

DE
NATIONALE
OPERA



AGRIPPINA

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL



NATIONALE OPERA & BALLET

AGRIPPINA

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL



Georg Friedrich Händel

Voorstellingen

13, 15, 17, 21*, 24, 26 en 28* januari 2024
19:00/14:00* uur

Locatie

Nationale Opera & Ballet

Duur

3 uur en 55 minuten, inclusief een pauze

Deze voorstelling wordt in het Italiaans gezongen.

Nederlandse boventitels op basis van de vertaling van Koen van Caekenberghe.
Engelse boventitels vertaald door Michael Blass.

Georg Friedrich Händel (1685-1759)

Nieuwe productie voor DNO

AGRIPPINA

Opera in drie bedrijven (HWV 6)

Libretto

Vincenzo Grimani

Wereldpremière

26 december 1709

Teatro Grimani di San Giovanni

Grisostomo, Venetië

Muzikale leiding

Ottavio Dantone

Regie

Barrie Kosky

Decor

Rebecca Ringst

Kostuums

Klaus Bruns

Licht

Joachim Klein

Dramaturgie

Nikolaus Stenitzer

Instudering regie

Johannes Stepanek

Claudio (Claudius)

Gianluca Buratto

Agrippina

Stéphanie d'Oustrac

Nerone (Nero)

John Holiday

Poppea

Ying Fang

Ottone (Otho)

Tim Mead

Pallante (Pallas)

Tommaso Barea

Narciso (Narcissus)

Jake Ingbar*

Lesbo (Lesbus)

Georgiy Derbas-Richter*

* De Nationale Opera Studio

Accademia Bizantina

Coproductie met

Bayerische Staatsoper München,
Royal Opera House Covent Garden London,
Staatsoper Hamburg

INHOUD | CONTENT

- 6 **In het kort**
- 11 **Het verhaal**
- 14 **Tijdslijn: Händel in Duitsland, Italië en Engeland**
- 19 **Interview met regisseur Barrie Kosky**
- 27 **De herontdekking van Agrippina: over de historische keizerin**
- 33 **Onthullende geluiden: hoe de muziek vertelt wat het libretto verhuult**
- 43 **Interview met dirigent Ottavio Dantone**

- 48 **Biografieën artistiek team**
- 50 **Biografieën zangers**
- 52 **Productieteam**

- ENGLISH**
- 56 **In a nutshell**
- 58 **The story**

- 62 **Colofon**



To read the contents of this programme book in English, scan the QR code

IN HET KORT



Vincenzo Grimani

HÄNDELS EERSTE HITOPERA

Händel schreef *Agrippina* als jonge componist in Italië. Het Venetiaanse publiek was bij de eerste reeks voorstellingen in 1709 door het dolle heen. Het theater waar *Agrippina* in première ging, het Teatro San Giovanni Grisostomo, was eigendom van

de familie Grimani. Kardinaal Vincenzo Grimani wordt om die reden naar voren geschoven als librettist van *Agrippina*. Hoewel we nooit helemaal zeker zullen weten of Grimani werkelijk de auteur was, is zeker dat het enige libretto dat ooit speciaal voor Händel werd geschreven gelijk ook één van de beste is.

- Lees meer over de voorgeschiedenis van het werk in de tijdlijn op p. 14

AGRIPPINA, DE MACHTSGEILE KEIZERIN

Händel en zijn librettist baseerden hun sluwe hoofdpersonage op de historische Julia Agrippina. Zij werd in 15 na Chr. geboren als dochter van Germanicus en Vipsania Agrippina. Ze trouwde met keizer Claudius (tevens haar oom) en had er alles voor over om Nero, haar zoon uit een eerder huwelijk, op de troon te installeren. Dat liep slecht af: aan haar leven zou uiteindelijk in opdracht van diezelfde zoon een einde komen. Agrippina ging

als meestermanipulator en ontaarde vrouw de geschiedenisboeken in.

- Lees meer over de historische figuur Agrippina op p. 27



Agrippina kroont haar zoon Nero, reliëf uit het Sebasteion van Aphrodisias (in het huidige Turkije), ca. 54-59 n. Chr.

FASCINEREND THEATER

Tragedie en komedie vullen elkaar perfect aan in deze opera en het afwisselend spel van recitatief en aria bieden de juiste ingrediënten voor ijzersterk theater. De personages worden als marionettenpoppen gedreven door passie en macht, terwijl Agrippina de touwtjes in handen heeft. Poppea schaart zich aan haar zijde als manipulator in spe: twee vrouwelijke hoofdpersonages in het centrum van een opera over machtslust en politieke manoeuvres. De mannelijke personages rest slechts te reageren op de acties die door de vrouwen in gang worden gezet.

EEN VROUWELIJKE FRANK UNDERWOOD

In Barrie Kosky's regie geen toga's en lauwerkranen, maar wel maatpakken, stropdassen en avondjurken: "De tekst is zó goed, en de personages zó divers, dat het werk bijna schreeuwt om hedendaagse referenties," aldus Kosky. Voor zijn regie liet hij zich inspireren door series als *House of Cards*, vol zwarte humor en theatrale technieken. In zogenoemde terzijdes richten de personages in *Agrippina* zich tot de toeschouwer, en maken die deelgenoot van hun ware aard. Ook de muziek onthult daarin meer dan het libretto aanvankelijk doet: "*Agrippina* is een drama van geveinsde emoties en gemaskeerde affecten, maar Händels muziek vertelt ons herhaaldelijk over de werkelijke emotionele toestand van zijn personages," schrijft musicoloog Panja Mücke.

- Lees meer over Barrie Kosky's interpretatie op p. 19
- Lees meer over Händels compositie op p. 33



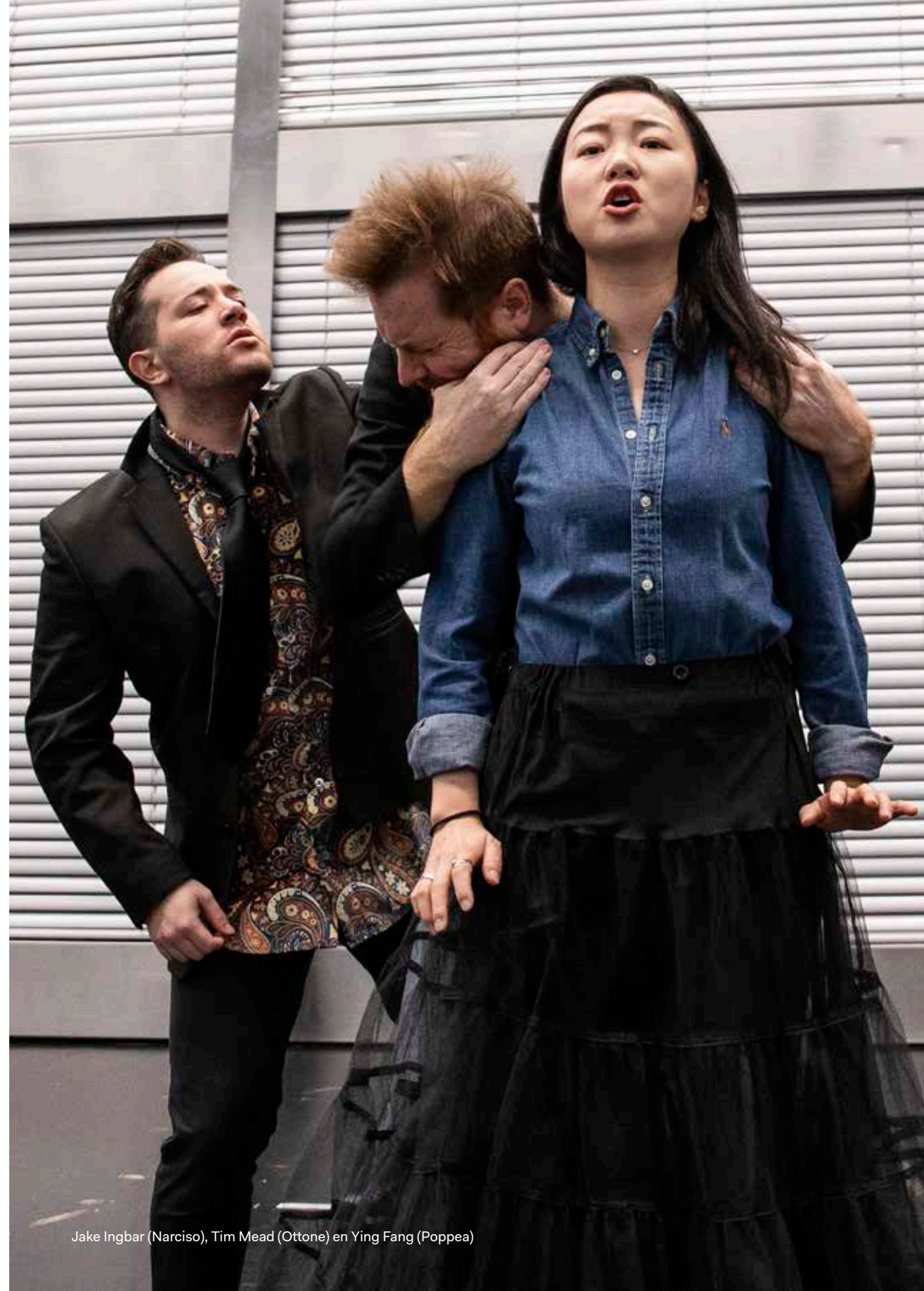
AGRIPPINA'S EINDE

De echte Agrippina werd gedood door Nero, maar Händels opera eindigt vóór Agrippina's einde. De abrupte ontknopingen die de *opera seria* kenmerken, passen wat Kosky betreft niet meer bij de huidige tijd. Hij besloot het einde van de opera te veranderen door de tussenkomst van de godin Juno weg te laten en af te ronden op het moment dat de maskers afgaan, de lichten uitgaan en Agrippina alleen is met zichzelf. We zien de eenzaamheid van haar overwinning, en horen temeer hoe cynisch haar laatste woorden – “Nu Nero heerst, kan ik tevreden sterven” – klinken.

ACCADEMIA BIZANTINA ONDER LEIDING VAN OTTAVIO DANTONE

Voor deze reeks opvoeringen van *Agrippina* neemt dirigent en klavecijnist Ottavio Dantone zijn eigen barokorkest Accademia Bizantina mee naar Amsterdam. Hun uitvoeringspraktijk kenmerkt zich door een zogenaamde filologische aanpak, met aandacht voor de codes, structuren en retoriek van de baroktijd, maar niet zonder aandacht voor de adaptatie van het werk naar het nu.

- Lees meer over Ottavio Dantone en zijn Accademia Bizantina op p. 43



Jake Ingbar (Narciso), Tim Mead (Ottone) en Ying Fang (Poppea)

CLAUDIO
(Claudius)
Keizer

AGRIPPINA
Nichtje en
echtgenote
van Claudius

POPPEA
Een Romeinse

NERONE
(Nero)
Zoon van Agrippina
uit een eerder
huwelijk

OTTONE
(Otho)
Aanvoerder van het
keizerlijke leger

NARCISO
(Narcissus)
Een vrijgelatene

PALLANTE
(Pallas)
Een vrijgelatene

LESBO
(Lesbus)
Dienaar van
Claudius

HET VERHAAL

I
Wanneer Agrippina, de vrouw van de Romeinse keizer Claudio, verneemt dat haar man dood is, weet ze wat haar te doen staat: haar zoon Nerone moet hem opvolgen. Ze spant Pallante en Narciso, die een oogje op haar hebben, voor haar karretje en belooft hen – elk afzonderlijk – hun liefde te beantwoorden als ze haar helpen.

De keizer blijkt niet dood, maar gered te zijn door Ottone, de bevelhebber van het leger. Ottone verkondigt dat Claudio hem voor zijn moed heeft beloond: hij wordt zijn opvolger. Aan Agrippina onthult hij echter dat hij meer van Poppea houdt dan van de troon.

Agrippina gebruikt deze informatie voor een nieuwe intrige om de troon voor haar zoon veilig te stellen. Zij weet dat ook Claudio zijn zinnen op Poppea heeft gezet. Ze vertelt Poppea dat Ottone haar heeft verraden door haar aan Claudio te geven in ruil voor de keizerlijke troon. Agrippina stelt voor dat Poppea Claudio jaloers moet maken. Ze moet hem ervan overtuigen dat Ottone haar bevolen heeft Claudio af te wijzen en naar hem terug te keren.

II
Ondertussen beseffen Pallante en Narciso dat ze door Agrippina bedrogen zijn. Ze besluiten nu Ottone op de troon te krijgen. Tijdens een openbaar feest wordt Ottone door de keizer in diskrediet gebracht en van verraad beschuldigd. Tot zijn ontzetting keren ook alle anderen zich van hem af.

Poppea begint te twijfelen aan Ottone's schuld. Tijdens een ontmoeting onthult ze hem wat Agrippina haar verteld heeft en Ottone verdedigt zich. Poppea realiseert zich dat ze een pion is geweest in Agrippina's plannen en zweert wraak te nemen. Ze smeedt een complot waarbij haar beide liefdespretendenten, Claudio en Nerone, betrokken zijn.

Agrippina blijft echter haar doel nastreven. Eerst beveelt ze Pallante om Ottone en Narciso te vermoorden. Daarna vraagt ze Narciso om Ottone en Pallante te vermoorden. Ze vertelt Claudio dat Ottone zich op hem wil wreken en haalt hem over om Nerone tot erfgenaam uit te roepen. Ongeduldig om bij Poppea te zijn, stemt Claudio toe.

III

Poppea verzekert Ottone van haar liefde en vraagt hem zich te verstoppen en stille getuige te zijn van haar wraak. Ze ontvangt achtereenvolgens Nerone, die ze achter een deur verstoppt, en Claudio. Poppea doet Claudio geloven dat hij haar verkeerd begrepen heeft: Nerone is zijn rivaal en niet Otto. Als bewijs roept Poppea Nerone tevoorschijn. Een woedende Claudio verjaagt zijn liefdesrivaal. Poppea bevrijdt zich van Claudio, en zij en Ottone zweren hun eeuwige liefde.

