



English / Français / Italiano / Texts / Tracklist



“Fra i ciechi suoi deliri”: The many lives of the Italian 18th-century Hamlet

Paolo V. Montanari

■ 2

Before the last decades of the 18th century, Shakespeare's plays were almost completely unknown to Italian audiences. It is therefore surprising to find, among the *drammi per musica* of Apostolo Zeno (1668-1750), an *Ambleto* written for Venice in 1705 in collaboration with Pietro Pariati (1665-1733), who was in charge of writing the verses after his more famous colleague had devised the structure of the opera. Reading this compelling libretto, however, makes it immediately clear that Zeno had never read Shakespeare's tragedy, but had derived the legend of Prince Hamlet directly from the primary source, namely the *Gesta Danorum*, a history of the Danish people written at the beginning of the 12th century by Saxo Grammaticus, which Zeno had translated for the completion of the *Mappamondo storico*, a universal historical compendium left unfinished by the Jesuit Antonio Foresti.

This is the story told in the *Gesta Danorum*: King Horwendillus of Denmark is treacherously murdered by his brother Fengo, who marries his widow, Gerutha. Horwendillus' son, Amlethus, pretends to be mentally ill to save his life. Fengo, however, suspects the sham and, in order to force the nephew to uncover himself, he first sends him a beautiful girl from the court, then his mother Gerutha. But Amlethus does not fall into the trap and, during a heated confrontation with his mother, kills the man sent to spy on him hidden under the straw on the floor and feeds him to the pigs. Finally, during a feast he gets all the nobles drunk, ties them up and sets fire to the palace. He then reaches Fengo's tent, kills him and manages to get himself elected the new king of Denmark.

If Shakespeare decides to immerse this story in an atmosphere of doubt, deliberately casting a shadow over certain key elements such as the guilt of the uncle (renamed Claudius)

Paolo V. Montanari is assistant artistic director at the Teatro Massimo di Palermo and stage director. As a musicologist he discovered and reconstructed the score of *La finta schiava* (1754) by García Fajer and wrote the critical essay on *Li prodigi della divina grazia* (1731) by Pergolesi which accompanies the recording by Ensemble Alraune.

and Hamlet's own mental sanity, Zeno instead remains much more faithful to the original narrative, focusing on the development of the female characters. In his version Amblecto's madness is clearly a fiction and no one has any doubts about the guilt of the uncle Fengone, who, moreover, unlike the mellifluous Claudius, is positively despicable: after marrying the wife of the brother he has murdered, he openly lusts for his stepson's fiancée, Veremonda. This female character, indisputably the co-star of the play, was developed by Zeno from the same premise of Saxo that had served Shakespeare to create Ophelia, i.e. the girl sent by the uncle as bait, but the result is completely different. As much as Ophelia is fragile and submissive, Veremonda is strong and independent: she can proudly stand up to Fengone's advances and, once she understands Amblecto's plan, she agrees to act as bait once again by making Fengone believe she is willing to give in to his lusts, only to immobilise him once a sleeping potion has taken effect. The mother Gerilda is also the complete opposite of Shakespeare's weak Gertrude: she had no part in the killing of Orvendillo and feels a strong hatred towards the usurper Fengone, though this is fatally accompanied by an equally strong erotic attraction. She saves Fengone twice from assassination attempts by the councillor Siffido, but refuses to denounce the culprit and spews insults at her husband. When Veremonda reveals to her that Fengone is harassing her, instead of sympathising with the girl, Gerilda reacts with a total denial of reality and directs her anger at her younger rival. Only when she finally sees Fengone take Veremonda to his chambers is she convinced to abandon him to his fate and let him be killed.

3 ■

In the course of the 18th century, this libretto was used in four different settings, not one of which has come down to us in its entirety.

The first *Amblecto* was staged at the Teatro Tron in San Cassiano in 1705 with music by Francesco Gasparini and the famous castrato Nicola Grimaldi as the protagonist.

In 1712 the opera reappeared again in London at the Queen's Theatre. Grimaldi again took the title role, alongside some of the most celebrated singers active in the city, such as the sopranos Isabella Girardeau (Veremonda) and Elisabetta Pilotti Schiavonetti (Gerilda), who had respectively created the roles of Almirena and Armida in Handel's *Rinaldo* the previous year. Both a libretto with facing English translation and the score of almost all the arias were published for the occasion.

In *A General History of Music*, published between 1776 and 1789, Charles Burney (1726-1814) commented on these publications:

"Though Ambleto was originally set to music by Gasparini for Venice, the music performed in England to this drama has more the appearance of a pasticcio of ill selected songs, than an entire drama by that elegant master. Indeed, no name of composer is mentioned in the printed copy of either the words or the music. It was performed but seven times."

Burney was absolutely right. The 1712 *Hamlet* was in fact a pasticcio version of Gasparini's original. When an opera was revived with different singers, it was the norm to substitute a certain number of arias. A comparison of the 1705 and 1712 librettos confirms the extent of the reworking: apart from the extensive cuts to the recitatives, of the 46 arias in the London version only 26 were by Gasparini (some of which were reassigned to other characters or deprived of their second part). The other 20 were by other composers: mainly Pollarolo (13 arias), but also Pistocchi, Albinoni, Fioré, Caldara and Handel, as well as two authors impossible to identify. As for the **'Symphony or Overture'** in four parts, we can assume that it is Gasparini's original, but we cannot be certain.

■ 4

Responsible for this operation was Nicola Grimaldi himself, the idol of London audiences, whose contract with the impresario of the Queen's Theatre provided, in addition to a salary of 800 guineas a year, 150 pounds for every opera adaptation, a task he performed with the quality of the singers and the tastes of the audience in mind, and without too much care for the drama or the Italian language. The most plundered opera is Pollarolo's *Venceslao* (Venice, 1703), the source of the effective **'D'ire armato il braccio forte'**, a jubilant revenge aria that Ambleto sings after administering a sleeping potion to Fengone. Among the other transplanted arias, **'Tu indegno sei dell'allor'**, adapted from 'Tu ben degno sei dell'allor' from Handel's *Agrippina* (Venice, 1709), attracts attention. The aria, which originally had a sarcastic character, here becomes a simple invective by Gerilda, who vents all her anger on Fengone after being repudiated in favour of the young Veremonda.

The most interesting pieces in this pasticcio, however, are those from Gasparini's original opera: among them **'Cinto d'amiche rose'** in which Ambleto's ramblings take the form of a charming *durchkomponiert* arioso full of contrapuntal imitations, **'Tromba in campo'**, a heroic aria with obbligato trumpet that introduces the secondary character of General Valdemaro after his victory over the Swedes, and **'Nella mia sfortunata prigionia'**, in which the prisoner, the Swedish princess Veremonda, pleads with King Fen-

gone not to grant her as wife to Valdemaro, proudly claiming the freedom of her heart.

‘Stelle, voi, che de’ regnanti’, an intense prayer in which Ambleto asks the heavens to assist him in his revenge, was part of the original opera but not of the London pasticcio. It has survived because it was included in an anthology compiled by the composer Giuseppe Porsile (1680-1750). In its place in 1712 Grimaldi had sung a love aria by an unknown author (*‘Porto piagato in petto’*), rather dull and ill-suited to the dramatic situation. The substitution can perhaps be explained by the assumption that the range of the original aria, which reaches F5, had become too wide for Grimaldi’s voice. In the same page quoted above, Burney, noting that Grimaldi’s arias in the 1712 *Hamlet* never rise above D5, commented: *“when he came here first the passages in his songs frequently went up to F; so that he seems to have lost, or at least to have descended, two or three notes in his voice during his residence in England”*.

