. He kills the King.



Pavel Černoch

Born in Brno, Pavel Černoch studied at the Janáček Academy of Music and Performing Arts. Since his debut as Števa in *Jenůfa* at the Bayerische Staatsoper, Munich in 2009 he is regularly invited to perform in opera houses such as the Teatro alla Scala in Milan, the Teatro dell'Opera di Roma, the Staatsoper and Deutsche Oper Berlin, the Opéra national de Paris, and the Teatro Real, Madrid. He has performed the roles of Alfredo (*La traviata*), Rodolfo (*La Bohème*), Pinkerton (*Madama Butterfly*), Cavaradossi (*Tosca*), Lenski (*Eugene Onegin*) and the title role in *Don Carlos* among others. www.pavelcernoch.cz



Photo: Jiri - opera

Claudio Sgura

Puglian baritone Claudio Sgura began his vocal studies in Lecce. After coming to international attention at the Concorso Internazionale Voci Verdiane 'Città di Busseto' in 2006, he made his debut at the Teatro alla Scala, Milan as Sharpless (*Madama Butterfly*) one year later. He has since performed at the Royal Opera House, Covent Garden as Jack Rance (*La fanciulla del West*), the Wiener Staatsoper and the Metropolitan Opera as Scarpia (*Tosca*), the Opéra national de Paris as Jack Rance and Barnaba (*La Gioconda*) and the New National Theatre, Tokyo as Amonasro (*Aida*). www.claudiosgura.com



Eduard Tsanga

Russian bass-baritone Eduard Tsanga studied at the Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire, and was recognised at Operalia, The World Opera Competition founded by Plácido Domingo. As a cast member of the Mariinsky Theatre, he interpreted the title roles of *Aleko*, *Ruslan and Lyudmila*, *Don Giovanni* as well as Gremin (*Eugene Onegin*) and Escamillo (*Carmen*). He also sang at the Teatro Real, Madrid as Leander (*The Love for Three Oranges*) and at the The John F. Kennedy Center for the Performing Arts as Donner and Fasolt (*Der Ring des Nibelungen*). Eduard Tsanga passed away in 2017.



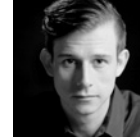
Sébastien Soulès

French baritone Sébastien Soulès studied at the Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris as well as at the Hochschule der Künste in Berlin. Recent engagements include the title role in George Enescu's *Œdipe* at the Altenburg-Gera Theater, Scarpia (*Tosca*) and Golaud (*Pelléas et Mélisande*) at the Landestheater Linz, and Wozzeck at the Theater Augsburg. In 2015 he sang at the premiere of Raquel García-Tomás' *DisPLACE* at the Musiktheatertage Wien and Teatro Real, Madrid. He has also performed at the Volksoper Wien, the Opernhaus Halle and Bregenzner Festspiele as Angelotti in *Tosca* and Zuniga in *Carmen*.



Bartosz Urbanowicz

Polish bass-baritone Bartosz Urbanowicz graduated from studies in Katowice and made his debut as Varlaam in *Boris Godunov* at the Opera Wrocław where he also performed the roles of Leporello (*Don Giovanni*), Lodovico (*Otello*) and Don Alfonso (*Così fan tutte*). Since 2013 he has been a member of the ensemble at the Nationaltheater Mannheim, where he sang Colline (*La Bohème*), the title role of *Le nozze di Figaro*, Seneca (*L'incoronazione di Poppea*), Monterone (*Rigoletto*) and Oroveso (*Norma*). www.bartoszurbanowicz.com



Paul Schweinester

After studies in Vienna and Rome, Tyrolean-born tenor Paul Schweinester became an ensemble member of the Volksoper Wien between 2009 and 2013. He performed the roles of Basilio (*Le nozze di Figaro*) at the Salzburger Festspiele, Pedrillo (*Die Entführung aus dem Serail*), Brighella (*Ariadne auf Naxos*) and David (*Die Meistersinger von Nürnberg*) at the Opéra National de Paris and debuted in *Die Soldaten* at the Royal Opera House, Covent Garden and Teatro alla Scala, Milan. Bregenzner Festspiele also invited him to sing in *Der Schauspieldirektor*, Borsari in *Rigoletto* and Rodriguez in *Don Quichotte*.