Nerone vertelt Agrippina wat hem overkomen is en smeekt haar hem te beschermen tegen Claudio's woede. Ontzet door al het verraad onthullen Pallante en Narciso Agrippina's samenzwering aan de keizer. In de confrontatie met Claudio, beseft Agrippina dat haar plannen in gevaar zijn maar opnieuw weet ze zich uit de situatie te redden: ze heeft alleen in het belang van Rome gehandeld en ze beschuldigt Claudio ervan dat hij te veel aandacht voor Poppea heeft. Wanneer Agrippina onthult dat Ottone van Poppea houdt, legt Claudio de schuld voor zijn daden bij Nerone, die hij beveelt met Poppea te trouwen. Ottone benoemt hij als zijn opvolger. Maar Ottone doet afstand van de troon om Poppea terug te winnen. Claudio stemt in met deze ruil en benoemt Nerone tot zijn erfgenaam. Agrippina's ambitie voor haar zoon is eindelijk uitgekomen.



Ying Fang (Poppea) en Tim Mead (Ottone)

TIJDLIJN: HÄNDEL IN DUITSLAND, ITALIË EN ENGELAND



Georg Friedrich Händel

1685
Georg Friedrich Händel wordt op 23 februari in Halle geboren. Hij is de zoon van Georg Händel, barbier en chirurgijn in dienst van de hertog van Sachsen-Weissenfels en van zijn tweede vrouw, Dorothea Taust, dochter van een dominee.

1692
Händel is veel op zijn zolderkamer te vinden, waar hij zijn klavechordspel oefent. Zo doet hij zijn eerste muziekervaring op.

1694
De hertog van Sachsen-Weissenfels hoort de jonge Händel orgel spelen en haalt hem over om muziekonderwijs te gaan volgen. Friedrich Zachow, organist verbonden aan de Liebfrauenkirche in Halle en een uitstekend leraar, leert hem de beginselen van orgel- en klavecimbelspel en compositie.

1702-1703
Händel schrijft zich in als student rechten aan de Universiteit van Halle. Ondertussen is hij als assistent-organist verbonden aan de calvinistische kathedraal van Halle.

1703-1706
Händel zet zijn eerste stappen in de operawereld. Het operagezelschap in Hamburg neemt een speciale plaats in de 17de-eeuwse Duitse operawereld in, omdat het als enige gezelschap niet verbonden is aan een adellijk hof. Händel begint er zijn carrière als tweede violist. Later vervult hij de

leidinggevende positie van klavecijnist in het continuo-ensemble. Bovendien krijgt hij er de kans zijn eerste opera's te schrijven.

1704
Der in Krohnen erlangte Glücks-Wechsel, oder Almira, Königin von Castilien gaat op 8 januari in première. Het is een groot succes met maar liefst 20 voorstellingen. Händels tweede opera *Nero* wordt een minder groot succes. Daarop volgen nog *Der beglückte Florindo* en *Die verwandelte Daphne*.



Ferdinando de Medici

1706-1710
Ferdinando de Medici, prins van Toscane, nodigt Händel uit om naar Italië te komen. Händel bezoekt Florence, Rome, Napels en Venetië. In Rome ontmoet hij zijn eerste belangrijke Italiaanse opdrachtgevers, waaronder Benedetto Pamphilj. Die bezorgt hem een Italiaanse tekst met de opdracht er een allegorische cantate op te componeren. Het resultaat: *Il trionfo del tempo e del disinganno*.

1707
Händel krijgt zijn eerste Italiaanse operacompositieopdracht van Ferdinando de Medici. In november gaat in het Cocomero Teatro in Florence *Vincer se stesso è a maggior vittoria (Rodrigo)* in wereldpremière.



Titelpagina van de eerste uitgave van *Agrippina*

1709
Händel is in Venetië. Zijn tweede Italiaanse opera *Agrippina*, op een libretto van kardinaal, diplomaat en schrijver Vincenzo Grimani, wordt een immens succes en opent voor Händel de deuren naar de internationale operawereld.

1710
Händel wordt aangesteld als kapelmeester aan het hof van de keurvorst van Hannover. De aanstelling biedt hem daarnaast de ruimte om te reizen: hij trekt naar Düsseldorf en reist in de herfst voor het eerst naar Londen.

1711

In Londen is men geïnteresseerd in de Italiaanse opera. Händel levert hier zijn eerste voor het Londense publiek geschreven Italiaanse opera af: *Rodrigo*. Voor de uitvoering in het Queen's Theatre wordt een volledig Italiaans zangersensemble ingehuurd. De opera wordt de sensatie van het seizoen.



Burlington House in Londen

1712

Voor de tweede keer bezoekt Händel Londen en hij gaat er definitief wonen. De eerste drie jaar verblijft hij in Burlington House, een initiatief van de jonge graaf Burlington waarmee hij een stimulerende omgeving creëerde en verschillende artistieke initiatieven ondersteunde. Op 22 november gaat Händels *Il pastor fido* in première, een pastorale die door de ingetogen stijl niet aanslaat bij het Londense publiek.

1713

In reactie op het uitblijvende succes kiest Händel in zijn volgende opera *Teseo* resoluut voor grote, heroïsche gebaren en betoverende effecten. Zoals hij in Italië ook al gewend was, schrijft Händel in Londen naast opera ook muziek voor kerkdiensten voor onder meer de Royal Chapel in St James's Palace en hij componeert een *Te Deum* en *Jubilate* ter ere van de ondertekening van de Vrede van Utrecht.

1714

Om te vieren dat de vroegere werkgever van Händel in Hannover, de keurvorst Georg Ludwig, op de Britse troon wordt geïnstalleerd als George I, schrijft Händel opnieuw een *Te Deum*. Händel gaat een succesvol vervolg van zijn carrière in Engeland tegemoet.

1759

Op 6 april 1759 woont Händel in het Covent Garden Theatre in Londen de laatste uitvoering van dat seizoen van zijn *Messiah* bij. Daarna wordt hij plots zwaar ziek. Op 14 april sterft hij in zijn huis aan Brook Street te Londen. Op 20 april wordt hij onder grote publieke belangstelling bijgezet in Westminster Abbey.



John Holiday (Nerone) en Tim Mead (Ottone)

HOE SMAAKT DE OVERWINNING?

Nikolaus Stenitzer in gesprek met Barrie Kosky

Nikolaus Stenitzer: Door de eeuwen heen is Agrippina afgeschilderd als een gruwelijk figuur: als een moordnares, een intrigant en een manipulator. Wat vind je leuk aan haar?

Barrie Kosky: Allereerst moet helder zijn dat we hier te maken hebben met de Agrippina van Grimani en Händel. Natuurlijk was er ook een historische Agrippina, maar hoewel we veel informatie over haar hebben, mogen we nooit vergeten dat alle beschrijvingen van haar door mannen zijn gemaakt, nooit door vrouwen. We hebben ook geen details over haar vanuit haar eigen perspectief. We weten dus nooit precies of ze echt zo vreselijk was, of dat ze gewoon een heel sterke vrouw was. Wat zijn de feiten? Wat is historisch bewezen, en wat was het product van verbeelding of projectie? Het enige waar we zeker van kunnen zijn is dat ze een ongelooflijk gecompliceerde vrouw was die moest leven en handelen in een wereld vol mannen.

NS: Dus een gecompliceerde vrouw in positieve zin?

BK: Absoluut. Ze is een vrouw vol tegenstrijdigheden. Ze was een moeder, een echtgenote, een keizerin, een vechter en een intrigant. Ze was slim en manipulatief – maar was ze echt zo anders dan de mannen? We hebben dit beeld van een monsterlijke vrouw, maar was ze monsterlijker dan de mannen om haar heen? De westerse geschiedenis is heel lang alleen door mannen geschreven – vooral de Griekse en Romeinse geschiedenis. Maar opera's en toneelstukken over historische figuren zijn natuurlijk altijd slechts theatrale variaties op een thema. In onze productie houden we ons bezig met wat er in het libretto en in Händels muziek staat; dat is natuurlijk waar ik als regisseur mee te maken heb. Pas op de eerste repetitiedag beginnen we erachter te komen wie deze Agrippina werkelijk is.

NS: De Agrippina die we in de opera tegenkomen weet met succes te manipuleren en manoeuvreren. Maar we zien haar ook angstig, zoals in haar aria 'Pensieri, voi mi tormentate' in de tweede akte. Wat vertelt de muziek ons over dit personage?

BK: Ze is een heel tegenstrijdig personage. Het zou vrij gemakkelijk zijn om haar op het

podium te presenteren als een krachtige vrouw zoals Joan Collins in de tv-soap *Dynasty*. Maar de muziek vertelt ons iets anders. Het is interessant dat veel van haar aria's in mineur zijn. In veel gevallen zouden we misschien een triomfantelijke aria verwachten, of een aria over haar woede of haar verlangen naar wraak in D-groot of C-groot – maar die is er niet! In plaats daarvan horen we zeer eigenaardige aria's, in mineur, en vaak met een vreemd, breekbaar gevoel. Agrippina's langste en belangrijkste aria in het werk is 'Pensieri, voi mi tormentate' – een aria waarin ze wordt gekweld door emoties. Deze aria biedt ons een sleutel tot haar persoonlijkheid. Händel en zijn librettist wilden niet alleen de publieke Agrippina laten zien, maar ook de privépersoon. En deze privépersoon is niet alleen een machtsfiguur, niet alleen een genadeloos intrigante. Soms is ze onzeker en is ze bang voor de wereld en haar eigen gevoelens. In haar manipulaties en machtsspelletjes, verliest ze ook zichzelf.

NS: Toch speelt ze deze spelletjes soms zo virtuoos dat je je afvraagt of ze eigenlijk wel geniet van de intrige?

BK: Ik ken geen andere rol in Händels werk die zo'n breed spectrum van innerlijke tegenstrijdigheden omvat als Agrippina. Je weet bij Agrippina nooit zeker wat echt is en wat gespeeld. Vanuit dramaturgisch perspectief zijn de eerste dertig minuten fantastisch – je ziet haar met haar zoon, en volgt haar manipulatie van Pallas en Narcissus. Daarna is ze alleen. Het is duidelijk dat ze met deze mannen speelt. Maar ze doet het op zo'n manier dat je je afvraagt: kan ik later echt zeker weten waar deze spelletjes beginnen en waar ze eindigen? Het zou heel makkelijk zijn om een opera te maken waarin Agrippina zwart-wit is. Maar dat is ze juist niet.

NS: Je hebt ooit gezegd dat een van de sterke punten van Monteverdi's *L'incoronazione di Poppea* ligt in het feit dat de personages gelaagd zijn en niet zwart-wit. De wereld waarin ze zich bevinden is dezelfde als in Händels *Agrippina*: het zijn dezelfde mensen, maar in een andere fase van hun leven. Zijn er ook overeenkomsten in de manier waarop Händel en Monteverdi de vele facetten van hun personages uitbeelden?

BK: Ja en nee. Er zijn een paar verschillen. Bovenal is *Agrippina* een 'two-women show', met gastoptredens van de mannen. Het had bijna geschreven kunnen zijn voor Bette Davis en Joan Crawford. In *L'incoronazione di Poppea* leggen Monteverdi en zijn librettist Busenello meer nadruk op de kleinere personages. En hun verhaal speelt natuurlijk later, wanneer Poppea al besmet is met het vergif van Rome. Ze is cynischer, ambitieuzer, en in haar eigen morele wereld eigenlijk net zo onaantrekkelijk als Nerone. Aan het eind vormen ze een fantastisch koppel. Hun verhaal is donkerder en nog cynischer dan dat van *Agrippina*. Bij Grimani is er een donkere kant, maar het prachtige is dat de muziek het onderwerp lichter laat lijken dan het werkelijk is. En dat levert geweldige kunst op.

NS: Er is een theorie dat *Agrippina* een satire vormt op het pauselijk hof. Kardinaal Grimani wordt verondersteld de librettist te zijn geweest, niet in het minst omdat hij de keizerlijke ambassadeur was aan het hof van paus Clemens XI, en Claudio wordt gezien als een parodie op die paus. Maar *Agrippina* en *Poppea* vormen ongetwijfeld de kern van het werk. Wat is belangrijker in het libretto – de satire of de fascinatie voor de vrouwelijke personages?

BK: Ik geloof zeker dat het werk *inside jokes* bevat voor degenen die op de hoogte waren. Maar uiteindelijk denk ik dat Grimani vooral oprecht geïnteresseerd was in de vrouwelijke personages. Zijn mannen zijn lang niet zo complex in hoe ze worden afgebeeld. Ottone, Nerone en Claudio zijn allemaal heel duidelijk in wie en wat ze zijn. Deze personages zijn prachtig, duidelijk getekend, maar ze hebben niet dezelfde tegenstrijdigheden of complexiteit als Poppea en Agrippina.

NS: *Poppea* is in Monteverdi's opera al gecorrumpeerd, maar in Händel is ze nog *work in progress*. We leren haar kennen in een stadium waarin ze eigenlijk alleen maar bezig is met zichzelf. En dan leert ze Agrippina kennen.

BK: In dit verhaal is voornamelijk belangrijk dat Poppea tot over haar oren verliefd is op Ottone. We hebben voor haar een achtergrondverhaal ontwikkeld waarin zij en Ottone als jeugdliefdes beschouwd worden; op 17- of 18-jarige leeftijd waren zij elkaars eerste grote liefde. Maar Poppea geniet natuurlijk ook van de aandacht van de andere mannen. Ze flirt. En ze is slim. En daarom reageert ze niet alleen op Agrippina's intriges, maar gaat ze die ook al snel overtreffen. Ze bedenkt een fantastisch plan dat culmineert in de slaapkamerscène in de derde akte, waarin ze jongleert met drie verschillende mannen. Een virtueuze prestatie! – beter dan alles wat Agrippina bedenkt. Agrippina ziet dit en zegt: 'O God, wat heb ik hier gecreëerd!' Poppea is een soort monster van Frankenstein geworden. De opera is zo aantrekkelijk omdat Grimani en Händel geen moreel oordeel vellen. Dat is iets dat we terugvinden in meer barokwerken. Goede componisten en goede auteurs vellen nooit een oordeel over hun personages. Net zoals Shakespeare geen oordeel velt over Hamlet, Othello of Richard III. Hij laat zijn publiek beslissen. Hij zet verleidelijke personages als Iago en Richard III neer en wil dat het publiek op een bepaalde manier met hen meegaat. Richard III is hier een perfect voorbeeld van: hij praat echt tegen het publiek, net zoals Agrippina tot het publiek spreekt in haar terzijdes. Richard III doet verschrikkelijke dingen, en draait daarna alles weer om, hij maakt grapjes en wij lachen. En dat zien we ook bij Agrippina. Je denkt: 'O God, ik word verleid!' En dat zijn de meest briljante momenten die je in het theater kunt meemaken.