In 1715, Zeno’s libretto was set to music *ex novo* for the Teatro Capranica in Rome by Domenico Scarlatti, for a cast of only men, almost all of them castrati. In Rome, women were not allowed to perform on stage. Only two arias have survived in anthology collections: an anodyne unison aria (*‘Prestar fede a chi non l’ha’*) and Veremonda’s poignant **‘Nella mia sfortunata prigionia’**, which can be compared with Gasparini’s setting of the same text. While Gasparini had captured Veremonda’s dignified composure with an unadorned aria in a major mode with only basso continuo, Domenico Scarlatti depicts a much more real and scorching pain, with a tortured vocal line enriched with typically Neapolitan flattened seconds and a continuum of strings with wide dissonant intervals. The Sinfonia is also lost, but it is not impossible that among the 17 symphonies by Domenico Scarlatti contained in a manuscript preserved at the Bibliothèque Nationale in Paris lies that of Ambleto too. For this recording, the highly original **Symphony in D minor** was chosen, whose unexpected transitions to ternary time and obsessive repetitions may suggest Ambleto’s mental derangement.

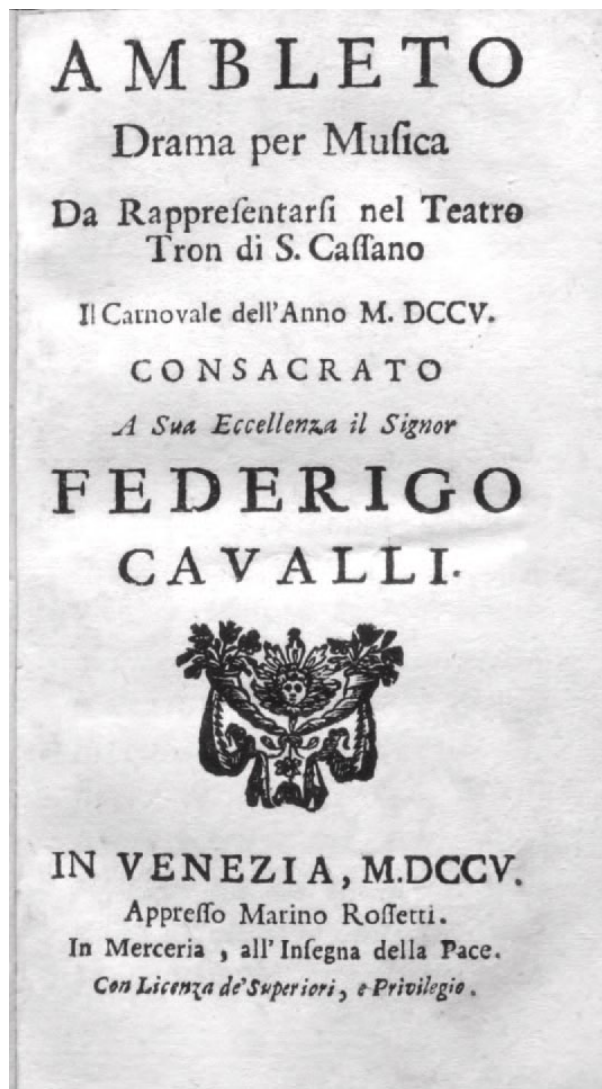
After another *Ambleto* by the composers Vignati, Baliani and Cozzi in Milan in 1719, which was lost, no one dealt with this libretto for 22 years, until an *Ambleto* with music by Giuseppe Carcani was staged at the Teatro Sant’Angelo in Venice in 1741. While Scarlatti and Vignati/Baliani/Cozzi had made use of the original libretto by Zeno and Pariati with a few

modifications, Carcani could count on the rewriting of an unknown author which updated the opera to modern requirements. Since the beginning of the century, in fact, the average length of the arias had more than doubled. In the new version, the number of arias is therefore reduced from 46 to 21, all with a rewritten text.

The new libretto, much more focused on love than on politics, fits in perfectly with Carcani's style, which is unabashedly sentimental, in line with the fashion of the time. Here we offer three of the five arias that have survived to us in their entirety. **'Siegui ad amar costante'** portrays the moment when Ambleto, observed by Fengone, pretends to be delirious and addresses Veremonda as if she were the goddess Diana, inviting her to continue to love the shepherd Endymion (i.e. himself) and to punish the insolent voyeur Actaeon (evidently Fengone) with death. The contrast between a melodious binary time and a nervous ternary time is taken up again in **'Più fido non poss'io'** in which Veremonda declares her love for Ambleto, whom she still believes to be mentally ill. Here, however, the alternation between the two musical metres is not confined to the two sections of the da capo aria, but occurs constantly, to represent the despair that assails the princess at the thought that her beloved is unable to understand her. In **'Son sdegnato (e son geloso)'** Ambleto reacts with wrath to the news that Valdemaro has kidnapped Veremonda (in reality – one later discovers – to remove her from Fengone's sights). Here too the unknown librettist and Carcani find a way to insert a sentimental conflict: on the one hand Ambleto openly expresses his indignation; on the other he tries to keep his jealousy concealed, fearing that Veremonda might reciprocate Valdemaro's attentions.

As a way of imagining how Carcani's lost *Ambleto* overture might have sounded, we chose to include the impetuous **Symphony in G minor No. 6** from the op. 5 set by Hasse, who was Carcani's teacher and friend.

Palermo, November 2024



Ambleto, Venice, Teatro Tron di San Cassiano, 1705.
Music by Francesco Gasparini



L'Ambleto, London, Queen's Theatre at the Haymarket, 1712.
Pasticcio

« Fra i ciechi suoi deliri » : les multiples vies de l'Hamlet baroque italien

Paolo V. Montanari

■ 8

Avant les dernières décennies du XVIII^e siècle, les drames de Shakespeare étaient presque totalement inconnus du public italien. Il est donc surprenant de trouver, parmi les *drammi per musica* d'Apostolo Zeno (1668-1750), un *Ambleto* écrit pour Venise en 1705 en collaboration avec Pietro Pariati (1665-1733), qui était chargé d'écrire les vers après que son collègue plus célèbre eut conçu la structure de l'œuvre. La lecture de ce drame passionnant fait cependant immédiatement apparaître que Zeno n'a jamais lu la tragédie de Shakespeare, mais qu'il a tiré la légende du prince Hamlet directement de la source première, à savoir les *Gesta Danorum*, histoire du peuple danois écrite au début du XII^e siècle par Saxo Grammaticus, que Zeno avait traduite pour compléter le *Mappamondo storico*, un compendium historique universel laissé inachevé par le jésuite Antonio Foresti.

Voici l'histoire racontée dans les *Gesta Danorum* : le roi Horwendillus de Danemark est traîtreusement assassiné par son frère Fengo, qui épouse sa veuve, Gerutha. Le fils d'Horwendillus, Amlethus, fait semblant d'être malade mental pour sauver sa vie. Mais Fengo se doute de la tromperie et, pour l'amener à se dévoiler, lui envoie d'abord une belle fille de la cour, puis sa mère Gerutha. Mais Amlethus ne tombe pas dans le piège et, au cours d'une vive confrontation avec sa mère, tue l'homme envoyé pour l'espionner, caché sous la paille du sol, et le donne à manger aux cochons. Enfin, au cours d'un festin, il enivre tous les nobles, les ligote et met le feu au palais. Il atteint ensuite la tente de Fengo et le tue, réussissant ainsi à se faire élire nouveau roi du Danemark.