Photo: Karina Karagöz

Iulia Maria Dan

Romanian soprano Iulia Maria Dan graduated from the National University of Music in Bucharest and made her debut at the Opera Națională București as Gilda in *Rigoletto*. As a member of the Opernstudio and ensemble at the Bayerische Staatsoper, she sang the roles of Papagena (*Die Zauberflöte*) and Frasquita (*Carmen*). In 2015 she joined the ensemble of the Staatsoper Hamburg where she performed Tatiana (*Eugene Onegin*) and Fiordiligi (*Così fan tutte*). Since 2018 she has been a member of the Semperoper Dresden ensemble where she has appeared in roles such as Contessa di Almaviva (*Le nozze di Figaro*), Micaëla (*Carmen*) and Musetta (*La Bohème*). www.iuliamariadan.com



Dshamilja Kaiser

Born in Wuppertal, Dshamilja Kaiser studied in Detmold. During this time, she sang Sesto in *La clemenza di Tito* at the Theater Bielefeld. A member of the ensemble at the Oper Graz from 2009, she appeared as Romeo (*I Capuleti e i Montecchi*), Cherubino (*Le nozze di Figaro*), and Hänsel (*Hänsel und Gretel*). In 2017 she joined the ensemble at the Theater Bonn and performed the title roles of *Carmen* and *Penthesilea* as well as Ortrud (*Lohengrin*) among others. In 2018 she sang the role of Lucrezia (*Beatrice Cenci*) at the Bregenzner Festspiele. www.dshamiljakaiser.com



Gianluca Buratto

Bass Gianluca Buratto, originally from Lombardy, studied at the Conservatorio di Musica 'Giuseppe Verdi' di Milano. He made his operatic debut in the 2009 world premiere of Solbiati's *Il carro e i canti* at the Teatro Verdi Trieste. He has subsequently received numerous invitations to perform at venues such as Wigmore Hall, London, the Salzburger Festspiele, the Teatro alla Scala, Milan, the Teatro La Fenice, Venice and the Theater an der Wien. He performed worldwide as Seneca in *L'incoronazione di Poppea* in concerts with Sir John Eliot Gardiner, and also sang the role of Timur in *Turandot* at the Bregenzner Festspiele.



Jonathan Winell

New York-born tenor Jonathan Winell graduated from the Hartt School of Music and became an artist in residence at the Academy of Vocal Arts, Philadelphia. As a member of the Opernstudio of the Staatsoper Berlin from 2013 to 2015 he performed roles such as Brighella in *Ariadne auf Naxos* and Don Basilio in *Le nozze di Figaro*. He then joined the ensemble of the Theater Regensburg and since 2016 has been a member of the opera ensemble at the Theater Magdeburg. In 2017 he sang Pedrillo in *Die Entführung aus dem Serail* at the Savonlinna Opera Festival. www.jonathanwinell.com

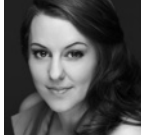


Photo: Shirley Suarez

Sabine Winter

Austrian soprano Sabine Winter studied singing and transverse flute at the Hochschule für Musik und Theater München, and sang the role of Iphigenia in the first complete recording of Handel's *Oreste*. She received a scholarship from the Richard Wagner Verband München and won the Bruno-Frey-Musikpreis. At the Festival de l'Opéra de Baugé she performed the role of Pamina in *Die Zauberflöte*, and can be heard on several recordings released by ORF, SWR Music, BR Klassik and WDR. www.sabine-winter.com



Yasushi Hirano

Tokyo-born bass baritone Yasushi Hirano studied in his hometown and Vienna. Since 2008 he has been a member of the ensemble at the Volksoper Wien, where he sang roles such as Sparafucile (*Rigoletto*), Figaro (*Le nozze di Figaro*) and Water Goblin (*Rusalka*). He has also performed at the Salzburger Festspiele in Hans Werner Henze's *Gogo no Eiko*, and at the New National Theatre, Tokyo as Geisterbote (*Die Frau ohne Schatten*) and Leporello (*Don Giovanni*). The Bregenz Festspiele also invited him to sing the roles of Mandarin (*Turandot*) and Zuniga (*Carmen*).