NS: We hebben het veel gehad over de vrouwelijke personages, en over de sterke vrouwen die we bijna als vanzelfsprekend aantreffen in 18de-eeuwse opera. Maar wat gebeurde er daarna?

BK: Dat is een goede vraag. In het Griekse theater zijn het ook de vrouwelijke personages die het interessantst zijn, ook al werden ze destijds door mannen gespeeld. Het zijn Elektra, Antigone en Clytaemnestra die je bijblijven. Hetzelfde geldt voor de vrouwen van Shakespeare, of de vrouwen in barokke toneelstukken en opera's. En dan is er nog Mozart – zijn vrouwelijke personages zijn ongelooflijk. Maar daarna ging er iets vreselijk mis. Het is moeilijk te zeggen wanneer precies, maar in de hele 19de eeuw werden vrouwen in een hokje gestopt – het leek wel of ze geketend waren. Er waren natuurlijk uitzonderingen, zoals de operettes van Offenbach. Zijn vrouwen zijn meer geëmancipeerd, ze zijn tien keer slimmer dan de mannen en alles staat ter discussie. Net als in barokopera. Maar in 19de-eeuwse opera's zijn de vrouwen plotseling ziek, gek, stervende of alle drie tegelijkertijd. Het is onmogelijk om een vrouw als Agrippina te vinden in een Duitse, Russische of Franse opera uit de 19de eeuw.

NS: De ideeën van de romantiek speelden hierin een grote rol.

BK: Absoluut. Ik hou veel van de romantiek, maar de manier waarop vrouwen op het toneel werden gepresenteerd veranderde toen heel erg. Vrouwen in Verdi zijn bijna allemaal slachtoffers, terwijl Wagners universum iets heel eigens heeft als het om vrouwen ging. En het idee dat een vrouw ironisch kan zijn op het toneel was volledig verloren gegaan. Zelfironie kwam pas later terug, in de late 19de en 20e eeuw.

NS: Is zelfironie een aspect dat de vrouwelijke personages in barokopera's gemeen hebben met de 20ste eeuw?

BK: Rond de eeuwwisseling naar de 20ste eeuw ontstonden er natuurlijk nieuwe kwesties en nieuwe problemen. Je hebt Freud en de femme fatale, de Rusalka's en de Salomes, de vrouw als heks en de mannenverslindster. Maar het is interessant dat we bijvoorbeeld bij Janaček weer vrouwen met zelfironie en humor aantreffen. Zelfs in het werk van Tsjaikovski begint de manier waarop vrouwen worden afgebeeld weer te veranderen.

NS: In diezelfde 20ste eeuw maakte ook de psychoanalyse zijn opwachting. Dat brengt me bij de eigenaardige moeder-zoon relatie tussen Agrippina en Nerone, die haast vraagt om een Freudiaanse lezing.

BK: Ja, Nerone is een zonderling personage. Zo leren we hem ook vanaf het begin kennen in zijn eerste, heel vreemde en onverwachtse aria, waarin hij met een eigenaardig soort melancholie over zijn moeder zingt. Nerone is een buitenstaander, ook binnen de context van de opera. Hij is enig kind, verwend, puberaal, onaangepast en extreem geseksualiseerd. Misschien is hij zelfs panseksueel. Hij heeft ook iets van een brutale Puck-achtige figuur over zich (uit Shakespeares *A Midsummer Night's Dream*, red.). Maar Händel laat ons twee kanten van hem zien: de melancholische aria's tonen hem van zijn depressieve kant, en de coloraturen laten Nerones aanleg tot waanzin zien. We zien hem als een jonge man die eindigt als een soort manisch-depressief wezen, wat waarschijnlijk ook het geval was bij de echte Nero. Hij was gek, maar ook depressief. En hij was een kunstenaar – laten we dat ook niet vergeten. Hij hield van muziek en literatuur en zag zichzelf als een artiest.

NS: Hysterie in de coloraturen brengt ons bij een ander element van barokopera dat op psychologisch vlak interessant is: de da capo-aria. Dit type aria, met zijn herhalingen en zijn A-B-A-vorm, is door Händel-expert Silke Leopold beschreven als een kans voor een personage om zijn of haar emoties te 'vangen'. Nadat de B-sectie een kans biedt voor reflectie, komen de emoties die in de A-sectie waren losgebarsten weer terug, maar nu meer beheerst. In Händels tijd was de da capo aria vooral een gelegenheid voor artiesten om te laten zien dat ze hun kunst meester waren. Hoe enceneer je deze aria's?

BK: Toen ik jong was, probeerde ik dit probleem te omzeilen, maar tegenwoordig vind ik deze structuur prachtig. Het is een vergissing om te denken dat de da capo-aria alleen bedoeld was als versiering, als een kans voor de zanger om zijn of haar virtuositeit te demonstreren. Daar was Händel te slim voor. De actie stopt in de da capo-aria's en de tijdsstructuur is compleet anders dan in de recitatieven. De personages stappen tijdelijk uit het verhaal en keren in zichzelf. Het is de uitdrukking van iets heel intrinsieks. Het B-gedeelte



Stéphanie d'Oustrac (Agrippina) en Tim Mead (Ottone)

biedt altijd een soort 'wacht even, dat is fout!'-moment. Of 'Nee, dat kan niet! – Wat ik net in de A-sectie heb gezongen kan niet kloppen, word wakker!'. En het beslissende moment is altijd aan het eind van de B-sectie, dat ons in het da capo brengt. Dit moment is altijd anders, maar vormelijk vind ik het fantastisch. Voor regisseurs die voor het eerst met opera werken, is het vaak moeilijk om zich aan de partituur te houden – alles ligt vast, je hebt niet de flexibiliteit die je wel hebt in het gesproken theater of bij nieuwe werken. Dat is natuurlijk waar – maar toch houd ik van deze vorm. Ik hou ervan om met de partituur te werken. Het feit dat je geconfronteerd wordt met de architectuur van de noten en dat je daarbinnen moet werken. Dat voel ik bij de da capo-aria net zo. Het is een vorm van bevrijding voor een regisseur om met da capo-vorm te kunnen werken. Maar je hebt wel operazangers nodig die goed kunnen acteren om de da capo-aria's tot een succes te maken. De emotionaliteit van stem, lichaam en karakter moet vanuit de zangers-acteurs zelf komen.

NS: Een ander belangrijk onderwerp bij het regisseren van barokopera zijn de recitatieven. Ook in *Agrippina* vinden grote delen van de actie plaats in de recitatieven. Sommige daarvan vormen erg lange scènes. Hoe ga je daarmee om?

BK: Het libretto van *Agrippina* is fantastisch. Dat is een groot voordeel. De oratoria die Händel in Engeland schreef, hebben vaak zeer poëtische, zeer dramatische teksten, zoals die van Charles Jennens of William Congreve. Maar in geen van Händels Italiaanse opera's is het libretto zo sterk als in *Agrippina*. Je zou het libretto zelfs als toneelstuk kunnen opvoeren. De uitdaging met de recitatieven is altijd om de zangers eraan te herinneren dat ze een andere stem moeten gebruiken dan in de aria's. Het heeft geen zin om de recitatieven te zingen. In de repetities werk je voornamelijk aan de recitatieven. Het is net als in de opera's van Mozart en Da Ponte – zoals in *Don Giovanni*. Je moet spelen met het ritme, de dynamiek, tempi, kleuren, accelerandos, fermates – al die dingen. En het moet duidelijk worden dat we te maken hebben met dezelfde soort complexiteit als bij gesproken dialoog. De personages denken heel snel en je moet zingen op de snelheid van hun gedachten. Dat betekent niet dat alles snel moet, maar ze moeten het tempo erin houden. De personages zijn virtuoos in hun gedachten. En dat komt tot uiting in hun recitatieven.

NS: Je hebt het al gehad over het verband met huidige politieke thrillers en tv-series. Zijn de machtsspelletjes die we in *Agrippina* zien iets tijdloos?

BK: Ja, zoals in alle grote theater- en operawerken. In onze tijd hebben we de arrogante neiging om te denken dat al onze problemen nieuw zijn. Maar het zijn dezelfde problemen waar Aeschylus, Euripides en Shakespeare over schreven, net als Molière, Tsjechov, Ibsen, Strindberg en Da Ponte. De problemen zijn niet veranderd, maar ze zijn ook niet opgelost. We zijn niet wijzer dan 2000 jaar geleden. Jaloezie, narcisme, macht en geweld bestaan vandaag net zoals in de tijd van, zeg, Ovidius. En daarom hebben we vanaf het begin besloten dat we onze *Agrippina* niet in een barokke wereld wilden laten spelen of in het oude Rome. Dat kan wel, maar de tekst is zó goed, en de personages zó divers, dat het werk bijna schreeuwt om hedendaagse referenties. Er is niets in *Agrippina* dat herzien of aangepast moet worden om het in een hedendaagse context te laten functioneren. *Agrippina* is ook niet alleen maar een emotionele vrouw met ambities voor haar zoon. Ze gebruikt haar intellect en gaat politieke discussies aan. Dat is buitengewoon.

NS: Had de librettist Shakespeare gelezen?

BK: Natuurlijk kende hij zijn Shakespeare. En *Agrippina* heeft scènes en technieken gemeen met Shakespeare – die we bovendien terugvinden in hedendaagse tv-programma's zoals *House of Cards* – waarin de personages tegen de camera spreken. Dit zijn *a parte* passages – terzijdes waarin de personages zich richten tot het publiek. Dat is iets waar ik van onder de indruk ben. Net als in *Agrippina* werkt een serie als *House of Cards* met veel zwarte humor binnen een monsterlijk politiek spel. Ik denk dat je alleen maar hoeft te kijken naar wat er tegenwoordig in de politiek gebeurt. We staan niet zo ver af van de wreedheden van de Romeinse wereld. Helaas.

NS: *Agrippina* triomfeert aan het eind van de opera, als ze haar zoon op de troon krijgt. Als we even opzijzetten wat we weten over de historische *Agrippina*: welke opties heeft ze aan het eind van de opera? Of erna?

BK: De echte *Agrippina* werd gedood door Nero. Maar laten we dat even vergeten. We weten dat de wereldpremière eindigde met een opeenvolging van verschillende dansen die misschien wel heel lang doorgingen. Dat hoorde bij het carnaval in Venetië. Maar daarvoor gaat alles heel snel: Nerone wordt keizer, Poppea en Ottone blijven bij elkaar en *Agrippina* zegt: 'Nu kan ik gelukkig sterven'. Dat is haar laatste zin in het stuk. En in mijn productie heb ik besloten dat ze die niet gewoon vol vreugde kan zingen, als een trotse moeder: 'Mijn zoon zit op de troon/ hij is getrouwd/ hij is dokter/ hij is advocaat!' Dus in onze productie zegt ze 'Nu kan ik gelukkig sterven' met een groot vraagteken. Het was heel belangrijk voor me dat we dit abrupte einde niet zouden aanhouden. Na alles wat er in die drieënhalve uur in het theater is opgebouwd, kan ik niet zomaar alles snel en zonder gevolgen veranderen. Als het allemaal voorbij is, wil ik niet dat iedereen zegt: 'geweldig', en dat het daar dan bij blijft. Ik wil dat we aan het eind bezig zijn met *Agrippina*, maar zij moet bovendien alle mensen tegenwoordigen die een leven leiden zoals zij, met haar manipulatieve spelletjes in het openbaar en privé. Ik wilde de uitputting en eenzaamheid laten zien die zo iemand overkomt als ze aan het einde, haar masker afdoet, haar kleren ophangt, de lichten uitgaan en ze alleen is met zichzelf. Aan het eind van de voorstelling, waar in Händels tijd dansen werden gespeeld, spelen we een langzaam stuk uit zijn oratorium *L'Allegro, il Penseroso ed il Moderato*. Het verklankt de vragen: was dit alles het waard? Is ze tevreden? Is er sprake van een overwinning? En kan daar harmonie uit voortkomen?

NS: Heeft jouw verhaal een moraal?

BK: Nee. Het is een puur emotionele kwestie. Hoe voel ik me nu? Wat voelt *Agrippina*, nadat dit alles voorbij is? Na haar triomf? Hoe smaakt de overwinning voor een mens als zij? Ik kan me niet voorstellen dat die zoet smaakt.

Tekst: Nikolaus Stenitzer
Vertaling: Jasmijn van Wijnen

DE HERONTDEKKING VAN AGRIPPINA

Over de historische keizerin

Händels personage Agrippina is een prachtige creatie. Ze is een achterbakse manipulatrice, vastberaden om Nero op de troon te krijgen. Ze is een overheersende moeder, een onberekenbare echtgenote, een verraderlijke verleidster en een bedrieglijke vriendin. Ze staat in dit opzicht ook niet ver af van de Julia Agrippina Augusta die we uit de historische bronnen kennen: een vrouw die de regels voor aristocratische vrouwen in de Romeinse wereld met de voeten trad.

Onze belangrijkste bron voor het leven van Agrippina is de geschiedschrijver Tacitus. Hij was een rijke en machtige senator onder de keizers Domitianus, Nerva en Trajanus, en tekende rond 116 na Chr. in zijn *Annalen* de geschiedenis van de vroege keizertijd onder de Julisch-Claudische dynastie (14-68 na Chr.) op. In zijn ogen was de deugdzaamheid van de Romeinse Republiek in de keizerlijke periode in verval geraakt, en hij zag de Julisch-Claudische heersers als de hoofdschuldigen hiervoor. In het middelpunt van dit grootse verhaal plaatste hij Julia Agrippina Augusta, de vrouw die over Rome regeerde. In Tacitus' verhaal – en het is belangrijk om in herinnering te houden dat hij een verhaal vertelt – fungeert Agrippina als voornaamste bewijsstuk dat het Rome van de Julisch-Claudische keizers tot grote dieptepunten was afgegleden. Het Rijk was zelfs zo gedegeneerd geraakt dat het een vrouw was toegestaan om publieke macht te bekleden. Iets aanstootgevend was voor Romeinen moeilijk denkbaar.