Si Shakespeare avait décidé de plonger cette histoire dans une atmosphère de doute,

Paolo V. Montanari est assistant de la direction artistique du Teatro Massimo de Palerme et metteur en scène. En tant que musicologue, il a redécouvert et reconstruit la partition de *La finta schiava* (1754) de García Fajer et a écrit l'essai critique sur *Li prodigi della divina grazia* (1731) de Pergolesi qui accompagne l'enregistrement de l'Ensemble Alraune.

en rendant délibérément obscurs certains éléments clés tels que la culpabilité de l'oncle (rebaptisé Claudius) et la propre santé mentale d'Hamlet, Zeno est resté beaucoup plus fidèle à la narration originale, en développant plutôt les personnages féminins. La folie d'Ambleto est clairement une fiction et personne ne doute de la culpabilité de l'oncle Fengone qui, en outre, contrairement à l'agréable Claudius, est résolument méprisable : après avoir épousé la femme du frère qu'il a tué, il fait ouvertement des avances à la fiancée de son beau-fils, Veremonda. Ce personnage, incontestablement la co-star de la pièce, a été développé par Zeno à partir du même personnage du récit de Saxo qui avait servi à Shakespeare pour créer Ophélie, c'est-à-dire la jeune fille envoyée par son oncle comme appât, mais le résultat est complètement différent. Autant Ophélie est fragile et soumise, autant Veremonda est forte et indépendante : elle résiste fièrement aux avances de Fengone et, une fois qu'elle a compris le plan d'Ambleto, elle accepte de servir à nouveau d'appât en faisant croire à Fengone qu'elle est prête à se donner à lui, pour ensuite l'immobiliser une fois qu'un somnifère a fait effet.

La mère Gerilda est également aux antipodes de la faible Gertrude de Shakespeare : elle n'a pas participé au meurtre d'Orvendillo et éprouve à l'égard de l'usurpateur Fengone une haine très forte, qui s'accompagne cependant fatalement d'une tout aussi forte attirance érotique. Par deux fois, elle sauve Fengone des tentatives d'assassinat du conseiller Siffrido, mais refuse de dénoncer le coupable et vomit des insultes à l'encontre de son mari. Mais lorsque Veremonda lui révèle que Fengone lui fait des avances, Gerilda, au lieu de compatir avec la jeune fille, a une réaction de rejet total de la réalité et dirige sa colère contre sa jeune rivale. Ce n'est que lorsqu'elle voit enfin Fengone emmener Veremonda dans ses chambres qu'elle est convaincue de l'abandonner à son sort et de le laisser tuer.

9 ■

Au cours du XVIII^e siècle, ce livret a servi de base à quatre opéras différents, dont aucun n'a survécu dans son intégralité.

Le premier *Ambleto* fut représenté au Teatro Tron de San Cassiano en 1705, avec musique de Francesco Gasparini et le célèbre castrat Nicola Grimaldi comme protagoniste.

En 1712, l'opéra réapparaît à Londres au Queen's Theatre. Grimaldi reprend le rôle-titre, aux côtés de quelques-unes des chanteuses les plus célèbres de la ville, comme les sopranos Isabella Girardeau (Veremonda) et Elisabetta Pilotti Schiavonetti (Gerilda), qui avaient créé Almirena et Armida dans le *Rinaldo* de Haendel l'année précédente. Un livret avec traduction en anglais et la partition de la quasi-totalité des airs sont publiés à cette occasion.

Dans *A General History of Music*, publié entre 1776 et 1789, Charles Burney (1726-1814) a commenté ces publications :

« *Bien qu'Ambleto ait été mis en musique par Gasparini pour Venise, la musique qui a été jouée en Angleterre pour ce drame a l'apparence d'un pasticcio d'airs mal choisis, plutôt que d'un opéra entier de cet élégant maître. En effet, il n'y a aucune mention du nom d'un compositeur sur les gravures de la musique ou du livret. L'opéra n'a eu que sept représentations* ».

Burney avait parfaitement raison. Le *Hamlet* de 1712 était en fait une version « pastichée » de l'original de Gasparini. Lors de la reprise d'un opéra, il était de pratique courante de remplacer un certain nombre d'airs. La comparaison des livrets de 1705 et de 1712 confirme l'ampleur du remaniement : hormis les coupes importantes dans les récitatifs, sur les 46 airs de la version londonienne, seuls 26 sont de Gasparini (certains réattribués à d'autres personnages ou mutilés de la deuxième partie). Les 20 autres sont d'autres compositeurs : principalement Carlo Francesco Pollarolo (13 airs), mais aussi Pistocchi, Albinoni, Fioré, Caldara et Haendel, ainsi que deux auteurs impossibles à identifier. Quant à la ***Symphony or Overture*** en quatre parties, on peut supposer qu'il s'agit de l'original de Gasparini, mais on ne peut en être certain.

En charge de cette opération était Nicola Grimaldi lui-même, idole du public londonien, dont le contrat avec l'impresario du Queen's Theatre prévoyait, outre un salaire de 800 guinées par an, 150 livres pour chaque adaptation d'opéra, tâche qu'il accomplissait en tenant compte de la qualité des chanteurs et des goûts du public, sans trop se soucier de la dramaturgie ou de la langue italienne. L'opéra le plus pillé est *Venceslao* de Pollarolo (Venise, 1703), d'où provient l'efficace « D'ire armato il braccio forte », un air de vengeance jubilatoire qu'Ambleto chante après avoir administré le somnifère à Fengone. Parmi les autres transplants, « Tu indegno sei dell'allor », adapté de « Tu ben degno sei dell'allor » de l'*Agrippina* de Haendel (Venise, 1709), retient l'attention. L'aria, qui avait à l'origine un caractère sarcastique, devient ici une simple invective de Gerilda, qui déverse toute sa colère sur Fengone après avoir été répudiée en faveur de la jeune Veremonda.

Les pièces les plus intéressantes de ce *pasticcio* sont toutefois celles qui proviennent de l'œuvre originale de Gasparini : Parmi elles « Cinto d'amiche rose », où les divagations d'Ambleto prennent la forme d'un charmant arioso durchkomponiert riche en imitations

contrapuntiques, « **Tromba in campo** », un air héroïque avec trompette concertante qui présente le personnage secondaire qu'est le général Valdemaro après sa victoire sur les Suédois, et « *Nella mia sfortunata prigionia* » de Veremonda, dans lequel la princesse suédoise captive supplie le roi Fengone de ne pas la donner pour épouse à Valdemaro, en revendiquant fièrement la liberté de son cœur.

« Stelle, voi, che de' regnanti », une intense prière dans laquelle Ambleto demande aux cieux de l'assister dans sa vengeance, faisait partie de l'opéra original mais pas du pasticcio de Londres. Il nous est parvenu parce qu'il a été inclus dans une anthologie compilée par le compositeur Giuseppe Porsile (1680-1750). À sa place, en 1712, Grimaldi avait chanté un air d'amour d'un auteur inconnu (« Porto piagato in petto ») plutôt terne et sans rapport avec la situation dramatique. On peut peut-être expliquer cette substitution en imaginant que l'extension de l'air original, qui atteignait le fa 5 aigu, était désormais trop large pour la voix de Grimaldi. Dans la même page déjà citée, Burney, constatant que les airs de Grimaldi dans le *Hamlet* de 1712 ne s'élèvent jamais au-dessus du ré5, commente en effet : « Lorsqu'il était arrivé ici, les passages de ses airs *touchaient souvent le fa ; il semble donc qu'il ait perdu deux ou trois notes pendant son séjour en Angleterre.* »

11 ■

En 1715, le livret de Zeno est mis en musique *ex novo* pour le Teatro Capranica de Rome par Domenico Scarlatti pour une distribution entièrement composée d'hommes, presque tous castrats : à Rome, les femmes ne pouvaient pas monter sur scène. Seules deux arias ont été conservées dans des recueils anthologiques : un anodin air à l'unisson (« Prestar fede a chi non l'ha ») et le poignant « **Nella mia sfortunata prigionia** » de Veremonda, que l'on peut comparer à la mise en musique par Gasparini du même texte. Si Gasparini soulignait la dignité posée de Veremonda par une aria dépouillée en mode majeur avec la seule basse continue, Domenico Scarlatti met en scène une douleur beaucoup plus réelle et brûlante, avec une ligne vocale torturée et un continuum de cordes aux larges intervalles dissonants. La *Sinfonia* est également perdue, mais il n'est pas impossible que parmi les 17 symphonies de Domenico Scarlatti contenues dans un manuscrit conservé à la Bibliothèque nationale de Paris se trouve celle d'*Ambleto*. C'est la très originale **Symphonie en ré mineur** qui a été choisie pour cet enregistrement, dont les transitions inattendues vers le temps ternaire et les répétitions obsessionnelles peuvent suggérer le dérangement mental d'Ambleto.