Photo: Andreas Balon

Wiener Symphoniker

As Vienna's cultural ambassador, the Wiener Symphoniker handles the largest part of the symphonic activity that makes up the musical life of the city. The preservation of the traditional, Viennese orchestral sound occupies a central role in the orchestra's many artistic pursuits. The Wiener Symphoniker is one of Europe's most prestigious ensembles and boasts 128 members. For this reason, the orchestra is very well suited for the great Romantic works that constitute its core repertoire. The

Vienna Musikverein and nearby Konzerthaus are the principal performing venues of the Wiener Symphoniker. The orchestra has also been in residence at the Bregenz Festspiele since 1946, where they perform in the two big opera productions at the lake stage and in the festival house as well as several concerts. Since 2006, the orchestra has served as the resident opera orchestra for a whole host of stylistically diverse productions taking place at the Theater an der Wien. Periodic international tours to the most important music centres round out the extensive portfolio of this traditional Viennese orchestra. www.wienersymphoniker.at



Prague Philharmonic Choir

The Prague Philharmonic Choir (PPC), founded in 1935, is a leading European vocal ensemble. Since 2007 its principal choirmaster has been Lukáš Vasilek. The PPC's repertoire is centered primarily around oratorio and cantata works. The choir has worked with eminent international orchestras such as the Czech Philharmonic and the Berliner Philharmoniker, and conductors including Daniel Barenboim, Jiří Bělohlávek, Zubin Mehta and Simon Rattle. Beyond its standard choral repertoire, the PPC is likewise active in opera, working regularly with the National Theatre

in Prague, and has held the status of choir in residence at Bregenz Festspiele since 2010. Since 2011 it has organised its own choral concert series in Prague, with a programme focused notably on presentations of less well-known choral works. The choir regards educational endeavours as an intrinsic part of its activity, working with the young generations. In this context, it has been involved in organising a choral academy for students of singing. The PPC has an extensive discography, with many titles released by major international labels. www.filharmonickysbor.cz



Paolo Carignani

Paolo Carignani was born in Milan, where he graduated from the Giuseppe Verdi Conservatory in composition, organ and piano. He conducts in many Italian opera houses and international venues such as the Wiener Staatsoper, the Staatsoper Berlin, the Deutsche Oper Berlin, the Bayerische Staatsoper, the San Francisco War Memorial, the Metropolitan Opera in New York, the Gran Teatre de Liceu in Barcelona, the Concertgebouw in Amsterdam, the Royal Opera House, Covent Garden, the Opéra Bastille in Paris; in Oslo, Brussels, Antwerp, Glyndebourne, Spoleto and at the Rossini Opera Festival in Pesaro. From 1999 to 2008 Paolo Carignani was Generalmusikdirektor at Oper Frankfurt and Director of the Oper- and Museumsorchester. Among his recent engagements are *Il trovatore*, *Falstaff*, *Otello*, *La traviata*, *Macbeth*, *Nabucco* and *Norma* in Munich, *Giovanna d'Arco* at the Salzburger Festspiele, *Nabucco*, *Tosca* and *Andrea Chénier* in Vienna, *Otello* in Zurich, *Tosca* in Barcelona, *Turandot* and *Carmen* at the Bregenz Festspiele, and *Turandot*, *Carmen* and *La Bohème* in New York.

Franco Faccio (1840–1891) Amleto (1865)

Hamlet auf dem Altar der Kunst

„Wenn ich den Altar der Kunst beschmutzt habe, wie Boito schreibt, dann möge er ihn reinigen: Ich werde als erster kommen und eine Kerze anzünden.“ Mit diesen Worten reagierte Giuseppe Verdi in einem Brief auf die anklagenden Worte des Schriftstellers und Komponisten Arrigo Boito. Dieser hatte bei der Premierenfeier von Franco Faccios erster Oper *I profughi fiamminghi* am 11. November 1863 Verdi – wenn auch nicht namentlich – bezichtigt, den „Altar der Kunst wie die Wand eines Freudenhauses beschmutzt“ zu haben. Wenige Tage später waren Boitos Worte unter dem Titel *All'arte italiana* in einer Mailänder Zeitschrift zu lesen.

Fast zwanzig Jahre später, am 24. März 1881, wurde im Mailänder Teatro alla Scala Verdis Oper *Otello* nach William Shakespeare uraufgeführt. Das Libretto stammte aus Boitos Feder, am Dirigentenpult stand Franco Faccio. Boito und Verdi, die viele Jahre zuvor ungeschönt ästhetische Urteile übereinander gefällt hatten, war mit *Otello* eine bis heute einzigartige Auseinandersetzung mit Shakespeare auf der Opernbühne gelungen. Bereits als Zwanzigjähriger hatte sich Boito eine der größten Herausforderungen von Shakespeares Dramen vorgenommen, um gemeinsam mit Faccio die italienische Oper neu zu erfinden: *Hamlet*.