Bronnen

Naast het verhaal van Tacitus zijn er enkele andere overgeleverde bronnen. Plinius de Oudere, een tijdgenoot van Agrippina, nam een paar aantekeningen over haar op in zijn immense encyclopedische werk *Naturalis Historia*. Ook zijn er fragmenten overgeleverd van de Griekstalige geschiedenis van Rome van Cassius Dio, geschreven rond 230 na Christus. Daarnaast zijn er van de hand van Suetonius de biografieën van de eerste twaalf keizers, van Julius Caesar tot Domitianus. Agrippina komt voor in die van haar broer (keizer Caligula), haar echtgenoot en neef (keizer Claudius) en haar zoon (keizer Nero), maar

vooral in anekdotes waarin spanning en sensatie de hoofdmoot vormen boven objectieve geschiedschrijving.

Onzekere tijden

Ondanks een schijnbare rijkdom aan geschreven bronnen, weten we niet erg veel over belangrijke delen van Agrippina's leven. We weten dat ze in 15 na Chr. in de maand november werd geboren in een militair stadje aan de oever van de Rijn, en dat Germanicus en Vipsania Agrippina haar ouders waren. We weten dat ze de vierde van hun kinderen was die de kindertijd overleefde en dat ze de eerste dochter was die de volwassenheid bereikte. Er zouden nog twee dochters volgen, waardoor Agrippina in totaal vijf broers en zussen zou hebben. We weten dat tegen de tijd dat ze zesentwintig was, al haar broers en zussen en haar beide ouders waren overleden. Haar vader was de eerste die stierf. Hij was een immens populaire generaal, de adoptiezoon van keizer Tiberius en volgens de overlevering nog knap ook. Toen hij in Syrië koorts kreeg en stierf, brak er in het hele rijk een grootse rouwklacht los. De reuring was zodanig dat de gouverneur van Syrië uiteindelijk veroordeeld zou worden voor de moord op Germanicus middels magie en vergif. De vrouw van Germanicus zou de rest van haar leven tegen iedereen volhouden dat Tiberius in werkelijkheid achter de moord had gezeten. Tiberius verdroeg de vijandigheid van Vipsania Agrippina aanvankelijk gelaten, maar na vijftien jaar verloor hij zijn geduld en stuurde hij haar en haar twee oudste zonen in ballingschap om ze vervolgens te laten executeren voor onbekende misdaden. Agrippina was zestien jaar oud toen ze wees werd, en al getrouwd. Haar eerste huwelijk wordt door Tacitus genoemd als een belangrijke gebeurtenis in het jaar 28, toen Agrippina dertien was en haar man in de dertig.

Het tij keert

We kunnen vermoeden dat Agrippina zich nooit veilig heeft gevoeld onder de heerschappij van de keizer die haar halve familie om het leven had gebracht. Ze baarde haar eerste kind precies tien maanden na de dood van Tiberius en de troonsbestijging van haar broer Caligula. Tijdens zijn heerschappij zette Agrippina haar eerste stappen op het politieke toneel, toen ze naar verluidt een coup tegen hem probeerde te leiden na de dood van haar zus Drusilla. Het leverde haar en haar overgebleven zus een verbanning op. De precieze details zijn onduidelijk, maar in 39 na Chr. bevond Agrippina zich op een eiland in de Tyrreense zee, wachtend op haar dood. Ze had het geluk dat Caligula eerder stierf dan zij, een jaar nadat ze in ballingschap was gegaan: tijdens een succesvolle coup vond hij de dood in een zee van messen. Toen Claudius, de oudere broer van Germanicus, uiteindelijk de troon in handen kreeg, was het verlenen van gratie aan zijn nichtjes een van zijn eerste daden. De jongste zus, Livilla, werd echter al snel opnieuw verbannen en vervolgens geëxecuteerd voor overspel met de filosoof Seneca, waardoor Agrippina en haar zoon als enige leden van haar directe familie overbleven. Agrippina trouwde met een man genaamd Passienus en verdween voor vijf jaar uit de geschiedschrijving.

Echtgenote van de keizer

Pas toen Claudius' jonge echtgenote Messalina wegens verraad werd geëxecuteerd, werd Agrippina weer in de Romeinse politiek gezogen en zette ze de eerste stappen richting de

legendarische figuur die ze zou worden. Op nieuwjaarsdag 49, slechts enkele maanden na de dood van Messalina, liet de keizer de incestwetten veranderen en trouwde hij wettelijk met Agrippina, zijn nicht. Hij verleende Agrippina ook meteen de eretitel Augusta, waardoor ze zijn gelijke in naam werd. Ze verscheen in het openbaar als zijn partner, zat op een troon en ontving delegaties. Het jaar daarna liet ze een Romeinse kolonie stichten op haar geboorteplek – het huidige Keulen. Ze had een zeer actieve, openbare rol in het rijksbestuur, en de meeste mannen konden dat maar moeilijk verdragen.

Volgens Tacitus gebruikte Agrippina haar vrouwelijke charmes en familiale toegang tot Claudius om hem te verleiden met haar te trouwen, terwijl ze tegelijkertijd Claudius' vrijgelatene Pallas verleide om zijn steun te winnen. Kort na haar huwelijk begon ze volgens Tacitus aan een meedogenloze campagne van moord en manipulatie om macht te vergaren en Claudius' zoon Britannicus te onterven om Nero in zijn plaats naar voren te schuiven. Ze ondermijnde de traditionele Romeinse waarden door in het openbaar met haar macht te pronken en bevlekte zo het wezen van de Romeinse staat zelf. Agrippina was de belichaming van de reden waarom de Romeinen aan vrouwen zelfs het recht over eigen bezittingen zoveel mogelijk ontzegden: ze was wreed, grillig en egoïstisch – gedrag dat wel vaker als inherent vrouwelijk werd gezien. Het zijn ook kwaliteiten die in relatie tot Agrippina uiteindelijk maar moeilijk hard te maken zijn.

Begaafd diplomaat

Als we de veroordelende bijvoeglijke naamwoorden en de moraliserende neigingen in het bronmateriaal weglaten, treffen we een vrouw die een zeer getalenteerd onderhandelaar en diplomaat was, die haar man populair maakte en die crises oploste op manieren die alle betrokkenen tevreden stelden. In een aantal opzichten ging het bewind van Claudius er dankzij haar alleen maar op vooruit. Haar aanwezigheid was echter zo'n schending van aanvaardbaar Romeins gedrag en bestuur, dat geen enkele latere schrijver daar boodschap aan had. Het feit dat ze vrouw was kleurde alles. Haar diplomatie werd manipulatie en haar gerechtelijke executies werden moorden.

Agrippina en Claudius regeerden vijf jaar lang probleemloos als partners – Augustus en Augusta – terwijl ze Nero klaarstoomden voor de troonopvolging. Hun verbintenis leek een gelukkige, tot Agrippina op 13 oktober 54 haar echtgenoot vergiftigde met een paddenstoel en haar 19-jarige zoon op de troon plantte. Dit verhaal lijkt enige kern van waarheid te bevatten. Van elke keizer die een natuurlijke dood stierf, gingen er geruchten dat hij was vermoord, maar van Claudius deden er nooit geruchten de ronde dat hij een natuurlijke dood gestorven was. Zelfs in bronnen uit die periode is te vinden dat Agrippina hem vermoordde, wat vrij uitzonderlijk is. De exacte toedracht verschilt sterk per bron, maar het lijkt erop dat Agrippina om onbekende redenen besloot dat ze Nero onmiddellijk keizer moest maken, voordat hij er klaar voor was, en ze handelde doortastend.

Moeder van de keizer

Het werkte. Nero's enige echte concurrent voor de troon was Britannicus, die nog een kind was. Nero werd tegelijk met de aankondiging van Claudius' dood tot keizer uitgeroepen.

Waarschijnlijk geloofde Agrippina dat haar zoon haar uit loyaliteit haar actieve rol als Augusta zou laten behouden en haar positie en ervaring zou respecteren. Helaas voor haar leek Nero vooral van zijn moeder geleerd te hebben hoe hij traditionele ideeën over gepast gedrag kon negeren. Enkele dagen later had hij zijn moeder al publiekelijk gemarginaliseerd. Binnen een jaar hadden ze zo'n hevige ruzie gehad dat hij haar bijna had laten executeren wegens verraad. Een bewijs van haar indrukwekkende onderhandelingsvaardigheden en mogelijk intimiderende persoonlijkheid is dat ze er niet alleen in slaagde om de executie van de baan te halen, maar haar zoon er bovendien van wist te overtuigen om een aantal van haar vrienden nieuwe functies te geven bij wijze van excuses. Daarna verdween ze opnieuw voor een periode van vijf jaar uit de geschiedschrijving.

Dat ze in deze periode aan het hof leefde en haar zoon in toenemende mate op de zenuwen werkte, weten we uit de afloop. In 59 na Chr. besloot Nero dat hij, om te scheiden van de echtgenote die hij verafschuwde en te trouwen met Poppea, eerst zijn moeder uit de weg moest ruimen. Hij kon haar niet laten executeren op grond van majesteitsschennis omdat ze – zo gaf zelfs Tacitus met tegenzin toe – onberispelijk was in haar gedrag en bovendien immens populair. Hij kon haar niet vergiften, zo ontdekte hij, omdat ze dagelijks tegengif innam. Hij kon haar niet laten doodsteken omdat niemand in zijn persoonlijke leger zich tegen haar zou keren. Hij zat klem, totdat een bevriende marinier een krankzinnig plan voorstelde met een kapseizend schip, waardoor Agrippina in de zee moest belanden en verdrinken. Nero besloot de poging te wagen.

Moord op Agrippina

Zo ontvouwde zich een kluchtig en ijzingwekkend scenario waarin Nero zijn moeder probeerde te doden met een gemanipuleerde boot. Agrippina bleek echter een erg sterke zwemmer en ze zwom zonder problemen terug naar haar villa. Daar stuurde ze een bericht naar haar zoon om hem op de hoogte te brengen van het 'ongeluk'. Nero raakte in paniek, omdat hij dacht dat zijn moeder een staatsgreep tegen hem zou beramen, en besloot tot een wanhopig plan. Hij stuurde zijn mariniersvriend naar Agrippina's villa om voor eens en altijd een einde aan haar leven te maken.

Op 20 maart 59 werd Agrippina bij zonsopkomst vermoord. Ze was slechts 43 jaar oud. De moedermoord zou altijd aan Nero blijven kleven. De nagedachtenis aan Agrippina zou altijd een complexe blijven. Voor sommigen, zoals Tacitus, was ze een verachtelijke vrouw. Anderen, zoals keizer Trajanus, zouden standbeelden voor haar op laten richten. Uiteindelijk is het Tacitus' lezing van Agrippina die het meest bestendig is gebleken, maar het is belangrijk om te blijven beseffen dat het niet de enige kant van het verhaal is.

Tekst: Emma Southon
Vertaling: Laura Roling



Giunluca Buratto (Claudio) en Ying Fang (Poppea)

ONTHULLENDE GELUIDEN

Hoe de muziek vertelt wat het libretto verhuult

De finale van Georg Friedrich Händels *Agrippina* (1709) toont de overwinning van twee sterke vrouwen – een overwinning die hen beiden tevreden zou moeten stellen. *Agrippina* en *Poppea* krijgen precies waarnaar ze verlangden vanaf de eerste maten van de opera. *Agrippina*'s plan was om haar zoon *Nerone* op de troon te zetten, en in de loop van de opera zien we dat ze tot het uiterste gaat om dit te bereiken; en *Poppea* bereikt haar doel door te trouwen met *Ottone*, die voor haar zelfs zijn aanspraak op de opvolging van keizer *Claudio* heeft opgegeven.

De *opera seria* staat bekend om het bieden van abrupte oplossingen voor schijnbaar hardnekkige conflicten (je zou zelfs kunnen zeggen dat ze er berucht om zijn). Maar in *Agrippina* is het *lieto fine* een *happy end* dat vreemd genoeg verrassend is, zelfs in de context van dit genre. De intriges, leugens, complotten en verbitterde vijandschappen van de personages worden steeds intenser en bereiken een climax in de laatste recitatieven. Pas wanneer *Ottone* afstand doet van de troon (op zich al een ongeloofwaardige beslissing) en *Nerone* afstand doet van *Poppea*, kunnen alle knopen snel worden ontward.

Händels *Agrippina* is ongewoon vanwege de voortdurende wisselingen tussen waarheid en onwaarheid. Telkens weer maken de personages het publiek deelgenoot van hun echte gedachten in terzijdes, terwijl ze die verbergen voor hun tegenstanders op het toneel (de enige uitzondering is *Ottone*, die de hele tijd een toonbeeld van oprechtheid is). Dit spel van afwisselende waarheid en schijn is een van de belangrijkste kenmerken van deze opera.

Historische parodie

Voor *Agrippina* koos Händel een libretto dat zowel tragisch als komisch was. Het werd waarschijnlijk geschreven door Vincenzo Grimani, de Habsburgse onderkoning in Napels, en tevens kardinaal en keizerlijk ambassadeur bij de Heilige Stoel. Grimani en zijn broer waren ook de eigenaars van het Teatro San Giovanni Grisostomo, het belangrijkste van de vele operahuizen in Venetië. *Agrippina* vertelt het verhaal van *Nerones* (keizer Nero's)

opgang naar de macht dankzij de brutale manipulatiestrategieën van zijn moeder Agrippina, zoals verteld door de Romeinse geschiedschrijvers Tacitus en Suetonius. Maar de personages in het libretto zijn zodanig overdreven dat het resultaat een historische parodie is geworden. Er werd in de literatuur vaker op gewezen: we kunnen *Agrippina* lezen als een karikatuur van het pauselijke hof onder Clemens XI, en het kan gezien worden als een kritiek op de politieke corruptie vanuit het perspectief van de Venetiaanse Republiek. Maar Händels muziek laat zich nauwelijks leiden door de satirische elementen in het libretto. Händel hult Grimani's klucht in de ernst van de *opera seria* en veredelt hem met zijn muziek – met een Franse ouverture, fatsoenlijke da capo-aria's, een trio, een kwartet, beknopte secco recitatieven en hier en daar begeleid recitatief. Händel stelde zijn partituur samen uit werken die hij tussen 1707 en 1709 al voor andere doeleinden had gecomponeerd, voornamelijk Romeinse cantates en oratoria. We vinden hier en daar ook leenwerk van andere componisten, zoals van Reinhard Keisers opera *Octavia*, die Händel kende uit zijn tijd in Hamburg.