Après un autre *Ambleto* des compositeurs Vignati, Baliani et Cozzi à Milan en 1719, perdu, pendant vingt-deux ans personne ne s'est intéressé à ce livret jusqu'à ce qu'un *Ambleto* avec une musique de Giuseppe Carcani soit monté au Teatro Sant'Angelo de Venise en 1741. Si Scarlatti et Vignati/Baliani/Cozzi avaient utilisé le livret original de Zeno et Pariati avec quelques modifications, Carcani put compter sur la réécriture d'un auteur inconnu qui adapta l'opéra aux exigences modernes. En effet, par rapport au début du siècle, la longueur moyenne des airs avait plus que doublé. Dans la nouvelle version, on passe donc de 46 arias à 21, toutes sur un texte réécrit.

Le nouveau livret, beaucoup plus axé sur les relations amoureuses que sur les affaires politiques, s'accorde parfaitement avec le style de Carcani, qui est ouvertement sentimental, selon la mode de l'époque. Trois des cinq airs qui nous sont parvenus complets sont proposés ici. « Siegui ad amar costante » dépeint le moment où Ambleto, observé par Fengone, feint de délirer et s'adresse à Veremonda comme à la déesse Diane, l'invitant à continuer d'aimer le berger Endymion (c'est-à-dire lui-même) et à punir de mort l'importun voyeur Actéon (manifestement Fengone). Le contraste entre un temps binaire mélodieux et un temps ternaire nerveux est repris dans « Più fido non poss'io », où Veremonda déclare son amour à Ambleto, qu'elle croit toujours malade mental. Ici, cependant, l'alternance entre les deux mètres musicaux ne se limite pas aux deux sections de l'*aria con da capo*, mais se produit constamment, pour représenter l'abattement qui assaille la princesse lorsqu'elle pense que son bien-aimé n'est pas en état de la comprendre. Dans « Son sdegnato (e son geloso) » Ambleto réagit avec colère à la nouvelle que Valdemaro a enlevé Veremonda (en réalité – on le découvrira plus tard – pour la soustraire à l'attention de Fengone). Ici aussi, le librettiste inconnu et Carcani trouvent le moyen d'insérer un conflit sentimental : d'un côté Ambleto exprime ouvertement son indignation, de l'autre il tente de dissimuler sa jalousie, craignant que Veremonda ne rende la pareille à Valdemaro.

Pour remplacer l'ouverture perdue de l'*Ambleto* de Carcani, nous avons choisi d'inclure l'impétueuse **Symphonie en sol mineur n° 6** de l'opus 5 de Hasse, qui fut professeur et ami de Carcani.

Palerme, novembre 2024



Ambleto, Rome, Teatro Capranica, 1715.
Music by Domenico Scarlatti



Ambleto, Venice, Teatro Sant'Angelo, 1742.
Music by Giuseppe Carcani

“Fra i ciechi suoi deliri”: le molte vite dell’Amleto settecentesco italiano

Paolo V. Montanari

Prima degli ultimi decenni del Settecento i drammi di Shakespeare erano quasi del tutto sconosciuti al pubblico italiano. Stupisce quindi trovare, fra i drammi per musica di Apostolo Zeno (1668-1750), un *Amleto* scritto per Venezia nel 1705 in collaborazione con Pietro Pariati (1665-1733), il quale si occupava di scrivere i versi dopo che il più celebre collega aveva ideato la struttura dell’opera. La lettura di questo appassionante libretto però rende subito evidente che Zeno non aveva mai letto la tragedia di Shakespeare, ma aveva ricavato la leggenda del principe Amleto direttamente dalla fonte primaria, ovvero le *Gesta Danorum*, storia del popolo danese scritta all’inizio del XII secolo da Saxo Grammaticus, che Zeno aveva tradotto per il completamento del *Mappamondo storico*, compendio storico universale lasciato incompiuto dal gesuita Antonio Foresti.

■ 14

Questa la storia raccontata nelle *Gesta Danorum*: il re di Danimarca Horwendillus viene ucciso a tradimento dal fratello Fengo, che ne sposa la vedova, Gerutha. Il figlio di Horwendillus, Amlethus, per salvarsi la vita si finge malato di mente. Fengo però sospetta la finzione e per spingerlo a scoprirsi gli invia prima una bella ragazza della corte, poi la madre Gerutha. Ma Amlethus non cade nei tranelli e, durante un acceso confronto con la madre, uccide l’uomo inviato a spiare nascosto sotto la paglia del pavimento e lo dà in pasto ai maiali. Infine, durante un festino fa ubriacare tutti i nobili, li lega e dà fuoco alla reggia, uccide Fengo e riesce a farsi eleggere re di Danimarca.

Se Shakespeare decide di immergere questa storia in un’atmosfera di dubbio, rendendo deliberatamente oscuri alcuni elementi chiave quali la colpevolezza dello zio (chiamato Claudius) e la stessa sanità mentale di Hamlet, Zeno si mantiene invece molto più fedele

Paolo V. Montanari è assistente alla direzione artistica al Teatro Massimo di Palermo e regista. Come musicologo ha riscoperto e ricostruito la partitura della *Finta schiava* (1754) di García Fajer e ha scritto il saggio critico sui *Prodigi della divina grazia* (1731) di Pergolesi allegato all’incisione dell’*Ensemble Alraune*.

alla narrazione originale, concentrandosi sullo sviluppo dei personaggi femminili. Nella sua versione la follia di Ambleto è chiaramente una finzione e nessuno ha dubbi sulla colpevolezza dello zio Fengone, il quale peraltro, al contrario del mellifluo Claudius, è decisamente spregevole: dopo aver sposato la moglie del fratello che ha ucciso, insidia apertamente la fidanzata del figliastro, Veremonda. Questo personaggio, indiscutibilmente la co-protagonista dell'opera, è sviluppato da Zeno a partire dallo stesso punto della narrazione di Saxo servito a Shakespeare per creare Ophelia, ovvero la ragazza inviata come esca, ma il risultato è completamente diverso. Tanto Ophelia è fragile e sottomessa, quanto Veremonda è forte e indipendente: sa tener testa alle avances di Fengone e, una volta compreso il piano di Ambleto, accetta di fungere nuovamente da esca facendo credere a Fengone di essere disposta a concederglisi, salvo poi immobilizzarlo una volta che un sonnifero ha fatto effetto. Anche la madre Gerilda è agli antipodi dalla debole Gertrude shakespeariana: non ha avuto alcuna parte nell'uccisione di Orvendillo e prova verso l'usurpatore Fengone un odio fortissimo, che però è fatalmente accompagnato da un'altrettanto forte attrazione erotica. Per due volte salva Fengone dagli attentati orditi dal consigliere Siffrido, rifiutando però di denunciare il colpevole e vomitando insulti sul marito. Quando Veremonda le rivela che Fengone la sta insidiando, anziché simpatizzare con la ragazza, Gerilda ha una reazione di totale rifiuto della realtà e dirige la sua rabbia contro la più giovane rivale. Solo quando alla fine vede Fengone portare Veremonda nelle sue stanze si convince ad abbandonarlo alla sua sorte e lasciare che venga ucciso.

15 ■

Nel corso del Settecento questo libretto ricevette quattro diverse intonazioni, nessuna delle quali è giunta fino a noi nella sua interezza.

Il primo *Ambleto* andò in scena al teatro Tron di San Cassiano nel 1705 con musica di Francesco Gasparini e il celebre castrato Nicola Grimaldi come protagonista.

Nel 1712 l'opera ricomparve nuovamente a Londra al Queen's Theatre. Grimaldi vestiva nuovamente i panni del protagonista, al fianco di alcuni dei cantanti più celebri attivi in città, quali i soprani Isabella Girardeau (Veremonda) ed Elisabetta Pilotti Schiavonetti (Gerilda), creatrici di Almirena e Armida nel *Rinaldo* di Handel l'anno precedente. Per l'occasione vennero pubblicati un libretto con traduzione inglese a fronte e la partitura di quasi tutte le arie.