Boito und Faccio studierten beide am Mailänder Konservatorium. Neben ihrem gemeinsamen Kampf für die nationale Befreiungsbewegung verband sie die Überzeugung, dass sich die italienische Oper erneuern müsse. Gemeinsam schrieben sie zwei patriotische Kantaten, deren Erfolg ihnen

die Türen zu den Mailänder Salons öffnete, unter anderen dem von Clara Maffei. Sie scharte zahlreiche Größen aus Politik und Kunst um sich, darunter Verdi und den Schriftsteller Alessandro Manzoni. Boito und Faccio wurde ein Studienaufenthalt in Paris ermöglicht, wo sie auf Charles Gounod, Gioachino Rossini und Hector Berlioz trafen. Besonders Boito und sein Bruder Camillo gehörten einer künstlerischen Bewegung an, die sich Scapigliatura nannte. Nach Clelio Arrighis Roman *La Scapigliatura e il 6 febbraio*, der 1858 zum ersten Mal erschien, bezeichneten sich diese Künstler als Scapigliati, die Zerzausten. Sie sprachen sich für eine Verbindung der Kunst zum realen Leben und die Vereinigung verschiedener Kunstformen aus. Fast alle von ihnen betätigten sich in mehreren Gattungen, waren nicht nur Dichter, Romanciers oder Dramatiker, sondern auch Maler und Bildhauer. Bereits 1862, ein Jahr, bevor er den Komponisten öffentlich schmähte, verfasste Boito den Text zu Verdis Hymne *Inno delle nazioni*. Doch nicht Boito, sondern einen anderen Autor der Scapigliatura, Emilio Praga, wählte Faccio als Librettist für seine erste Oper, die nach fünf mäßig erfolgreichen Vorstellungen an der Mailänder Scala abgesetzt wurde.

Boito propagierte eine neue Form der italienischen Oper und veröffentlichte seine Thesen in der von ihm gemeinsam mit Praga herausgegebenen Zeitschrift *Figaro*. Neben größeren musikalischen Einheiten innerhalb eines Aktes strebte er ein ausgewogenes Verhältnis zwischen Libretto und Komposition an und empfahl, sich mit deutscher Kammermusik und vor allem dem musikdramatischen Werk Richard Wagners zu beschäftigen. Als exemplarisches Werk dieses „nuovo

melodramma“, dieser neuen Form der Oper, sollte Faccios und Boitos Oper *Amleto* (*Hamlet*) dienen, die 1865 in Genua uraufgeführt wurde.

Mit der Wahl von Shakespeares Drama stellten sich die beiden Künstler einer großen Herausforderung. Im Gegensatz zu dessen erfolgreichen Stücken wie *Julius Caesar*, *Romeo und Julia*, *Othello* oder *Macbeth* tat sich Italien mit *Hamlet* schwer. Dort wurde 18. Jahrhundert zunächst Hamlets berühmter Monolog „Sein oder Nichtsein“ isoliert übersetzt. In einer der ersten italienischen Ausgabe folgte Francesco Gritti der französischen Bearbeitung von 1769, in der Jean-François Ducis massive Veränderungen gegenüber Shakespeares Original vorgenommen hatte. Doch selbst diese Version schien dem berühmten Schauspieler Antonio Morrocchesi keine Erfolgsgarantie, weshalb er selbst den Hamlet unter Pseudonym spielte. Auf Basis von Grittis Bearbeitung, mit einem Happy End des Dramas, entstanden auch mehrere Opern. Selbst Felice Romani, der später mehrere Libretti unter anderen für Vincenzo Bellini schrieb, sah sich in seiner Fassung von 1822 zu einem glücklichen Ende aufgefordert. Zwar erwachte langsam ein Bewusstsein für Shakespeares Original, doch Giovanni Peruzzini, dessen *Hamlet*-Libretto 1848 und 1860 vertont wurde, war der Ansicht, dass „die erhabene Schöpfung Shakespeares alles andere als geeignet ist, um der beschränkten Form einer Oper angepasst zu werden.“ In seiner Version erkennt der Geist am Ende des Dramas Hamlet zum neuen König, der mit den Worten „O giubilo!“ (O Jubel!) die Oper beendet. Das mangelnde Opern-Potential von *Hamlet*, das Peruzzini attestiert hatte, formulierte Richard Wagner 1879 in seinem Tagebuch noch radikaler: „Der Musiker muss sich nicht bekümmern um das, was ihn nichts angeht. Hamlet geht den Musiker nichts an.“ Ob er Faccios und Boitos *Amleto* gekannt hatte?