Händels doorbraak

Agrippina betekende Händels doorbraak als componist. We kunnen met recht beweren dat dit werk het begin was van zijn Europese carrière. Na zijn eerste ervaringen met het componeren van Duitstalige opera's in Hamburg – *Almira* (1705), *Die durch Blut und Mord erlangte Liebe, oder Nero* (1705) en *Der beglückte Florindo/Die verwandelte Daphne* (1708) – was Händel naar Italië vertrokken om zich gedegen te scholen. Hij gebruikte zijn tijd daar ook om uitgebreid te netwerken, met het oog op een goedbetaalde post als kapelmeester later. Om enige kans te maken op een succesvolle baan, was het voor hem van vitaal belang om in Italië lof te oogsten als operacomponist. Zijn eerste opera in het Italiaans was *Rodrigo*, een *opera seria* geschreven voor Florence in 1707. Twee jaar later slaagde Händel erin om als eerste Duitse componist ooit de opdracht te krijgen om te schrijven voor het gerenommeerde theater van San Giovanni Grisostomo in Venetië – een hele prestatie voor een componist van net 24 jaar oud. Het was een gouden kans om met uitzonderlijke zangers te werken en Händel maakte er optimaal gebruik van. De wereldpremière van *Agrippina* vond plaats op 26 december 1709 en was een sensationeel succes. Het was het eerste werk dat werd uitgevoerd in het nieuwe carnavalsseizoen en het werd daarna nog 26 keer uitgevoerd. In 1760 schreef John Mainwaring:

Het publiek was zo betoverd door deze voorstelling, dat als een vreemdeling zou zien hoezeer ze onder de indruk waren, hij gedacht zou hebben dat ze allemaal verward waren. Tijdens bijna iedere pauze weerklonk in het theater het geroep en gejuich met "viva il caro Sassone!" en andere uitingen van bijval, die te extravagant waren om op te noemen. Het publiek was verbijsterd door de grootsheid en sublimiteit van zijn stijl: want nooit eerder had het alle krachten van harmonie en modulatie zo dicht gebundeld geweten en zo sterk gecombineerd. (Uit: John Mainwaring. *Memoirs of the life of the late George Frederic Handel*. London: R. and J. Dodsley (1760), pp.52-3)

In de jaren daarna volgden er nieuwe producties van *Agrippina* in Napels (1713), Hamburg (1718) en Wenen (1719). Ook werden er vanaf 1710 fragmenten uit *Agrippina* uitgevoerd

in Londen, toen die stad Händels nieuwe aandachtsgebied werd (dit was nog voor de wereldpremière van *Rinaldo*, de eerste opera die hij speciaal voor Londen componeerde). Als we bedenken dat de meeste *opera seria*'s uit de 18de eeuw een korte, eerste opvoeringsreeks kregen en daarna nooit meer werden uitgevoerd, dan moet Händels *Agrippina* worden beschouwd als een buitengewoon, Europa-breed succesverhaal – en het gaf zeker een belangrijke impuls aan zijn ontluikende carrière.

Agrippina: een moeder om rekening mee te houden

Als we de verschillende personages in *Agrippina* nader bekijken, vallen twee sterke vrouwen op. Agrippina is de vrouw van keizer Claudio, maar haar handelingen worden voornamelijk bepaald door haar rol als moeder van Nerone (hoewel zijn belangen op hun beurt haar eigen belangen dienen). Dit wordt onmiddellijk duidelijk in het midden van de eerste akte, wanneer ze aankondigt dat keizer Claudio is omgekomen in een storm op zee. Dankzij haar sluwe listen wordt Nerone in het daaropvolgende kwartet (het enige in de opera) uitgeroepen tot Claudio's opvolger. Maar als hij de troon bestijgt, doet hij dat aan de zijde van zijn moeder. Nerone is jong, onervaren, volledig afhankelijk van Agrippina en slechts een instrument voor haar eigen machtsovername. Het kwartet zelf weerspiegelt Agrippina's dominantie door haar een leidende muzikale rol te geven, en in een lange, onbegeleide passage dringt ze er zelfs bij Nerone op aan zich door haar naar de troon te laten leiden. De dominantie van zijn moeder werd al duidelijk in het openingsrecitatief van de opera, toen Agrippina haar zoon aanspoorde om de kans te grijpen om keizer te worden. Het libretto geeft Nerone hier slechts een paar zinnen, terwijl zijn moeder haar argumenten welsprekend en uitvoerig presenteert. Händels muzikale behandeling van Agrippina benadrukt haar dominante aard. Zij en Nerone zijn beide sopraanrollen, maar haar recitatieven bevatten grotere sprongen en zijn ritmisch veel gevarieerder dan die van haar zoon. Bovendien onderbreekt ze hem meerdere keren zonder een adempauze in te lassen. Ook dit is een muzikaal middel om de superioriteit van de moeder te benadrukken die al in het libretto wordt geïnitieerd.

Agrippina is een indrukwekkend slimme, doelgerichte, moedige vrouw met doorzettingsvermogen. Ze handelt rationeel, wordt woedend (wat nogal tegen de rol van de vrouw in de latere 18de eeuw ingaat), beweegt zich vrijelijk tussen de privé- en de publieke sfeer en beraamt ook zonder scrupules plannen en complotten. Händel schildert haar af als een sterke vrouw door die aspecten van het libretto te benadrukken die al een dergelijke interpretatie van haar suggereren. Dit wordt overduidelijk gemaakt in haar eerste aria, in de zesde scène van de eerste akte. Agrippina heeft zojuist Narciso en Pallante voor haar intriges gewonnen en heeft nu een soloscène waarin ze haar verdere plannen overdenkt. Ze maakt zich sterk om haar zoon op de troon te krijgen met alle mogelijke middelen, zelfs bedrog. Händels muziek accentueert haar nervositeit in het recitatief door haar onregelmatige ritmes te geven en haar lijn op te breken met rusten om ons een fysiek gevoel te geven van haar onrust en ademnood. Agrippina's aria 'L'alma mia fra le tempeste' volgt, in heroïsche stijl. Ze vat haar hoop samen met de metafoor van een schip dat na een storm de veilige haven bereikt; hiermee geeft ze aan dat ze haar plan om te heersen zal doorzetten, ondanks alle tegenslagen. Deze da capo-aria in C-groot wordt gedomineerd door

sequensen en zestienden, die de storm op zee symboliseren, en tevens Agrippina's angsten en haar vastberadenheid om deze te overwinnen. De solohobo speelt een belangrijke rol, vaak parallel aan Agrippina's coloratuur. De zanglijn is aanvankelijk beperkt in bereik en wordt gedomineerd door eenvoudige, kleine melodische stappen in achtsten, die Händel duidelijk toepaste om Agrippina's assertieve zelfbewustzijn over te brengen. Door de toewijzing van een allegorische aria wordt Agrippina hier behandeld zoals gebruikelijk zou zijn geweest voor een mannelijke vorst in de *opera seria* van die tijd. Händels muziek geeft het publiek dus al een signaal dat Agrippina een geschikte kandidaat is om de troon te bestijgen en dat ze vertrouwen heeft in haar vermogen om dat te doen. Je zou zelfs zo ver kunnen gaan om te suggereren dat de componist Agrippina deze heroïsche aria geeft om de opletende 18de-eeuwse luisteraar duidelijk te maken hoe de opera gaat eindigen.

Flexibiliteit

Agrippina geeft niet op, ongeacht de obstakels op haar weg. In feite heeft ze een groot aanpassingsvermogen in hoe ze op gebeurtenissen reageert. Een uitstekend voorbeeld hiervan is de tweede akte. Nadat Poppea het bedrog van Agrippina heeft doorzien, moet Agrippina een nieuwe strategie bedenken om haar doel te bereiken. In een soloscène geeft Agrippina haar twijfels toe en smeekt de hemel haar te helpen. Op dit moment van zwakte geeft Händel ons de opmerkelijke aria 'Pensieri, voi mi tormentate', opnieuw met een solo hobo. Het orkest begint met een overvloed aan dynamische contrasten, flarden van motieven, hamerende akkoorden, herhalingen en gepunteerde ritmes, alsof niets wil smelten tot een echte melodie. Dit klinkt meer als een inleiding op een begeleid recitatief. In deze paar maten vat Händels muziek Agrippina's besluiteloze emotionele toestand subtiel en precies samen, nog voordat zijn hoofdpersoon ook maar één woord heeft gesproken. Na drie kwartrusten komt de stem binnen – 'laat' en op een niet-geaccentueerde maat. Agrippina's eerste dalende frase op 'Pensieri' geeft treffend haar moedeloosheid weer, die wordt benadrukt door de onmiddellijke echo in de solo hobo. Händel voorziet aanvankelijk niet in een baslijn, waardoor de zanglijn geen fundament heeft en Agrippina's hachelijke situatie wordt gesymboliseerd. Haar gevoel van onzekerheid blijft echter beperkt tot deze paar momenten van tekst en muziek, want het recitatief dat volgt op haar aria laat zien hoe ze weer grip op zichzelf krijgt. Dit wordt in de muziek geïllustreerd door een constant ritme van achtsten in de zangstem en door grotere intervalsprongen. Als Pallante arriveert, is Agrippina klaar voor haar volgende onverschrokken intrige.

Agrippina beheerst ook alle registers van misleiding. Een van haar leugens vormt de aanleiding voor de verwickelingen in het plot in de eerste akte: ze misbruikt een amoureuze interesse van zowel Pallante als Narciso en belooft beiden een politieke rol als ze helpen Nerone op de troon te zetten. Zodra Agrippina dit heeft gedaan, spant ze Ottone voor haar karretje door te beloven hem te helpen Poppea het hof te maken. Dan volgt de bijzondere aria 'Tu ben degno sei del'allor', die zowel in tekst als muziek een microkosmos biedt van Agrippina's vakmanschap. Ze verzekert Ottone dat hij binnenkort keizer zal zijn en de echtgenoot van Poppea; maar in een terzijde laat ze het publiek weten dat ze woedend is bij de gedachte alleen al. Händel brengt Agrippina's verschillende niveaus van communicatie – haar wisselingen tussen schijn en echtheid – over in een korte da capo-aria die alleen

wordt begeleid door basso continuo. Het is een 'aria parlante', waarvan de melodische lijn declamatorisch van karakter is, en die Händel in staat stelt om het contrast – dat al aanwezig is in het libretto – tussen Agrippina's leugens aan Ottone en haar ware gevoelens zoals die worden gecommuniceerd in terzijdes aan het publiek te benadrukken. Voor haar 'bedrog' blijft haar zanglijn in het middenregister; in de twee 'terzijde'-secties wordt haar stembereik echter aanzienlijk uitgebreid, en Händel gebruikt ketens van coloratuurtriolen die ritmische wrijving creëren met de begeleiding in achtsten in de bas, waardoor de aria een gevoel van instabiliteit krijgt. Agrippina houdt haar woede zorgvuldig onder controle in haar uitspraken aan Ottone, maar wanneer ze haar ware emoties overbrengt op het publiek wordt deze in haar muziek onthuld.

Poppea: alles voor de liefde

Poppea is Agrippina's antagonist. Zowel de tekst als de muziek karakteriseren haar als een verliefde vrouw die geen ander doel heeft dan met Ottone te trouwen. Ze blijft de hele tijd charmant en hoffelijk en is niet geïnteresseerd in politieke intriges, hoewel ze bedrog duidelijk niet schuwt om te krijgen wat ze wil. Ze weet ook hoe ze haar schoonheid ten volle moet benutten. Händels muziek schildert Poppea heel anders af dan Agrippina. Bij haar allereerste optreden zit ze alleen voor haar spiegel, bezingend hoe Ottone, Claudio en Nerone allemaal hun liefde voor haar hebben verklaard. Ze zingt een virtuoze aria, 'Vaghe perle', in een dansante 3/8 maat, begeleid door het zachte geluid van blokfluiten. Deze aria zit vol ornamenten en zestiende coloraturen die een hoge mate van flexibiliteit van de zangeres vragen. Poppea's tweede aria is al even dansant en vertelt over haar liefde voor Ottone.

Maar hierna verandert Händels muzikale voorstelling van haar. Poppea begint nu aan een slimme, moedige vergeldingscampagne tegen Agrippina, en dit domineert de tweede helft van de opera. Haar virtuoze aria's 'Fa quanto vuoi' en 'Se giunge un dispetto' laten zien waartoe ze in staat is. Deze bravoure-aria's zijn overspoeld met coloraturen, sequenties en energieke gepunteerde ritmes en benadrukken onze indruk van ongebreidelde woede van Poppea's kant. Maar haar echte woede uit ze alleen in soloscènes – nooit in het bijzijn van anderen. In de conventie werd verwacht dat het in muziek uitgedrukte gevoel de sociale status van het personage op het toneel weerspiegelde, en dus volgt Poppea hier die gewoonte – die al in haar tekst werd geïnitieerd: het sociaal 'hogere' personage moet zijn of haar gevoelens maskeren in het bijzijn van anderen. Emotionele uitbarstingen zijn in zulke situaties taboe. Over het geheel genomen tonen Poppea's aria's een gevarieerd spectrum aan emoties, variërend van liefde en verlangen tot haat. Maar Händel componeert haar aria's voornamelijk in de maat van drie, wat betekent dat zelfs haar meest intense uitingen van emotie een sierlijke zangerigheid hebben. Poppea kan zich ook van haar onevenwichtige kant laten zien, zoals in de muziek voor haar aria 'Bel piacer' in de derde akte, waarin de constante maatsoortveranderingen worden gebruikt om een zekere mate van mentale instabiliteit te suggereren.