In *A General History of Music*, pubblicata tra il 1776 e il 1789, Charles Burney (1726-1814) ebbe modo di commentare così queste pubblicazioni:

“Benché Ambleto sia stato musicato da Gasparini per Venezia, la musica che è stata eseguita in Inghilterra per questo dramma ha l'aspetto di un pasticcio di arie mal selezionate, piuttosto che di un'opera intera di quell'elegante maestro. In effetti non si fa menzione del nome di nessun compositore sulle stampe né della musica né del libretto. Ebbe solo sette repliche.”

Burney aveva perfettamente ragione. L'*Hamlet* del 1712 è infatti una versione alquanto “impasticciata” dell'originale di Gasparini. Quando si riprendeva un'opera era infatti prassi comune sostituire un certo numero di arie. Un confronto tra i libretti del 1705 e del 1712 ci conferma l'entità della rielaborazione: a parte gli estesi tagli ai recitativi, delle 46 arie della versione londinese solo 26 sono di Gasparini (alcune riassegnate ad altri personaggi o menomate della seconda parte). Le altre 20 sono di altri autori: soprattutto Carlo Francesco Pollaro (13 arie) ma anche Pistocchi, Albinoni, Fioré, Caldara e Handel, oltre a due autori impossibili da identificare. Quanto alla **“Symphony or Overture”** in quattro tempi, possiamo supporre che sia quella originale di Gasparini, ma non possiamo averne la certezza.

■ 16

Responsabile di questa operazione era Nicola Grimaldi stesso, idolo del pubblico londinese, il cui contratto con l'impresario del Queen's Theatre prevedeva, oltre ad uno stipendio di 800 ghinee all'anno, 150 sterline per ogni adattamento di opera, compito che svolgeva pensando alle qualità dei cantanti e ai gusti del pubblico, senza troppa cura per il dramma o la lingua italiana. L'opera più saccheggiana è il *Venceslao* di Pollaro (Venezia, 1703), da cui proviene l'efficace **“D'ire armato il braccio forte”**, giubilante aria di vendetta che Ambleto canta dopo aver somministrato il sonnifero a Fengone. Tra gli altri trapianti attira l'attenzione **“Tu indegno sei dell'allor”**, adattata da **“Tu ben degno sei dell'allor”** dall'*Agrippina* di Handel (Venezia, 1709). L'aria, che in origine aveva un carattere sarcastico, diventa qui una semplice invettiva di Gerilda, la quale sfoga tutta la sua rabbia su Fengone dopo essere stata ripudiata in favore della giovane Veremonda.

I pezzi più interessanti di questo pasticcio sono però quelli provenienti dall'opera originale di Gasparini: tra questi **“Cinto d'amiche rose”** in cui i vaneggiamenti di Ambleto prendono la forma di un affascinante arioso *durchkomponiert* ricco di imitazioni contrapuntistiche, **“Tromba in campo”**, eroica aria con tromba concertante con cui si presenta il personaggio secondario del generale Valdemaro dopo la sua vittoria contro gli svedesi, e **“Nella mia sfortunata prigionia”** di Veremonda, nella quale la principessa svedese

prigioniera supplica il re Fengone di non destinarla in moglie a Valdemaro, rivendicando orgogliosamente la libertà del suo cuore.

“Stelle, voi, che de’ regnanti”, un’intensa preghiera in cui Ambleto chiede al cielo di assisterlo nella sua vendetta, faceva parte dell’opera originale ma non del pasticcio londinese. È sopravvissuta perché inclusa in un’antologia compilata dal compositore Giuseppe Porsile (1680-1750). Al suo posto nel 1712 Grimaldi aveva cantato un’aria d’amore di autore ignoto (“Porto piagato in petto”) piuttosto insulsa e inappropriata alla situazione drammatica. La sostituzione può essere spiegata forse immaginando che l’estensione dell’aria originale, che arriva al Fa5 acuto, fosse ormai troppo ampia per la vocalità di Grimaldi. Nella stessa pagina già citata, Burney, notando che le arie di Grimaldi nell’*Hamlet* del 1712 non salgono mai sopra al Re5, commentò infatti: *“Quando era arrivato qui i passaggi delle sue arie toccavano spesso il Fa; sembra quindi che abbia perso due o tre note durante il suo soggiorno in Inghilterra.”*

Nel 1715 il libretto di Zeno fu musicato *ex novo* per il Teatro Capranica di Roma da Domenico Scarlatti, per un cast di soli uomini, quasi tutti castrati. A Roma non era infatti permesso alle donne calcare le scene. L’opera è andata perduta ad eccezione di due arie presenti in raccolte antologiche: un’anodina aria all’unisono (“Prestar fede a chi non l’ha”) e la struggente **“Nella mia sfortunata prigionia”** di Veremonda, che può essere messa a confronto con l’intonazione di Gasparini dello stesso testo. Se Gasparini aveva sottolineato la composta dignità di Veremonda con un’aria disadorna in modo maggiore col solo basso continuo, Domenico Scarlatti mette in scena un dolore molto più reale e cocente, con una linea vocale torturata caratterizzata dalle seconde napoletane e un continuum di archi con ampi intervalli dissonanti. Anche la Sinfonia è perduta ma non è impossibile che tra le 17 sinfonie di Domenico Scarlatti contenute in un manoscritto conservato alla Bibliothèque Nationale di Parigi si celi anche quella dell’*Ambleto*. Per questa incisione è stata scelta l’originalissima **Sinfonia in Re minore**, i cui inaspettati passaggi al tempo ternario e le ripetizioni ossessive possono far pensare allo squilibrio mentale di Ambleto.

Dopo un altro *Ambleto* dei compositori Vignati, Baliani e Cozzi a Milano nel 1719, totalmente perduto, per 22 anni nessuno si occupò di questo libretto, fino a quando, nel 1741, al Teatro Sant’Angelo di Venezia andò in scena un *Ambleto* con musica di Giuseppe Carcani.

Se Scarlatti e Vignati/Baliani/Cozzi si erano avvalsi del libretto originale di Zeno e Pariati con poche modifiche, Carcani poté contare su una riscrittura di autore sconosciuto che aggiornava l'opera alle esigenze moderne. Rispetto all'inizio del secolo, infatti, la lunghezza media delle arie era più che raddoppiata. Nella nuova versione si passa perciò da 46 arie a 21, tutte con testo riscritto.

Il nuovo libretto, molto più attento alle vicende amorose che non a quelle politiche, si attaglia alla perfezione allo stile di Carcani, che è smaccatamente sentimentale, in linea con la moda del momento. Qui si propongono tre delle cinque arie che ci sono pervenute complete. **“Siegui ad amar costante”** ritrae il momento in cui Ambleto, osservato da Fengone, finge di vaneggiare e si rivolge a Veremonda come se fosse la dea Diana invitandola a continuare ad amare il pastore Endimione (ovvero lui stesso) e a punire con la morte l'importuno *voyeur* Atteone (evidentemente Fengone). Il contrasto tra un melodioso tempo binario e un nervoso tempo ternario viene ripreso in **“Più fido non poss'io”** in cui Veremonda dichiara il suo amore ad Ambleto, che crede ancora malato di mente. Qui però l'alternanza tra i due metri musicali non è confinata alle due sezioni dell'aria col da capo, ma avviene costantemente, per rappresentare lo sconforto che assale la principessa quando pensa che l'amato non sia in grado di comprenderla. In **“Son sdegnato (e son geloso)”** Ambleto reagisce con ira alla notizia che Valdemaro ha rapito Veremonda (in realtà – si scoprirà in seguito – per sottrarla alle mire di Fengone). Anche qui il librettista ignoto e Carcani trovano il modo per inserire un conflitto sentimentale: da un lato Ambleto esprime apertamente la sua indignazione, dall'altro cerca di tenere celata la sua gelosia, temendo che Veremonda possa ricambiare le attenzioni di Valdemaro.