Faccio und Boito sind die ersten Autoren einer *Hamlet*-Oper, die sich Shakespeares Original tatsächlich verpflichtet fühlen. Natürlich mussten auch sie das komplexe und lange Drama kürzen, auf Figuren verzichten und Szenen für die Opernbühne bearbeiten. Sie taten das aber behutsam und detailgetreu. Schon der Beginn der Oper offenbart, wie geschickt Shakespeares Drama und auch die Theaterpraxis seiner Zeit übertragen wurde. Musik, Geräusche, erzählte Handlung spielten in Shakespeares Text eine große Rolle und ersetzten das oft nur angedeutete oder nicht vorhandene Bühnenbild. Anders als das Drama beginnt die Oper mit einem ausgelassenen Fest für den soeben gekrönten König Claudius, der Hamlets Onkel und nun Gatte seiner Mutter ist.

Der Prinz erzählt Horatio bei Shakespeare: „Der König feiert heut die Nacht hindurch und macht sich an den Humpen, hält Zechgelage und schlingert im grölenden Stampftanz. Und wenn er seine Züge Rheinweins bis zur Neige runterleert, schmettern Kesselpauke und Trompete so das glorreiche Vollbringen seines Zutrunkes heraus.“ In der opulenten ersten Operszene verschmelzen diese jubelreiche Feier, ekstatische Tänze und Hamlets angewiderte Reaktion darauf miteinander. Berichtet Hamlet im Schauspiel von der Musik, die außerhalb der Bühne zu hören ist, holen Boito und Faccio diese Musik auf die Bühne.

In dieser Szene charakterisiert Boito den König mit einem Trinklied, dessen ursprüngliche Funktion überraschend erweitert wird. Trillernd kündigen Flöte, Klarinette und Triangel ein fröhliches „Brindisi“ (Trinklied) an. Doch nach vier Takten Allegro brillante nimmt die Musik ein deutlich langsames Andante-Tempo, das Claudius' unerwarteten Worten „Den Verstorbenen ewige Ruhe“ ein besonderes Gewicht verleiht. Erneute Generalpause nach vier Takten. Das schnelle Tempo kehrt zurück: „und die Kelche fülle man mit erhabenen Tränken“. Dieser Kontrast wiederholt sich zu den Worten: „Lasst uns für sie beten – und der Kelch sei Opfer und Altar!“ Claudius greift Hamlets zuvor geäußerte Trauer über seinen kürzlich verstorbenen Vater auf und lässt sich vom anwesenden Hofstaat für seinen Vorschlag feiern, diese Trauer am besten in jubelndes Trinken zu überführen. Dieser blasphemische Zynismus ist auch in Jagos Credo aus Boitos *Otello*-Libretto zu finden. Düstere, zynische Figuren zogen den Autor besonders an, seine selbst komponierten Opern heißen *Mefistofele* und *Nerone*.

Claudius' neue Gattin greift diesen Zynismus auf und singt die zweite Strophe des Trinklieds mit etwas milderem Text. Deutlicher als bei Shakespeare scheint die Königin in der Oper Mittäterin, die ihre Schuld in ihrer Arie im dritten Akt bekennt: „Ich bin schuldig, nahm dem Sohn seinen Vater und seinen Thron, ich bin keine Mutter“. Wie dieser Mord an Hamlets Vater ausgeführt wurde, erfuhr der Prinz von der Erscheinung seines toten Vaters. Statt dessen Rachewunsch unmittelbar zu erfüllen, greift Hamlet zum Mittel des Schauspiels und lässt die an den Hof gekommenen Gaukler ein Stück nach seinem Szenarium aufführen: *Die schreckliche Ermordung König Gonzagas*. Kann Hamlet der ausgelassenen Feier zu Beginn nur angewidert zuschauen, macht er sich nach der Erscheinung des Geistes zum aktiven Gestalter. Er nimmt die Rolle des Wahnsinnigen an, später die des Regisseurs.

Shakespeares Drama wie auch Boitos Libretto lassen offen, ob Hamlet während seines berühmten Monologs „Sein oder Nichtsein“ weiß, dass er vom Königspaar und Polonius belauscht wird. Sollte er es wissen, so erfüllt er die Erwartungen der Lauschenden. „Seht, da kommt er, trauernd, sinnend“, erklärt die Königin in der Oper. Hat Hamlets Gesang bis zu diesem Moment vor allem von ungestüme Energie gezeugt – in der Szene zuvor hat er lautstark dem Geist Rache geschworen –, nimmt seine Stimme nun einen nachdenklichen Ton an und findet nur zögerlich zu einer melodischen Linie. Faccio komponierte den Monolog nicht als Arie, sondern verband ariose und rezitativische Passagen miteinander, als wollte er den philosophierenden Worten gerecht werden. Der hinzukommenden Ophelia, die von Polonius zu Hamlet geschickt worden ist, rät er ins Kloster zu gehen, denn seine Liebe zu ihr gebe es nicht mehr, wenn es sie überhaupt jemals gegeben habe.