In overeenstemming met de basisemoties zoals die door René Descartes zijn opgesomd in zijn *Les passions de l'âme* uit 1649, worden Poppea en Agrippina beiden beheerst door

liefde (voor respectievelijk Ottone en Nerone) en haat (jegens iedereen die hun plannen in de weg staat). De primaire emotie 'verlangen' lijkt voor beiden echter minder belangrijk. Bij Poppea herkennen we een verlangen naar Ottone, terwijl het bij Agrippina aanwezig is als een variant op 'angst' – de angst dat haar plannen gedwarsboemd zouden kunnen worden. De emoties van vreugde, verdriet en verbazing zijn van secundair belang voor deze vrouwen en worden alleen in hun basisvormen gebruikt voor karakterisering. Het vermogen van zowel Poppea als Agrippina om woede te ervaren is wat de plot voortdrijft, en Händel geeft hier uitdrukking aan in verschillende aria's. De conflicten worden pas opgelost als de twee vrouwen hun vete beëindigen. De prima en seconda donna staan dus in een dramaturgisch evenwicht, dat ook wordt weerspiegeld door hun aantal aria's en door het spectrum van affecten dat ze uitdrukken, en in muzikaal opzicht door een vergelijkbare mate van virtuositeit en stilistische diversiteit. De rollen van Poppea en Agrippina zijn dus in alle opzichten gelijkwaardig; Händel heeft hier in die zin de hiërarchie tussen zangers, die gebruikelijk was in de opera van zijn tijd, grotendeels terzijde geschoven.

Ottone en anderen: omgekeerde genderrollen

De mannelijke rollen in deze opera – Claudio, Nerone en Ottone – zijn volledig ondergeschikt aan de vrouwen, zowel in het aantal aria's als in het feit dat bij hun niet de actie, maar de reactie ligt. *Agrippina* zet dus het gebruikelijke genderschema van de *opera seria* op zijn kop. De toekomstige keizer Nerone – de *second'uomo* – wordt afgeschilderd als een moederskindje dat te graag wil behagen. Zijn spectrum van affecten blijft een-dimensionaal en wordt bijna altijd gedomineerd door vrolijke emoties. Claudio onderwerpt zich aan zijn dominante vrouw – ondanks zijn positie als keizer en ondanks zijn overwinningen in Brittannië – en hij is meer geïnteresseerd in Poppea dan in politiek. Dit wordt weerspiegeld in het feit dat zijn aria's voornamelijk liefde en verlangen uitdrukken.

Ottone is de *prim'uomo* en wordt geïntroduceerd als redder van de keizer in een storm op zee. Maar hij is zo verliefd op Poppea dat hij afstand doet van alle aanspraken op de troon. Ottone wordt in het libretto getekend met een delicate gevoeligheid – als een zogenaamde *eroe effeminate* ('verwijfde held', red.). Händel benadrukt deze kant van zijn karakter sterk, enerzijds door de rol bij de eerste uitvoering als een broekrol te laten zingen door Francesca Vanini, en anderzijds door Ottone scènes te geven zoals die in de tweede akte met het enige begeleide recitatief in de opera. Het is een van die recitatieven waarin we een personage van dichtbij meemaken, terwijl hij nadenkt over zijn emoties en ons vertelt wat hem beweegt en hoe hij zich voelt. Het gebruik van een begeleid recitatief wordt niet ingegeven door de versvormen van het libretto (wat wel het geval is voor recitatieven en aria's), maar is een beslissing die uitsluitend door de componist wordt genomen. Een recitatief laten begeleiden door het orkest betekent dat de componist speciale muzikale accenten wil leggen op specifieke passages. In de *opera seria* accentueren deze 'accompagnati' theatrale climaxen en worden ze vaak gebruikt in soloscènes aan het einde van een akte of scène. Händel gebruikt ze vaak wanneer zijn *prima donna* of *prim'uomo* op een moment van grote droefheid reflecteert. Ze zijn een muzikale intensivering voor dramatische momenten waarop een personage alleen is, zichzelf niet helemaal onder controle heeft en zijn ware gevoelens niet langer hoeft te verbergen.

Dit is precies Ottone's situatie in de vijfde scène van de tweede akte. Als gevolg van Agrippina's intriges weigert Claudio Ottone als zijn erfgenaam te behouden. Iedereen keert zich van Ottone af, zelfs Poppea, die gelooft dat hij haar ontrouw is geweest. Ottone heeft zijn dieptepunt bereikt en denkt na over zijn lijden, waarbij hij in zelfmedelijden verzinkt bij de gedachte aan de ondankbaarheid, ontrouw en onrechtvaardigheid van dit alles. Hij zingt de aria 'Voi ch'udite il mio lamento', waarin hij uiting geeft aan zijn pijn omdat hij zowel de kroon als Poppea heeft verloren. Zijn begeleide recitatief valt hier op door zijn zestiende-figures, zijn gepunteerde ritmes in het orkest, en door zijn grote bereik en de vele interval-sprongen in de zanglijn. Dit alles suggereert een onderliggende proteststemming van Ottone, maar zijn aria is desondanks bij uitstek een klaaglied in C-klein, met dissonante secundes in de begeleiding en een declamatorische zanglijn gekenmerkt door dalende intervallen. Zijn coloraturen op 'dolor' en 'tormento' leggen de nadruk op het uiten van zijn pijn. Händels muziek gaat hier veel verder dan het libretto door Ottone elke hint van een potentieel toekomstig keizerschap te ontnemen. Ottone is niet op zoek naar rationele oplossingen, maar wentelt zich in lijden. Zelfs in zijn aria zelf is hij niet in staat om zijn emotie te beheersen of om te zetten in een affect dat beter past bij een man met een hoge functie. Händels muziek onthult hier dat Ottone niet de volgende keizer zal worden en drukt in plaats daarvan de intensiteit van zijn gevoelens voor Poppea uit. Het is dit verlangen dat voortaan alles wat hij doet zal bepalen.

Agrippina is een drama van geveinsde emoties en gemaskeerde affecten, maar Händels muziek vertelt ons herhaaldelijk over de werkelijke emotionele toestand van zijn personages. De uiteindelijke oplossing van alle conflicten in de opera is dus toch niet zo verrassend, omdat de muziek er al lang naar hint. Naast het eigenlijke libretto biedt Händels muziek ons een geheel eigen verhaalniveau.

Tekst: Panja Mücke
Vertaling: Jasmijn van Wijnen



Jake Ingbar (Narciso), Georgiy Derbas-Richter (Lesbo), Stéphanie d'Oustrac (Agrippina), John Holiday (Nerone)
en Tommaso Barea (Pallante)



'MUZIEK IS GEEN ARCHEOLOGIE, MAAR EEN LEVENDE KUNSTVORM'

Een gesprek met dirigent en klavecijnist Ottavio Dantone

Voor de uitvoeringen van *Agrippina* bij De Nationale Opera neemt Ottavio Dantone zijn eigen barokorkest Accademia Bizantina mee naar Amsterdam. "Barokmuziek heeft zijn eigen taal," aldus Dantone. De sleutel voor een succesvolle barokopera-voorstelling ligt wat hem betreft in een zogenaamde 'filologische' uitvoeringsstijl en een groep zangers en musici om hem heen waarmee hij kan lezen en schrijven.

Hij leerde zichzelf muziek lezen, spelen en schrijven vanaf zijn achtste levensjaar, waarna hij in Milaan in het kathedraalkoor in aanraking kwam met oude muziek en polyfonie. Vanaf zijn dertiende ging hij orgel studeren aan het conservatorium, en nadat hij zichzelf klavecimbel had leren spelen op zijn zelfgebouwde instrument, vervolgde hij zijn conservatoriumstudies. Voor Dantone was muziek vanaf het begin af aan Oude Muziek.

In 1989 kwam het barokorkest Accademia Bizantina op zijn pad, waarvan hij in 1996 chef-dirigent en artistiek directeur werd. Ze startten hun gezamenlijke en doorlopende onderzoek naar de muziek van de 17de eeuw en de relatie tussen retoriek en muziek volgens een zogeheten filologische benadering. "In barokmuziek is negentig procent van wat er moet klinken niet opgeschreven in de bladmuziek. Daarom is het zo belangrijk kennis te hebben van de codes, de structuren en de retoriek, om te kunnen beargumenteren waarom iets moet klinken zoals het klinkt."

Om het wiel niet steeds opnieuw uit te hoeven vinden, is het voor Dantone belangrijk om te kunnen werken met een orkest dat dezelfde taal spreekt, een groep mensen waarmee hij letterlijk kan lezen en schrijven. Dat is Accademia Bizantina: "Het is een soort collectief. Natuurlijk ben ik de dirigent, maar iedereen moet zijn weloverwogen muzikale keuzes kunnen inbrengen, waarna we erover kunnen reflecteren en gezamenlijk voor de beste optie kunnen kiezen. We moeten dezelfde waarheid zien te vinden, binnen onze gedeelde taal. Accademia Bizantina is een soort familie, we zijn heel hecht en tegelijkertijd werken we heel professioneel. In het barokrepertoire werk ik alleen maar met mijn eigen orkest,

omdat je voor die muziek zo goed op elkaar ingespeeld moet zijn. De keren dat ik voor een voor mij onbekend orkest sta zijn schaars en slechts voor uitvoeringen van niet-barok-repertoire.”

Historisch geïnformeerde uitvoeringspraktijk

Dantone noemt zijn benadering ‘filologisch’, en niet ‘historisch geïnformeerd’. “Die term suggereert dat er ook een niet-historisch geïnformeerde uitvoeringspraktijk zou zijn. Die bestaat niet. Ook als ik een Mahler-symfonie dirigeer, verdiep ik me in de historische informatie rondom het werk. Wat de uitvoeringspraktijk van barokmuziek op het eerste oornatuurlijk ‘historischer’ maakt, is de instrumentatie: we spelen op historische instrumenten. Die maken het makkelijker om de taal van de barok te spreken.”

“Hoewel ik mijn onderzoek naar een werk altijd begin vanuit het manuscript, is er in het barokrepertoire eigenlijk niet zoiets als een ‘oer-uitvoering’ of een ‘origineel’. Elke uitvoering was zó verschillend, dat het historisch niet correct zou zijn om van één specifieke uitvoering uit te gaan. Dat wat overeind blijft in de verschillende versies van een werk, is de taal. We kunnen nooit *precies* weten hoe iets heeft geklonken, maar we kunnen de partituur wel bestuderen en nagaan *hoe* iets wordt verteld in de muziek: we kunnen onderzoeken welke emoties de componist in de muziek heeft geschreven en hoe deze worden gecommuniceerd. Het gaat hier niet, zoals in de romantische muziek, om de emoties die de kunstenaar – de musicus – in zijn expressieve uitvoering van het werk in de muziek legt, het gaat hier echt om wat de componist in zijn compositie heeft bedoeld. De musicus is daar in de retorische uitvoeringspraktijk van de barokmuziek slechts de vertolker van. En die intentie zullen we nooit precies kunnen achterhalen, maar we kunnen er dicht bij in de buurt komen door, met de kennis van de codes en regels van de barok, te kijken naar de retoriek van het werk, om zo tot de meest oprechte uitvoering te komen. Daarvoor verdiep ik me al zo’n 40 jaar in de retorica, de filosofie, en de geschiedenis, om ook de niet-muzikale handvatten te hebben om te snappen wat een componist bedoeld zouden kunnen hebben. Bovendien hoeven we daarvoor niet alleen maar de geschiedenis in te duiken: de emoties uit het verleden kennen we vandaag de dag immers nog steeds.”

Inkleuren en improviseren

Met de kennis van toen de muziek in het nu tot leven wekken, dat is waar het bij het instuderen van een barokopera om te doen is. De da capo-aria’s (A-B-A structuur, waarin het A-deel wordt herhaald, maar voorzien van versieringen), waar barokopera’s zowel beroemd als berucht om zijn, en de begeleide recitatieven bieden een grote vrijheid voor de zangers en musici om zelf in te kleuren. “De da capo’s worden vaak als onnodige herhaling gezien, en vormen voor regisseurs om die reden vaak een uitdaging. Maar niets is minder waar: de herhaling van het A-deel was er juist om variatie te laten horen, om emoties verder uit te diepen en hetzelfde materiaal te herzien.” Ze zijn er niet per se voor de zangers om hun vocale kunnen tentoon te spreiden, maar hebben juist een sterk theatrale functie: de da capo-aria’s maken de toehoorder/-schouwer deelgenoot van een bepaald verwerkingsproces van een personage, waarin je hem of haar een emotionele ontwikkeling hoort doormaken.

“Vroeger was dat anders, toen hadden de zangers, als de grote sterren van hun tijd, de macht in handen om hun aria’s naar hun eigen hand te zetten en te pochen met wat ze konden. Tot op het absurde af: de beroemde stercastraat Caffarelli liet in zijn contracten vastleggen dat hij al zijn aria’s al zittend op de rug van een paard zou zingen, ongeacht of er een paard thuishoorde in de opera. Vandaag de dag liggen de verhoudingen anders en dat komt de kwaliteit van de muziek ten goede: nu kan ik samen met de zangers op een kritische manier zoeken naar de versieringen die ze het beste kunnen toevoegen aan hun aria’s, en deze zorgvuldig met ze voorbereiden. Ook hier weer vanuit een filologische benadering: wat vraagt Händel ons hier te vertellen, en hoe kunnen we dat zo overtuigend mogelijk doen? Soms bereiden de zangers hun versieringen zelf voor, en soms vragen ze mij ze voor ze te schrijven. Daarvoor is het belangrijk dat ik eerst hun stem goed leer kennen, omdat de versieringen goed moeten aansluiten bij het specifieke stemtype, en de expressieve en technische mogelijkheden van een zanger. Zo ontstaat een deel van de muziek pas in de repetitieruimte.”

Dat wil niet zeggen dat de uitvoering daarna volledig in steen gebeiteld staat. Barokmuziek bestaat bij de gratie van een beetje improvisatie. “Ook binnen de afgesproken versieringen kan een zanger tijdens de uitvoeringen nog de vrijheid nemen om hier en daar te improviseren. En in het orkest, bijvoorbeeld in de basso continuo, improviseren we een heleboel. De basso continuo-partijen zijn niet uitgeschreven, die zijn elke avond weer anders, en ook mijn concertmeester is niet vies van een beetje improvisatie. Daarom speel ik ook zo graag zelf mee op klavecimbel – wat gebruikelijk is in de barokmuziek, indertijd bestonden er nog geen dirigenten – omdat ik dan echt samenspeel met de zangers en musici en me meer verbonden voel met het geheel.”

Italiaanse Händel

“De muziek van *Agrippina* is heel fris. Deze opera laat heel duidelijk zien hoe Händels tijd in Italië zijn compositiestijl heeft gevormd. De Italiaanse stijl zien we bijvoorbeeld terug in de aria’s: ze zijn kort, simpel en hebben een herkenbare da capo-structuur – conform de Italiaanse conventies van die tijd. En op hetzelfde moment houdt Händel in zijn composities ook vast aan zijn Duitse achtergrond. Dat horen we ook in de orkestratie en in de harmonie. Händel heeft een heel duidelijke, herkenbare, eigen taal. Wat dit werk zo’n meesterwerk maakt, is dat Händel heel goed wist wat zijn publiek wilde. Hij was een theaterman.”