Per immaginare come avrebbe potuto suonare l'ouverture perduta dell'*Ambleto* di Carcani, abbiamo scelto di includere l'impetuosa **Sinfonia in Sol minore n. 6** dall'op. 5 di Hasse, che di Carcani fu maestro e amico.

Palermo, novembre 2024

01. Giuseppe Carcani

Ambleto (Venice, 1742)

Act II, Scene 9

Text by Anonymous

AMBLETO

Son sdegnato (e son geloso)
freme il cor (e poi sospira),
mi tormenta (amor) ed ira.
Ahi, per me non v'è riposo,
ahi, che barbaro dolor!
Vo' vendetta, e tu lo sai.
Tu costante al tuo regnante
sempre serba un fido cor.

02. Francesco Gasparini

Ambleto (Venice, 1705)

Act I, Scene 8

Text by Apostolo Zeno and Pietro Pariati

VEREMONDA

Nella mia
sfortunata prigionia
sospirando ti dimando
questa sola libertà.
Quando un'alma non è in calma,
piange solo
le ragioni del suo duolo
e piangendo amar non sa.

■ 20

06. George Frideric Handel

L'Ambleto (London, 1712)

Act III, Scene 2

Original aria: "Tu ben degno sei dell'allor"
in *Agrippina*, Venice, 1709

Original text by Vincenzo Grimani

New text by Anonymous (Nicola Grimaldi?)

GERILDA

Tu indegno sei dell'allor
e di sdegno arde il mio cor.
Con l'oggetto
che fa il tuo amor
avrai nel petto
rabbia e furor.

07. Francesco Gasparini

Ambleto (Venice, 1705)

Act I, Scene 6

Text by Apostolo Zeno and Pietro Pariati

AMBLETO

Stelle, voi che de' regnanti
le fortune in ciel reggete,
protegete la mia speme.
Se placate un dì mirate
l'innocenza de' miei pianti,
già respira e più non teme.

AMBLETO

I am indignant (and jealous);
 my heart shakes (and then sighs);
 wrath (and love) torment me.
 Alas, for me there is no rest!
 Alas, what barbarous pain!
 I want vengeance, and you know it.
 May you, faithful to your ruler,
 always retain a loyal heart.

VEREMONDA

In my
 ill-fated prison,
 with sighs I plead
 for this freedom only.
 When a soul is not at peace,
 it weeps only
 for the causes of its misery
 and, weeping, knows not how to love.

GERILDA

You are unworthy of the laurels
 and my heart burns with disdain.
 From the present object
 of your love
 you will only get
 anger and fury in return.

AMBLETO

O stars, who govern the fortunes
 of monarchs in the sky,
 protect my hopes.
 If, appeased, you look one day on
 the innocence of my tears,
 my hopes may breathe again and fear no more.

AMBLETO

Je suis révolté (et je suis jaloux)
 Le cœur tremble (et puis soupire),
 me tourmente (l'amour) et la colère.
 Ah, pour moi il n'y a pas de repos,
 Oh, quelle douleur barbare !
 Je veux me venger, et tu le sais.
 Toi, constante, envers ton roi,
 garde toujours un cœur fidèle !

VEREMONDA

Dans ma
 Malheureuse prison,
 Je te réclame en soupirant
 Cette seule liberté.
 Quand une âme n'est pas en repos,
 Elle pleure seulement
 Les raisons de son malheur,
 Et en pleurant ne peut aimer.

GERILDA

Tu es indigne des lauriers
 Et mon cœur brûle de mépris.
 Le nouvel objet
 de ton amour
 n'aura pour toi
 que rage et fureur.

AMBLETO

Vous, étoiles qui de ceux qui règnent
 Réglez les destins depuis le ciel,
 Protégez mon espérance.
 Si, apaisées, un jour vous voyez
 L'innocence de mes pleurs,
 Déjà elle respire et ne craint plus.

08. Giuseppe Carcani

Ambleto (Venice, 1742)

Act I, Scene 12

Text by Anonymous

AMBLETO

Siegui ad amar
quel caro tuo pastor.
Con innocente amor
so ch'ei t'adora.
E se Atteone audace
disturba la tua pace,
punisci quel fellon
e fa' che muora.

11. Domenico Scarlatti

Ambleto (Roma, 1715)

Act I, Scene 8

Text by Apostolo Zeno and Pietro Pariati

VEREMONDA

Nella mia
sfortunata prigionia
sospirando ti dimando
questa sola libertà.
Quando un'alma non è in calma,
piange solo
le ragioni del suo duolo
e piangendo amar non sa.

■ 22

12. Carlo Francesco Pollarolo

L'Ambleto (London, 1712)

Act II, Scene 2

Original aria: "D'ire armato il braccio forte"
in *Venceslao*, Venice, 1703
Text by Apostolo Zeno

AMBLETO

D'ire armato il braccio forte
piaghe e morte
implacabile vibrerà.
Duolmi sol che il fier rivale
sotto questo acciar reale
di cader la gloria avrà

17. Francesco Gasparini

Ambleto (Venice, 1705)

Act II, Scene 6

Text by Apostolo Zeno and Pietro Pariati

AMBLETO

Cinto di amiche rose un dì crescea,
bianco figlio dell'alba, un giglio ameno;
ed un'ape innocente in esso avea
riposo al volo ed alimento al seno.
Quando una serpe insidiosa e rea
se gli accostò col suo crudel veleno;
e allor si udì fra 'l danno e fra 'l periglio
pianger quell'ape e sospirar quel giglio.

AMBLETO

Continue to love truly
that dear shepherd;
I know he adores you
with an innocent love.
And if bold Actaeon
disturbs your peace,
punish the rascal
and make sure that he dies!

VEREMONDA

In my
ill-fated prison,
with sighs I plead
for this freedom only.
When a soul is not at peace,
it weeps only
for the causes of its misery
and, weeping, knows not how to love.

AMBLETO

Armed with wrath, the strong arm
will relentlessly deliver
injury and death.
It pains me only that my fierce rival
will reap the glory of falling
under this royal sword.

AMBLETO

One day, surrounded by friendly roses, there grew
a fair lily, the white son of dawn,
and in it an innocent bee found rest
from its flight and nourishment for its breast;
when a devious, wicked snake
approached it with its cruel venom;
and then, midst the fury and the danger,
one could hear the bee weep and the lily sigh.

AMBLETO

Continue d'aimer constamment
Ce cher berger qui est tien.
Je sais qu'il t'adore
D'un amour pur.
Et si l'audacieux Actéon
Trouble ta paix,
Punis ce félon
Et fais en sorte qu'il meure.

VEREMONDA

Dans ma
Malheureuse prison,
Je te réclame en soupirant
Cette seule liberté.
Quand une âme n'est pas en repos,
Elle pleure seulement
Les raisons de son malheur,
Et en pleurant ne peut aimer.

AMBLETO

Armé de colère, le bras fort
Causera des blessures
Et une mort implacable.
Je regrette seulement que le fier rival
Ait la gloire de tomber
Sous ce glaive royal.

AMBLETO

Entouré de roses amies un jour poussait
Un lys joli, blanc fils de l'aube ;
Et dans ce lys une innocente abeille trouvait
Le repos après son vol et de la nourriture pour son sein,
Quand un serpent perfide et coupable
S'en approcha avec son cruel venin.
Alors on entendit, au milieu du dommage et du danger,
L'abeille pleurer et le lys soupirer.

18. Giuseppe Carcani

Ambleto (Venice, 1742)

Act II, Scene 5

Text by Anonymous

VEREMONDA

Più fido non poss'io

serbarti in seno il core.

Amami, sì, ben mio!...

Ma, non m'intende.

Fra i ciechi suoi deliri

non sente i miei sospiri;

non sa, non pensa, oh Dio!

e pur m'accende.