König und Königin erkennen in Hamlet als Regisseur seines Schauspiels zusehends eine Gefahr. Langsam kehrt ihnen bewusst, welche Geschichte ihnen vorgeführt wird. Boito und Faccio gestalteten diese Schlüsselszene des Dramas auf vielfältige Weise. Zunächst wird Shakespeares Regieanweisung „Man hört einen dänischen Marsch.“ musikalisch umgesetzt. Zum Andante marziale treten sämtliche Beteiligte auf. Die im Text erwähnten Trompetenstöße sind gleich zu Beginn des instrumentalen Abschnitts zu hören. König und Königin des Schauspiels singen einfache Melodien in madrigalartiger Form. Wo bei Shakespeare Hamlet Kritik am in die Jahre gekommenen Stil einer Pantomime äußert, entfährt es ihm in Faccios Oper schon nach wenigen Takten der musikalischen Einleitung: „Uff! Dieser Stil riecht nach eine Meile entfernt nach Schimmel; auf Dauer wird uns das langweilen“. Boito reicherte das Spiel im Spiel mit einer Diskussion über ästhetische Vorstellungen von Musik an. Die Tenöre und der junge Laertes preisen die Kunst der Ahnen, die Bässe und Polonius, Laertes' Vater, sind von der Musik gelangweilt. Das Alter der Rollenfiguren legt die umgekehrte Aufteilung nahe, doch wie die Worte in dieser turbulenten Szene ist der ästhetische Diskurs ohnehin nur für den Leser des Librettos, nicht aber für den Opernzuschauer bemerkbar. Die Musikwissenschaftlerin Kerstin Schüssler sieht darin ein Indiz, dass der „wenig kämpferische Faccio“ Boitos Kommentar auf den von ihm mitgetragenen Diskurs offensichtlich nicht verstanden haben wollte: „Er versteckte Boitos Invektiven durch die Parallelität von sieben

verschiedenen Texten und griff Boitos Benennung von ‚vecchi‘ [alten] und ‚giovani spettatori‘ [jungen Zuschauern] zugunsten einer bloßen Polarisierung von Tenor (Pro) und Bass (Contra) nicht auf“.

Hamlets gespielter Wahnsinn wird im Duett mit der Königin für diese zur existentiellen Gefahr. Sie fürchtet um ihr Leben, ruft nach Hilfe und leitet somit Hamlets Mord an Polonius ein, der die beiden versteckt belauscht hat. Hamlets Raserei mündet in ein mehrstrophiges Lied, in dem er seiner Mutter deren schamlose Liebe zu diesem törichten „Affenkönig“ vorwirft. Sein höhnisches Lachen wird durch die abermalige Erscheinung des Geistes unterbrochen. Das eindringliche Terzett deckt anschließend das stimmliche Spektrum von sehr hoher und sehr tiefer Männerstimme – Hamlet und der Geist – sowie die mittlere Stimmlage des Mezzosoprans der Königin ab.

Dass die strahlenden Höhen von Hamlets Tenor bei der zweiten Inszenierung des Werks 1871 an der Mailänder Scala wohl nicht zu hören waren, hat die Rezeption von Faccios Oper massiv beeinflusst. Die Krankheit des Tenors Mario Tiberini, der für diese Vorstellung vorgesehen war, hatte bereits dazu geführt, dass die Premiere um zwei Wochen verschoben worden war. Nachdem sie am 12. Februar 1871 über die Bühne gegangen war, notierte der Verleger des Werks, Giulio Ricordi in der *Gazetta Musicale*: „*Amleto* wurde ohne Hamlet aufgeführt.“ Es blieb bei dieser einmaligen Aufführung. Faccio veröffentlichte danach keine weitere Note mehr und konzentrierte sich auf seine Tätigkeit als Dirigent. Als solcher leitete er 1872 erfolgreich die italienische Erstaufführung von Verdis *Aida*, die revidierte Fassung von dessen *La forza del destino* und 1878 *Don Carlo*. Bis 1889 dirigierte Faccio an der Mailänder Scala, der Höhepunkt seiner Dirigentenlaufbahn war sicherlich die Uraufführung von Verdis *Otello*. Zahlreiche weitere Uraufführungen und auch die italienische Erstaufführung von Wagners *Die Meistersinger von Nürnberg* machen Faccio zu einem der bedeutendsten italienischen Dirigenten des Jahrhunderts. Seinen Stellenwert als Komponist untermauert die Herausgabe des Notenmaterials von *Amleto* im Jahr 2007 durch den amerikanischen Dirigenten Anthony Barrese. Ohne ihn wäre die Oper 2014 nicht an der Opera Southwest in Albuquerque zu erleben gewesen. Und ohne Elisabeth Sobotkas Beschäftigung mit diesem Werk während ihres Studiums gäbe es nun keine Österreichische Erstaufführung und damit die erste vollständige Aufführung der Oper in Europa seit 1871. Ein Teil der Oper hat nämlich auf der griechischen Insel Korfu überlebt: In einer Fassung für Blasorchester wird dort der opulente Trauermarsch für Ophelia alljährlich am Karsumtag gespielt.