Händel schreef voor *Agrippina* een duo krachtige vrouwelijke personages, waarbij Agrippina alle touwtjes in handen heeft, maar ook Poppea een echte manipulator is. “De hele opera draait om de twee vrouwelijke personages. Dat is in het libretto zo, maar we horen het natuurlijk ook in de muziek.” Ze spelen de andere personages tegen elkaar uit door zich anders voor te doen. Het publiek krijgt de verschillende gezichten van de vrouwelijke personages wel te zien, doordat er veelvuldig gebruik wordt gemaakt van terzijdes – momenten waarop de personages zich van de handeling afwenden en het publiek deelgenoot maken van hun werkelijke gedachtegangen en zielenroerselen. In het libretto worden de terzijdes aangegeven door tussen haakjes geplaatste tekst, in de muziek gebeurt iets vergelijkbaars: “De recitatieven worden over het algemeen met veel instrumenten

begeleid: met klavecimbel, luit, cello en contrabas. De terzijdes herken je muzikaal meteen, omdat de begeleiding hier kleiner wordt. We horen hier alleen luit en klavecimbel met korte akkoorden begeleiden en begrijpen meteen dat we hier met een andere modus te maken hebben. In de barokmuziek werd sowieso veel gespeeld met dubbele lagen, waarbij de muziek vaak juist iets anders vertelt dan de tekst: zo zien we bijvoorbeeld verdrietige momenten in opgewekte allegro-muziek geschreven. Die ironie in de muziek biedt regisseurs en acteurs een grote theatrale vrijheid."

Nieuw einde

Toch zat Händel ook vast aan de conventies van zijn tijd. "Wat de *opera seria* kenmerkt is het plotselinge *lieto fine* ('happy end'), waarin na uren van drama in één recitatief en een kort koor alles wordt opgelost, vaak met tussenkomst van een of meerdere goden. De conventie was dat het publiek op die manier opgelucht de zaal kon verlaten. Maar in Händels tijd hield het publiek ook al helemaal niet van die abrupte eindes."

Barrie Kosky kiest er in zijn regie dan ook voor het einde van de opera aan te passen door de tussenkomst van de godin Juno te schrappen en te eindigen met een eenzame Agrippina. "Kosky's einde anticipeert eigenlijk op wat er na de opera met Agrippina zal gebeuren." Ze weet dan nog niet wat haar te wachten staat, maar dat haar overwinning haar geen onvoorwaardelijk geluk zal bieden, maakt Kosky's regie duidelijk. "Tot de laatste twee minuten is de opera onveranderd gebleven. Ik denk dat het belangrijk is om het hedendaagse publiek een andere oplossing te bieden. Er is alleen een heel melancholisch, instrumentaal deel aan het einde toegevoegd. Als filoloog kan ik volledig achter deze keuze staan. Een filologische benadering gaat niet alleen over kleine details, maar gaat juist ook over dit soort grote lijnen: wat had Händel wellicht willen schrijven, maar kon hij niet doen omdat hij door de geldende conventies werd tegengehouden? Dát is wat filologie is. Ons belangrijkste doel is een succesvolle voorstelling maken, een voorstelling voor ons publiek nu. Muziek is geen archeologie, het is een levende kunstvorm."

Tekst: Jasmijn van Wijnen



Ottavio Dantone op het klavecimbel

ARTISTIEK TEAM

OTTAVIO DANTONE

Dirigent

De Italiaanse Ottavio Dantone is klavecijnist en dirigent. Hij studeerde aan het Conservatorio Giuseppe Verdi in Milaan en kwam al snel na zijn afstuderen bekend te staan als een van de meest vooraanstaande klavecijnisten van zijn generatie. Hij won prijzen op concoursen in Parijs en Brugge. Vanaf 1989 werkte hij samen met de Accademia Bizantina en sinds 1996 is hij muzikaal leider van het gezelschap. Onder zijn leiding groeide het gezelschap uit tot een ensemble van wereldfaam en trad ze op in concertzalen en operahuizen over de hele wereld. Naast de Accademia Bizantina dirigeerde hij orkesten als Staatskapelle Berlin, het Orchestre national de France, Orchestra Filarmonica della Scala en het Orchestra del Teatro La Fenice in zowel concertprogramma's als operaproducties. DNO-debuut

BARRIE KOSKY

Regie

De Australisch-Duitse regisseur Barrie Kosky is een van de meest gevraagde regisseurs in de opera- en theaterwereld. Zijn regies waren onder meer te zien bij de Wiener Staatsoper, Royal Opera House Londen, Opernhaus Zürich, Opéra national de Paris, de Bayerische Staatsoper München en de Salzburger Festspiele en het Festival d'Aix-en-Provence. In de periode 2012-2022 was hij intendant en chef-regisseur van de Komische Oper Berlin. Bij De Nationale Opera regisseerde hij eerder Glucks *Armide* (2013). In het seizoen 2021-22

keerde Kosky terug naar Amsterdam voor een driejarige Puccini-cyclus, waarvan *Tosca* de eerste was met vervolgens in 2022-23 *Turandot*. In mei 2024 volgt het laatste deel, *Il tritico*. In november 2023 viel Barrie Kosky in de prijzen tijdens de International Opera Awards als 'Regisseur van het Jaar'.

REBECCA RINGST

Decor

Rebecca Ringst studeerde toneel- en kostuumontwerp aan de Hochschule für Bildende Künste in Dresden. Ringst werkte regelmatig samen met regisseur Calixto Bieito, aanvankelijk als videokunstenaar, later als decorontwerper. Ook werkt ze veelvuldig samen met Barrie Kosky. Ringst maakte producties voor operahuizen en theaters in heel Europa, waaronder Theater Basel, Bayerische Staatsoper München, English National Opera, Den Norske Opera, Teatro La Fenice, Teatro Real Madrid en Opernhaus Zürich. Ringst werd samen in 2010 door Opernwelt uitgeroepen tot Ontwerper van het Jaar voor *Der Rosenkavalier*. Voor De Nationale Opera ontwierp ze decors voor onder meer *Die ersten Menschen* en *Giulio Cesare*. In mei 2024 zal haar werk te zien zijn in Barrie Kosky's *Il tritico*.

KLAUS BRUNS

Kostuums

De Duitse kostuumontwerper Klaus Bruns studeerde decor- en kostuumontwerp aan het Mozarteum in Salzburg. Hij werkt regelmatig samen met regisseurs als Barrie

Kosky en Damiano Michieletto. Zijn werk was onder meer te zien bij de Komische Oper Berlin, Opernhaus Zürich, Royal Opera House Londen, de Bayerische Staatsoper in München, op de Bayreuther Festspiele en bij het Teatro Real Madrid. Bij De Nationale Opera was hij recent verantwoordelijk voor de kostuums van onder andere Barrie Kosky's productie van *Tosca* (2022), de wereldpremière van *Animal Farm* (2023) en de producties in Donizetti's Tudor-trilogie: *Anna Bolena* (2022), *Maria Stuarda* (2023) en *Roberto Devereux* (2024).

JOACHIM KLEIN

Licht

Joachim Klein werkt sinds 1994 als lichtontwerper bij Oper Frankfurt en is sinds 2013 hoofd van de lichtafdeling aldaar. Naast zijn werk bij Oper Frankfurt werkt hij als freelancer voor operahuizen in heel Europa, onder andere bij Staatsoper Hamburg, Teatro Real Madrid, English National Opera, Bayerische Staatsoper en Glyndebourne Festival. Hij werkte samen met regisseurs als Barrie Kosky, Christof Loy, David McVicar, Tobias Kratzer, Peter Konwitschny en Ted Huffman. Voor De Nationale Opera maakte hij eerder het lichtontwerp voor *Rodelinda* (2020). In mei 2024 zal hij het lichtontwerp ontwikkelen voor *Il tritico*.

NIKOLAUS STENITZER

Dramaturgie

Nikolaus Stenitzer studeerde Theater-, Film- en Mediawetenschappen en Filosofie aan de universiteiten van Wenen en

Hamburg. Na zijn studie was hij werkzaam bij het Österreichisches Filmmuseum in Wenen en als redacteur en journalist in Hamburg, Berlin en München. In de periode 2013-2017 was hij als redacteur verbonden aan de Bayerische Staatsoper en vanaf 2019 werkte hij daar als dramaturg. Tegenwoordig is hij dramaturg bij de Wiener Staatsoper. Hij heeft samengewerkt met regisseurs als Barrie Kosky, Axel Ranisch, Katie Mitchell en Herbert Fritsch. DNO-debuut

JOHANNES STEPANEK

Instudering regie

De Oostenrijkse regisseur Johannes Stepanek is voormalig eerste solist van The Royal Ballet en werkte als assistent-regisseur aan verschillende producties voor The Royal Opera in Londen. Als assistent-regisseur werkte Stepanek met onder meer Javier De Frutos aan Les Enfants Terribles, en met Barrie Kosky aan Die Meistersinger von Nürnberg op de Bayreuther Festspiele. Hij werkte als bewegingsregisseur aan Alexander Raskatovs GerMANIA voor Opéra de Lyon. Als instuderingsregisseur werkte hij voor operahuizen als The Royal Danish Opera, The Royal Opera, Staatsoper Hamburg en de Bayerische Staatsoper München. DNO-debuut

ZANGERS

STÉPHANIE D'OUSTRAC

Agrippina

De Franse mezzosopraan Stéphanie d'Oustrac zette haar eerste muzikale stappen in haar geboortestad Rennes en vervolgde haar opleiding aan het Conservatoire national supérieur de musique et de danse in Lyon. Sinds 1998 zingt ze hoofdrollen in verschillende operahuizen binnen en buiten Europa, waaronder Opéra national de Paris, Opernhaus Zürich, Bayerische Staatsoper, Teatro alla Scala, en festivals als de Salzburger Festspiele en Glyndebourne Festival. Naast haar focus op het barokke en klassicistische repertoire, met name Händel en Mozart, zingt ze ook rollen uit met name het Franse romantische repertoire. Zo zong ze rollen in *Les contes d'Hoffmann*, *Dialogues des Carmélites*, *Les Troyens*, *Pelléas et Mélisande* en de titelrol in *Carmen*. Bij De Nationale Opera zong ze eerder de rol van Lazuli in *l'Étoile* (2014).

JOHN HOLIDAY

Nerone

De Amerikaanse countertenor John Holiday studeerde aan de University of Cincinnati College-Conservatory of Music en The Juilliard School. Nog tijdens zijn studie debuteerde hij bij Portland Opera en Cincinnati Opera, in *Galileo Galilei* van Philip Glass. Vlak na zijn afstuderen in 2014 debuteerde hij bij de Los Angeles Opera. Voorts zong hij bij operahuizen in de VS en Europa, waaronder Metropolitan Opera, Lyric Opera of Chicago, Philadelphia Opera en de Bayerische Staatsoper. Naast klassieke muziek richt hij zich ook op pop- en jazzmuziek, en in 2020

nam hij deel aan het Amerikaanse televisieprogramma *The Voice*. Bij De Nationale Opera zong hij eerder de rol van John Blue in *We Shall Not Be Moved* (2018).

YING FANG

Poppea

De Chinese sopraan Ying Fang studeerde aan het Shanghai Conservatory of Music en The Juilliard School in New York, en is voormalig lid van het Lindemann Young Artist Development Program van de Metropolitan Opera, waar ze nadien ook frequent te gast was. Ze heeft wereldwijd succes met haar rijke en expressieve stem en heeft gezongen bij de Opéra national de Paris, Lyric Opera of Chicago en de Salzburger Festspiele. Op haar repertoire staan rollen als Susanna in *Le nozze di Figaro*, Pamina in *Die Zauberflöte*, Sophie in *Werther*, en Ilia in *Idomeneo*. Zij maakte haar roldebuut bij De Nationale Opera als Susanna in *Le nozze di Figaro* (2020) en keerde terug voor Rossini's *Petite messe solennelle* (2021), Ännchen in *Der Freischütz* (2022) en Pamina in *Die Zauberflöte* (2023).

GIANLUCA BURATTO

Claudio

De Italiaanse bas Gianluca Buratto studeerde aan het Conservatorio Giuseppe Verdi in Milaan. Hij werkte veelvuldig samen met de Italiaanse dirigenten Riccardo Muti, Fabio Luisi en Riccardo Chailly, en zong in operahuizen over de hele wereld, waaronder het Teatro alla Scala, Teatro Regio in Turijn, Opéra national de Paris, Bayerische Staatsoper en het Royal Opera House in

Londen. Ook zong hij op festivals als de Bregenzer Festspiele en de Salzburger Festspiele. Voor concertante uitvoeringen werkte hij met name samen met dirigent John Eliot Gardiner bij orkesten als het Monteverdi Choir and Orchestra, de Berliner Philharmoniker en het Chicago Symphony Orchestra. Bij De Nationale Opera zong hij eerder de rol van Colline in *La Bohème* (2014 en 2017).

TIM MEAD

Ottone

De Engelse countertenor Tim Mead studeerde cello, piano en muzikwetenschapen aan Trinity College of Music in Londen en King's College in Cambridge. Hierna studeerde hij zang aan het Royal College of Music bij Robin Blaze. Op operagebied legt hij zich toe op het barokrepertoire (met name Händel), maar is ook te horen in uitvoeringen van hedendaags werk van componisten als George Benjamin, Harrison Birtwistle en Philip Glass. Hij zong in verschillende operahuizen waaronder English National Opera, The Royal Opera, Opéra national de Paris en de Bayerische Staatsoper. Ook was Mead regelmatig te gast op het Glyndebourne Festival. Bij De Nationale Opera was hij te horen in *Ercole amante* (2009) en *Death in Venice* (2013).