19. Francesco Gasparini

Ambleto (Venice, 1705)

Act I, Scene 7

Text by Apostolo Zeno and Pietro Pariati

VALDEMARO

Tromba in campo e spada in guerra

più non armi i suoi terrori.

Abbiam pace, abbiam vittoria.

Volto il ferro in miglior uso,

sol le glebe apra alla terra

e coltivi eterni allori,

Dania invitta, alla tua gloria.

VEREMONDA

I could not carry your heart
in my breast more trustingly.
Love me, ah yes, my darling!
But he cannot understand me.
Midst his blind delusions
he hears not my sighs.
He neither knows nor thinks, O God,
and yet he inflames me.

VALDEMARO

May neither trumpet in the field nor sword in battle
generate their terrors any more.
We have peace, we have victory.
By putting the iron to better use,
let it just turn the soil in the earth
and cultivate eternal laurels,
unvanquished Denmark, to your glory.

VEREMONDA

Je ne peux te conserver
Mon cœur plus fidèle.
Aime-moi, oui, mon bien-aimé !
Mais, tu ne m'entends pas.
Au milieu de ses délires aveugles,
Il n'entend pas mes soupirs.
Il ne sait pas, ne pense pas, ô Dieu !
Et pourtant, il m'enflamme.

VALDEMARO

Que la trompette sur le champ et l'épée dans la guerre
n'arme plus ses terreurs.
Nous avons la paix, nous avons la victoire.
Que le fer, employé à meilleur escient,
ne serve qu'à ouvrir des sillons dans la terre
et cultive des lauriers éternels
à ta gloire, Danemark invaincu !



Roberta Mameli, born in Rome, is an international soprano renowned in the Baroque repertoire for her versatility and talent as both musician and actress. Her crystalline voice, her brilliant, powerful timbre and her gift for expression make her one of the most sought-after interpreters today. She has been invited to perform at leading European venues, including the Staatsoper Unter den Linden in Berlin, Bayerische Staatsoper in Munich and Grand Théâtre in Geneva. She has collaborated with some of the most important conductors such as Ottavio Dantone, Leonardo García Alarcón, Václav Luks, Ton Koopmann and the late Claudio Abbado, as well as with renowned ensembles such as the Akademie für Alte Musik Berlin, Le Concert de Nations, I Barocchisti and Il Pomo d'oro. Her solo album *Anime Amanti* was awarded the prestigious Diapason d'or in 2017.

Roberta Mameli, née à Rome, est une soprano internationale renommée dans le répertoire baroque pour sa polyvalence et son talent à la fois en tant que musicienne et comédienne. Sa voix cristalline, son timbre brillant et puissant, ainsi que son don pour l'expression font d'elle l'une des interprètes les plus recherchées aujourd'hui. Elle a été invitée à se produire dans les plus grands lieux européens, notamment la Staatsoper Unter den Linden à Berlin, la Bayerische Staatsoper à Munich et le Grand Théâtre de Genève. Elle a collaboré avec certains des chefs d'orchestre les plus importants, tels qu'Ottavio Dantone, Leonardo García Alarcón, Václav Luks, Ton Koopman et le regretté Claudio Abbado, ainsi qu'avec des ensembles renommés comme l'Académie für Alte Musik Berlin, Le Concert de Nations, I Barocchisti et Il Pomo d'Oro. Son album solo *Anime Amanti* a reçu le prestigieux Diapason d'or en 2017.

Roberta Mameli, nata a Roma, è un soprano specialista del repertorio barocco, apprezzata a livello internazionale per la sua versatilità e il talento musicale e attoriale. La sua voce cristallina, il timbro brillante e potente e il dono per l'espressione la rendono oggi una delle interpreti più ricercate, invitata a esibirsi sui principali palcoscenici europei, tra cui la Staatsoper Unter den Linden di Berlino, la Bayerische Staatsoper di Monaco e il Grand Théâtre di Ginevra. Ha collaborato con autorevoli direttori d'orchestra come Ottavio Dantone, Leonardo García Alarcón, Václav Luks, Ton Koopman e il compianto Claudio Abbado, nonché con rinomati ensemble quali Akademie für Alte Musik Berlin, Le Concert de Nations, I Barocchisti e Il Pomo d'Oro. Il suo album solistico *Anime Amanti* ha ricevuto nel 2017 il prestigioso Diapason d'or.



Le Concert de l'Hostel

Dieu, founded in Lyon in 1992 by Franck-Emmanuel Comte, is a pillar of the European Baroque scene. The orchestra is particularly noted for its championing of unpublished Baroque manuscripts and has issued a number of modern premieres that highlight the special links between Lyon and Italy. In 2019, together with the mezzosoprano Giuseppina Bridelli, it recorded for Arcana the album *Duel*, which was enthusiastically greeted by the public and critics alike and was selected as BBC Music Magazine's Opera Choice. Its second collaboration with the same label involves soprano Roberta Mameli, with whom the ensemble has created the project *The Ghosts of Hamlet*, due to tour Europe and North America in 2025.

Le Concert de l'Hostel

Dieu, fondé à Lyon en 1992 par Franck-Emmanuel Comte, est un pilier de la scène baroque européenne. L'orchestre se distingue par sa valorisation des manuscrits baroques inédits, réalisant de nombreuses premières œuvres mettant en lumière les liens privilégiés que Lyon entretenait avec l'Italie. En 2019, avec la mezzo-soprano Giuseppina Bridelli, il enregistre, pour Arcana, l'album *Duel*, lequel rencontre un vif succès auprès du public et de la presse, désigné « Opera Choice » par le BBC Music Magazine. Cette seconde collaboration avec le label réunit la soprano Roberta Mameli et l'orchestre autour du projet *Les Fantômes d'Hamlet*, en tournée en 2025 en Europe et Amérique du nord.

Fondato a Lione nel 1992 da Franck-Emmanuel Conte, **Le Concert de l'Hostel Dieu** è da oltre trent'anni protagonista della scena barocca europea. L'ensemble si distingue per la valorizzazione dei manoscritti barocchi, con numerose prime esecuzioni che rivelano i legami privilegiati tra Lione e l'Italia. Nel 2019, insieme al mezzosoprano Giuseppina Bridelli, registra per Arcana l'album *Duel*, accolto con grande entusiasmo da pubblico e critica e premiato come "Opera Choice" da *BBC Music Magazine*. La seconda collaborazione con l'etichetta coinvolge il soprano Roberta Mameli, con cui l'ensemble dà vita al progetto *I Fantasmi di Amleto*, in tournée nel 2025 in Europa e Nord America.



French conductor and harpsichordist **Franck-Emmanuel Comte** is a performer-creator renowned for the originality and relevance of his projects. A graduate of the CNSMD in Lyon, he works with prestigious opera houses and international orchestras. As the founder of Le Concert de l'Hostel Dieu, he has conducted the orchestra in over 1,500 concerts and made around twenty recordings, including *Duel* for the Arcana label, an undertaking hailed for its fascinating exploration of the musical rivalry between Handel and Porpora. Passionate about interdisciplinary enterprises, he combines music, dance and the visual arts in innovative creations that aim to make Baroque music better known among a wider audience. He is involved in numerous projects of dissemination, actively supports young talent, and is involved in a broad range of educational initiatives.

Chef d'orchestre et claveciniste français, **Franck-Emmanuel Comte** est un artiste interprète-créateur reconnu pour l'originalité et la pertinence de ses projets. Diplômé du CNSMD de Lyon, il collabore avec des maisons d'opéra prestigieuses et des orchestres internationaux. Fondateur du Concert de l'Hostel Dieu, il dirige l'orchestre lors de plus de 1500 concerts et enregistre une vingtaine de disques, dont *Duel* pour le label Arcana, salué pour son exploration captivante des confrontations musicales entre Haendel et Porpora. Passionné par les projets interdisciplinaires, il fusionne musique, danse et arts visuels dans des créations innovantes avec l'ambition de partager la musique baroque avec un large public. Engagé dans de nombreux projets de transmission, il soutient activement les jeunes talents et multiplie les initiatives éducatives.