Amleto

Handlung

Erster Akt

Mit einem Fest lässt sich Claudius als neugekrönter König von Dänemark feiern. Prinz Hamlet ist von diesen Feierlichkeiten seines Onkels und seiner Mutter angewidert. Seit dem Tod seines Vaters, des vorigen Königs, ist noch kein Monat vergangen. In dieser Zeit hat sich Hamlets Mutter mit Claudius vermählt. Auch der Hofmarschall Polonius und sein Sohn Laertes preisen den neuen König. Ophelia, Polonius' Tochter, die Hamlet heiraten soll, gesteht ihm sämtliche Zweifel zu, bittet ihn aber, an die Liebe zu glauben. Der König ist Hamlets trauriger Miene überdrüssig und gedenkt in seinem Trinklied der Verstorbenen, denen er ewige Ruhe wünscht. Beiseite erzählen Marcellus und Horatius, dass sie bei der nächtlichen Wache den Geist von Hamlets Vater gesehen hätten. Hamlet möchte ihn in der folgenden Nacht selbst erblicken. Ein ausgelassener Tanz beschließt das Fest.

Kurz nach Mitternacht erscheint Hamlet, Horatius und Marcellus der Geist von Hamlets Vater. Allein mit seinem Sohn, berichtet der Geist, dass er nicht durch einen Schlangenbiss gestorben sei, sondern durch seinen Bruder, der ihm schlafend Gift ins Ohr geträufelt habe. Er lässt Hamlet schwören, seinen Tod zu rächen. Den zurückgekehrten Horatius und Marcellus nimmt Hamlet das Gelübde ab, über das Gesehene zu schweigen.

Zweiter Akt

Polonius schlägt dem König und der Königin vor, Hamlet zu belauschen. Sie hören, wie er über die menschliche Existenz nachdenkt. Ophelia möchte Hamlet den ihr geschenkten Schmuck zurückgeben; Hamlet rät ihr, ins Kloster zu gehen. Polonius kündigt die Ankunft der Sänger an, Hamlet wünscht sich von ihnen die Aufführung einer Tragödie: *Die schreckliche Ermordung König Gonzagas*. Anhand dieser Geschichte über die Ermordung seines Vaters möchte er den König entlarven.

Der gesamte Hofstaat folgt der Aufführung. Gemeinsam mit Horatius und Marcellus beobachtet Hamlet den immer unruhiger werdenden König. Die Königin versucht ihn zu beruhigen, vor einem Schauspiel werde er sich doch nicht fürchten. Unter den Zuschauern entsteht eine Diskussion über altmodische versus zeitgenössische Kunst. Als im Schauspiel

der König vergiftet wird, beendet Claudius entsetzt die Vorstellung.

Dritter Akt

Betend erhofft sich der König die Linderung seiner Gewissensbisse. Hamlet beobachtet ihn, ermordet ihn aber nicht, da er ihn nicht im Gebet in den Himmel schicken möchte. Polonius versteckt sich, um das Gespräch der Königin mit ihrem Sohn zu belauschen. Hamlet wehrt deren Vorwürfe ab; die Königin fürchtet um ihr Leben. Aus dem Versteck dringen Hilferufe, die Hamlet mit seiner Waffe beendet. Im Gemordeten erkennt er Polonius. Hamlet beschuldigt seine Mutter der Blutschande und verhöhnt lachend den König. Ihm erscheint der Geist, der ihn an sein Racheversprechen erinnert. Allein, klagt die Königin um ihren Sohn und erhofft sich, durch dessen Hand zu sterben, um ihre Schuld zu sühnen.