Direttore e clavicembalista francese, **Franck-Emmanuel Conte** è un interprete-creatore riconosciuto per l'originalità e la rilevanza dei suoi progetti. Diplomato al CNSMD di Lyon, collabora con prestigiosi teatri d'opera e orchestre internazionali. Fondatore del Concert de l'Hostel Dieu, ha diretto l'ensemble in oltre 1500 concerti e registrato una ventina di dischi, tra cui *Duel* per l'etichetta Arcana, acclamato per la suggestiva esplorazione della rivalità musicale tra Handel e Porpora. Appassionato di progetti interdisciplinari che fondono musica, danza e arti visive, dà vita a creazioni innovative per avvicinare il grande pubblico alla musica barocca. È inoltre impegnato in numerose iniziative di divulgazione e sostiene attivamente i giovani talenti attraverso molteplici progetti pedagogici.

The Ghosts of Hamlet

Lost arias from Italian Baroque operas

■ 32

- | | | |
|--|---|-------|
| Giuseppe Carcani (1703–1779) | | |
| 01. | Son sdegnato (e son geloso)*
Aria for <i>Ambieto</i> – Act II, Scene 9 – from <i>Ambieto</i> (Venice, 1742) | 07:48 |
| Francesco Gasparini (1661–1727) | | |
| 02. | Nella mia sfortunata prigionia
Aria for <i>Veremonda</i> – Act I, Scene 8 – from <i>Ambieto</i> (Venice, 1705) | 06:21 |
| Johann Adolf Hasse (1699–1783) | | |
| Sinfonia op. 5 no. 6 in G minor | | |
| 03. | I. Allegro | 04:09 |
| 04. | II. Andante | 03:03 |
| 05. | III. Allegro | 03:40 |
| George Frideric Handel (1685–1759) | | |
| 06. | Tu indegno sei dell'allor
Aria for <i>Gerilda</i> – Act III, Scene 2 – from <i>L'Ambieto</i> (London, 1712) (<i>pasticcio</i>) | 03:44 |
| Francesco Gasparini | | |
| 07. | Stelle, voi che de' regnanti*
Aria for <i>Ambieto</i> – Act I, Scene 6 – from <i>Ambieto</i> (Venice, 1705) | 05:01 |
| Giuseppe Carcani | | |
| 08. | Segui ad amar costante*
Aria for <i>Ambieto</i> – Act I, Scene 12 – from <i>Ambieto</i> (Venice, 1742) | 07:35 |
| Domenico Scarlatti (1685–1757) | | |
| Sinfonia in D minor
(Bibliothèque nationale de France, Rés. 2634) | | |
| 09. | I. Presto | 01:38 |
| 10. | II. Minuet | 01:34 |
| Domenico Scarlatti | | |
| 11. | Nella mia sfortunata prigionia*
Aria for <i>Veremonda</i> – Act I, Scene 8 – from <i>Ambieto</i> (Rome, 1715) | 04:36 |
| Carlo Francesco Pollaro (1653–1723) | | |
| 12. | D'ire armato il braccio forte
Aria for <i>Ambieto</i> – Act III, Scene 6 – <i>L'Ambieto</i> (London, 1712) (<i>pasticcio</i>) | 01:46 |

Francesco Gasparini

The Symphony or Overture in Hamlet in C major
from *L'Ambleto* (London, 1712) (*pasticcio*)

13.	I. Andante	00:50
14.	II. Presto	01:41
15.	III. Andante	00:39
16.	IV. Presto	00:57

Francesco Gasparini

17.	Cinto d'amiche rose un dì crescea	01:57
Arioso for <i>Ambleto</i> – Act II, Scene 6 – from <i>Ambleto</i> (Venice, 1705)		

Giuseppe Carcani

18.	Più fido non poss'io*	07:09
Aria for Veremonda – Act II, Scene 5 – from <i>Ambleto</i> (Venice, 1742)		

Francesco Gasparini

19.	Tromba in campo e spada in guerra	03:47
Aria for Valdemaro – Act I, Scene 7 – from <i>Ambleto</i> (Venice, 1705)		

Total Time 68:04

* World premiere recording

33 ■

Roberta Mameli – soprano**Le Concert de l'Hostel Dieu****Franck-Emmanuel Comte** – harpsichord and conductor

Reynier Guerrero**, Minori Deguchi, Florian Verhaegen – violin I

Sayaka Shinoda, André Costa, Véronique Bouilloux – violin II

Myriam Cambreling, Aurélie Métivier – viola

Aude Walker-Viry – violoncello

Nicolas Janot – double bass

Florian Gazagne – bassoon and recorder

Ulrik Gaston-Larsen – archlute and guitar

Maria Raffaele – oboe

Andrien Mabire – trumpet

**solo

Pitch: a' = 415 Hz

Instruments

■ 34

Reynier Guerrero — violin by anon., German school, mid-18th century

Sayaka Shinoda — violin by Filip Kuijken, Warime (JP), 2006

André Costa — violin by Marcelo Vianna Cruz, Belo Horizonte (BR), 2011 (after Giovanni Battista Gudagnini, Milan, 1751)

Minori Deguchi — violin by Paul Collins, Chadenac (FR), 2015 (after Nicola Amati, Cremona, 1666)

Florian Verhaegen — violin by Arnaud Giral, West Dean (UK), 2014 (after Giuseppe Guarneri del Gesù, Cremona, ca. 1730)

Véronique Bouilloux — violin by Didier Nicolas L'Ainé, Mirecourt (FR), ca. 1830

Myriam Cambreling — viola by Nicolas Harmand, Mirecourt (FR), mid-18th century

Aurélié Métivier — viola by Léopold Renaudin, Paris, 1778

Aude Walker-Viry — violoncello by Joseph Charotte, Miraucourt (FR), ca. 1820

Nicolas Janot — double bass by anon., FR, 19th century

Florian Gazagne — bassoon by Olivier Cottet, Nogent-le-Rotrou (FR), 2010 (after Johann Heinrich Eichentopf, Leipzig, ca. 1720) — soprano recorder by Mollenhauer, Fulda (DE), 2021 (after Jacob Denner, Nuremberg, early 18th century)

Ulrik Gaston-Larsen — archiluth by Hendrik Hasenfuss, Eitorf (DE), 1999 (after Pietro Raillich, Venise, 1644) — 5 course baroque guitar by Hendrik Hasenfuss, Eitorf (DE), 2006 (after Jean Voboam, Paris, 1690)

Maria Raffaele — oboe by Olivier Clémence, Rambouillet (FR), 2023 (after Thomas Stanesby Jr., London, ca. 1740)

Andrien Mabire — trumpet by Graham Nicholson, The Hague (NL), 2004 (after Johann Leonhard Ehe II, Nuremberg, 1746)

Franck-Emmanuel Comte — harpsichord by Dominique Laperle, Annecy (FR), 1995 (after Flemish models, early 18th century)

Recording dates: 22-25 April and 30 June 2024

Venue: Temple Lanterne, Lyon, France

Producer: Fabio Framba

Sound engineer and editing: Fabio Framba

Concept and design: Emilio Lonardo

Layout: Mirco Milani

Images – digisleeve

Cover picture, inside: Roberta Mameli, September 2024 © Gianni Rizzotti

Images – booklet

Page 26: Roberta Mameli, September 2024 © Gianni Rizzotti

Pages 28, 30: © Julie Cherki

Translations

English: Hugh Ward-Perkins – French: Loïc Chahine

© 2025 Le Concert de l'Hostel Dieu, under exclusive licence to Outhere Music France

© 2025 Outhere Music France



ARCANA is a label of OUTHERE MUSIC FRANCE
31, rue du Faubourg Poissonnière – 75009 Paris
www.outhere-music.com www.facebook.com/OuthereMusic

Artistic Director: Giovanni Sgaria

outhere
M U S I C