Revolutionäre fordern den Tod des Königs, der seinen Wachen hartes Durchgreifen gegen jene befiehlt. Laertes möchte den Tod seines Vaters rächen. Seine Schwester Ophelia malt sich aus, wie sie das Grab des Toten mit Blumen übersät. Beide erfahren vom König, wer Polonius ermordet hat. Ophelia nimmt sich das Leben.

Vierter Akt

Auf dem Friedhof verrichtet ein Totengräber singend seine Arbeit und gräbt dabei verwesene Schädel aus. Hamlet nimmt den Schädel des früheren Hofnarren Yorick und erinnert sich an dessen Scherze. Gemeinsam mit Horatius entfernt er sich wegen der nahenden königlichen Prozession. Trauernd verabschieden sich das Königspaar und sein Gefolge von der toten Ophelia. Laertes verflucht Hamlet, dieser stürmt kämpfend auf ihn los. Die beiden werden getrennt, Hamlet bekräftigt seine Liebe zur Toten.

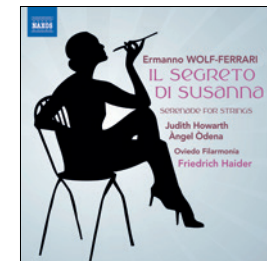
Auf Einladung des Königs treffen sich Laertes und Hamlet zum Schaukampf. Um Hamlet zu töten, wurde Laertes' Florett vergiftet. Hamlet trifft, der König reicht ihm einen Kelch. An seiner statt trinkt die Königin daraus, wohlwissend, dass er Gift enthält. Ohnmächtig wird sie fortgebracht. Erneut trifft Hamlet und entwendet dem gestürzten Laertes dessen Florett, womit er ihn tötet. Sterbend enthüllt ihm Laertes, dass der Kelch vergiftet war. Hamlet entsinnt sich, dass seine Mutter daraus getrunken hat, und tötet den König.

© Bregenzer Festspiele GmbH /
Olaf A. Schmitt, 2016

Also available



2.110630



8.660385

First performed in 1865, *Amleto* ('Hamlet') represented a radical new development in Italian opera, the *nuovo melodramma*. Composer Franco Faccio and his librettist Arrigo Boito sought a greater degree of musical unity in staged productions and a more equal relationship between text and music. In *Hamlet*, a play that many then considered un-operatic, they found the perfect medium through which to explore the work's philosophical and dramatic power – not least the great set-piece scenes: Amleto's soliloquy '*Essere o non essere!*' ('To be or not to be'), Ofelia's Mad Scene and the fight scenes – in a way that strikingly prefigures the *verismo* operas yet to come.

Franco
FACCIO

(1840–1891)

Amleto

('Hamlet')

Tragedia lirica in four acts (1865)

Libretto by Arrigo Boito (1842–1918) after William Shakespeare (1564–1616)

Playing Time

2:14:41

Amleto..... Pavel Černoch, Tenor
Claudio Claudio Sgura, Baritone
Polonio..... Eduard Tsanga, Bass
Orazio..... Sébastien Soulès, Bass
Marcello Bartosz Urbanowicz, Baritone
Laerte Paul Schweinester, Tenor
Ofelia Julia Maria Dan, Soprano
Gertrude..... Dshamilja Kaiser, Mezzo-Soprano
Lo spettro ('Ghost') / Un sacerdote ('Priest')..... Gianluca Buratto, Bass
Un araldo ('Herald') / Il re Gonzaga ('King Gonzaga')..... Jonathan Winell, Tenor
La regina Giovanna ('Queen Giovanna') Sabine Winter, Soprano
Luciano / Primo becchino ('First Gravedigger') Yasushi Hirano, Bass

Prague Philharmonic Choir • Wiener Symphoniker

Paolo Carignani

1–8	Act I	39:02	15–18	Act III	37:36
9–14	Act II	28:42	19–21	Act IV	28:50

Recorded: 18, 20, 25 and 28 June 2016 at the Festspielhaus Bregenz, Austria
Producer and editor: Julian Schwenkner • Engineers: Peter Ghirardini, Tilo Feinermann
Booklet notes: © Bregenzer Festspiele GmbH / Olaf A. Schmitt, 2016
Publisher: Casa Ricordi – edited by Anthony Barrese • A co-production with the Bregenzer Festspiele
The Italian libretto and English translation may be accessed at www.naxos.com/libretti/660454.htm