TOMMASO BAREA

Pallante

De uit Venetië afkomstige bas-bariton Tommaso Barea won na zijn studie in Treviso prijzen op verschillende Italiaanse en internationale concoursen. Vanaf 2016 maakte hij deel uit van het ensemble van de Accademia

del Maggio Musicale Fiorentino. Daarnaast zong hij rollen in verschillende operahuizen waaronder Opéra national de Paris, Teatro La Fenice in Venetië, Teatro Regio in Turijn, Teatro di San Carlo in Napels, het Bolshoi theater in Moskou en de Deutsche Oper Berlin. Hij werkte samen met dirigenten als Zubin Mehta, Andrea Molino en Giampaolo Bisanti. DNO-debuut

JAKE INGBAR

Narciso

De Amerikaanse countertenor Jake Ingbar studeerde aan The Juilliard School in New York en Rice University in Houston. Hij zong rollen bij de Festivalacademie in Aix-en-Provence, de Los Angeles Opera en San Francisco Opera. Bij die laatste nam hij de rol van Leonardo op zich in Gabriela Lena Franks nieuwe opera *El último sueño de Frida y Diego*. Bij De Nationale Opera zong hij eerder de rol van Nireno in *Giulio Cesare* (2023). Vanaf seizoen 2023-24 is hij lid van De Nationale Opera Studio.

GEORGIY DERBAS-RICHTER

Lesbo

De Oekraïense bariton Georgiy Derbas-Richter studeerde aan het Conservatorium van Kiev en kwam in het voorjaar van 2022 naar Nederland om auditie te doen voor De Nationale Opera Studio. Toen de oorlog in zijn vaderland uitbrak, kon hij dankzij fondsenwerving vervroegd tot de Studio worden toegelaten. Hij zong bij De Nationale Opera onder meer de rol van Morales in *Carmen* (2022), Curio in *Giulio Cesare* (2023) en Lovec in *Rusalka* (2023).

PRODUCTIETEAM

Assistent-dirigent

Valeria Montanari

Assistent-regisseur

Debora Regoli
Tiara Kobald (stage)

Avondregie

Debora Regoli

Repetitor

Ernst Munneke

Taalcoach

Marco Canepa

Voorstellingsleiding

Merel Francissen
Roland Lammers van Toorenburg
Thomas Lauriks

Artistieke planning

Sonja Heyl

Productieleider orkest

Laura Crippa

Associate lichtontwerper

Benedikt Zehm

Assistent kostuumproductie

Claire Nicolas

Eerste toneelmeester

Edwin Rijs

Eerste belichter

Peter van der Sluis

Lichtoperator

Jasper Paternotte

Eerste rekwisiteur

Remko Holleboom

Eerste kleder

Jenny Henger

Eerste grimeur

Pim van der Wielen

Geluidstechnicus

David te Marvelde

Titelregie

Eveline Karssen

Bediening boventiteling

Irina Trajkovska

Hoofd muziekbibliotheek

Rudolf Weges

Productievoorbereider

Mark van Trigt

Productieleider

Maaïke Ophuijsen

Dramaturgie

Jasmijn van Wijnen

ACCADEMIA BIZANTINA

FIGURATIE

Eerste viool

Sara Meloni
Lisa Ferguson
Maria Grokhotova
Gemma Longoni
Lavinia Soncini

Tweede viool

Ana Liz Ojeda,
Mauro Massa
Heriberto Delgado
Gabriele Pro
Ayako Watanabe
Beatrice Scaldini

Altviool

Marco Massera
Alice Bisanti /
Iván Sáez Schwartz
(voorstelling 15 & 17
januari)
Jamiang Santi

Cello

Emmanuel Jacques* /
Alessandro Palmeri*
(21, 24, 26 & 28 januari)
Paolo Ballanti
Giulio Padoin

Contrabas

Nicola Dal Maso*
Luca Bandini /
Giovanni Valgimigli
(26 & 28 januari)

Fluit / Hobo

Emiliano Rodolfi

Rei Ishizaka

Fagot

Alessandro Nasello

Trompet

Manolo Nardi
Giulia Noceti

Pauken

Danilo Grassi

Luit

Simone Vallerotonda*

Klavecimbel

Ottavio Dantone*
Valeria Montanari*

* basso continuo

Dick Addens

Frans Dam

Earl Daniël

Rowin Prins

Reindert van Rijn

Yonatan Stakenburg

DE NATIONALE OPERA

De Nationale Opera staat bekend om haar diverse programmering van zowel klassieke als moderne opera's en het constante hoge niveau van haar voorstellingen. Met vernieuwende producties, speciaal voor De Nationale Opera gecomponeerde werken en een frisse blik op bekend repertoire wordt de kunstvorm levendig gehouden voor de toekomst. Sinds september 2018 is Sophie de Lint directeur van De Nationale Opera.

Het gezelschap werd opgericht in december 1964 en maakte een ontwikkeling door van repertoiregezelschap naar stagionegezelschap. Dat betekent dat De Nationale Opera geen vast ensemble heeft en dat er gemiddeld één opera per maand te zien is. Hiervoor worden gastsolisten en afzonderlijke artistieke teams aangetrokken. Geregeld komen coproducties tot stand met gerenommeerde internationale operagezelschappen.

ACCADEMIA BIZANTINA

Accademia Bizantina (AB) werd opgericht in Ravenna in 1983. Het orkest richt zich tot de stilistische taal van de barok en vertrekt vanuit de oorsprong van de barokke uitvoeringspraktijk. Hun unieke uitvoeringsmethode heeft zich ontwikkeld vanaf het aanstellen van dirigent Ottavio Dantone, een ware expert op het gebied van de barokke uitvoeringscodes, in 1996. Zijn aanpak, gevoed door ervaring en voortdurend filologisch onderzoek, heeft AB als orkest in staat gesteld om elk repertoire met een zekere aandacht en oprechtheid te benaderen. AB neemt zich voor de authentieke intenties van de componist over te brengen op het publiek, en dat heeft het orkest nationale en internationale erkenning en vruchtbare samenwerkingen opgeleverd. Elke uitvoering van AB, vanaf 2011 aangevoerd door concertmeester Alessandro Tampieri, is een onverwachtse reis door de tijd, met een ongeëvenaarde balans tussen techniek, vaardigheid, zorgvuldigheid, interpretatie, intuïtie en stilistische nauwkeurigheid. AB heeft opgetreden op 's werelds meest vooraanstaande podia en festivals en opnames gemaakt voor toonaangevende labels zoals Deutsche Grammophon, Naïve, Alpha, Onyx en HDB Sonus. AB's inspanningen werden al beloond met prestigieuze awards, waaronder Opus Klassik, Grammy Music Award en Gramophone Awards.



Tim Mead (Ottone) en John Holiday (Nerone)

IN A NUTSHELL

HANDEL'S FIRST OPERATIC HIT

Handel was a young composer living in Italy when he wrote *Agrippina*. Venetian audiences went wild about the first series of performances in 1709. The theatre where *Agrippina* premiered, the Teatro San Giovanni Grisostomo, was owned by the Grimani family, which was why Cardinal Vincenzo Grimani put forward as the librettist for *Agrippina*. We will never know whether Grimani actually penned the libretto, but there is no doubt that this libretto, the only one specifically written for Handel, is one of the best Handel ever put to music.



Agrippina crowns Nero, relief from the Sebasteion of Aphrodisias, approx. 54-59 CE.

AGRIPPINA, AN EMPRESS IN LOVE WITH POWER

Handel and his librettist based their crafty main protagonist on the historical figure Julia Agrippina. She was born in 15 CE as the daughter of Germanicus and Vipsania Agrippina. She married the emperor Claudius (who was also her uncle) and then

did everything she could to put Nero, her son from a previous marriage, on the throne. That ended badly for her as that same son eventually ordered her assassination. Agrippina has gone down in history as an expert manipulator and degenerate woman.

FASCINATING THEATRE

Tragedy and comedy complement one another perfectly in this opera, while the intermixed arias and recitatives provide the right ingredients for highly effective theatre. Like puppets in the hands of a puppet master, the characters are driven by passion and power with Agrippina steering them. Poppea shows herself to be a budding schemer too, making this opera about the hunger for power and political machinations one that centres on two female protagonists. The male characters merely react to the schemes that the women have set in motion.



A FEMALE FRANK UNDERWOOD

Rather than togas and laurel wreaths, Barrie Kosky's production has tailored suits, ties and evening dresses. "The text is so strong and the characters so diverse that this opera is asking for a modern-day setting," says Kosky. His stage direction is inspired by series such as *House of Cards*, marked by its outrageous political games with plenty of black humour and clever

theatrical techniques. In asides, the characters in *Agrippina* address the audience directly, exposing their true nature to the spectators. The music too reveals more than the libretto in the first instance.

"*Agrippina* is a drama of simulated emotions and disguised affections, but Handel's music repeatedly tells us the true emotional state of the characters," writes musicologist Panja Mücke about this opera, one of Handel's first masterpieces.

AGRIPPINA'S END

The historical Agrippina was killed by Nero, but Handel's opera ends before Agrippina's death. Kosky feels the abrupt denouements so typical of the *opera seria* genre no longer work today, so he decided to change the final part of the opera by leaving out the intercession of the goddess Juno and concluding at the point where the masks are removed, the lights turned out and Agrippina is left alone. We see the loneliness of her victory, underlining the cynicism of her final line: "Now that Nero rules, I can die happy".

ACCADEMIA BIZANTINA WITH OTTAVIO DANTONE AT THE HELM

For this series of performances of *Agrippina*, the conductor and harpsichordist Ottavio Dantone is bringing his own Baroque orchestra, Accademia Bizantina, to Amsterdam. Its performing practice is distinguished by its philological approach, paying attention to the codes, structures and rhetoric of the Baroque period while adapting works where necessary for modern audiences.

THE STORY

I

When Agrippina, the wife of the Roman Emperor Claudio, learns her husband is dead, she knows what she has to do: make sure her son Nerone succeeds him. She persuades Pallante and Narciso, who are both in love with her, to help her and promises each individually that she will then return his love.

It transpires the Emperor is not dead after all. Ottone, the commander of the army, has rescued him. Ottone announces that he has been named Claudio's successor as a reward for his valour. However, he admits to Agrippina that he loves Poppea more than the throne.

Agrippina uses this information in a new intrigue aimed at securing the throne for her son. She knows Claudio too has his eye on Poppea and so she tells Poppea that Ottone has betrayed her by offering her to Claudio in exchange for the imperial throne. Agrippina suggests Poppea should make Claudio jealous by convincing him that Ottone advised her to reject Claudio and return to Ottone himself instead.

II

Meanwhile, Pallante and Narciso realise they were deceived by Agrippina. They now decide to help Ottone ascend to the throne. But during a public festivity, the Emperor disparages Ottone and accuses him of betrayal. To Ottone's dismay, everyone else rebuffs him too.

Poppea starts to have doubts about Ottone's guilt. When they meet, she reveals what Agrippina told her and Ottone defends himself. Poppea realises she was a pawn in Agrippina's intrigues and she swears revenge. She hatches a plot that involves her own two suitors, Claudio and Nerone.

But Agrippina continues to pursue her goal. First she orders Pallante to murder Ottone and Narciso. Then she asks Narciso to murder Ottone and Pallante. She tells Claudio that Ottone wants to wreak revenge on him and persuades him to appoint Nerone as his successor. Impatient to be with Poppea, Claudio consents.

III

Poppea assures Ottone of her love and asks him to hide and be a silent witness to her revenge. She then receives Nerone, who she hides behind a door, followed by Claudio. Poppea persuades Claudio that he misunderstood her: Nerone is his rival, not Ottone. As proof, Poppea summons Nerone to show himself. Claudio is furious and chases off his rival in love. Poppea manages to get away from Claudio and she and Ottone swear their eternal love.

Nerone tells Agrippina what happened to him and begs her to protect him from Claudio's anger. Pallante and Narciso are so appalled by all the betrayals that they reveal Agrippina's conspiracy to the Emperor. In the confrontation with Claudio, Agrippina realises her plans are in danger, but once again she manages to turn the situation to her advantage. She argues she was only acting in the interests of Rome and she accuses Claudio of paying too much attention to Poppea. When Agrippina tells him Ottone loves Poppea, Claudio blames Nerone, who he orders to marry Poppea. He names Ottone as his successor, but

Ottone renounces the throne in order to win Poppea back. Claudio agrees to this and appoints Nerone as his heir instead. And thus in the end Agrippina achieves her dream for her son after all.

STEUN DE NATIONALE OPERA

De Nationale Opera brengt al decennia bijzondere muziektheatervoorstellingen van het allerhoogste niveau. Met grote gedrevenheid en artistieke durf werken we aan producties waarin we traditie en vernieuwing samensmeden. Dat bezorgt ons al vele jaren nationale en internationale faam.

We zijn artistiek en zakelijk kerngezond en om dat te blijven, hebben we uw steun nodig. Natuurlijk door onze voorstellingen te blijven bezoeken, maar – indien mogelijk – ook door middel van een financiële bijdrage. Met uw steun kunnen wij spraakmakende producties van het allerhoogste niveau blijven maken. Voorstellingen die u verrassen, raken en inspireren!

Meer weten?

Voor meer informatie over de mogelijkheden kunt u contact opnemen met Marthe Seydel via m.seydel@operaballet.nl of kijken op operaballet.nl/steun-ons.

STEUN
OPERA
&
BALLET



DE NATIONALE OPERA DANKT

SUBSIDIËNTEN



Ministerie van Onderwijs, Cultuur en
Wetenschap

**X Gemeente
X Amsterdam**

HOOFDSPONSOR NATIONALE OPERA & BALLET

HOUTHOFF

PARTNER NATIONALE OPERA & BALLET

FONDS 21

PARTNERS DE NATIONALE OPERA STUDIO

O A
D M
O M

**VandenEnde
FOUNDATION**

Staetshuys Fonds

PIETER HOUBOLT
FONDS

PARTICULIEREN NATIONALE OPERA & BALLET FONDS

Vrienden en Geefkringleden van De Nationale Opera, Patrons en Young Patrons van Nationale Opera & Ballet en alle donateurs die bijdroegen aan deze productie.

NO&B BUSINESS LOUNGE LEDEN

Houthoff, ING, Loyens & Loeff,
De Nederlandsche Bank, SPIE Nederland
B.V., Snippe Projecten B.V., Endymion
Amsterdam, Rodriguez B.V., Höcker
Advocaten, 1nergiek, QA Consulting,
Optimix Vermogensbeheer, Quality
Services

PARTNER

Matrix Fitness

HOUTHOFF

HOOFDSPONSOR VAN
NATIONALE OPERA & BALLET

WIJ VIEREN

**V
J
F
J
A
A
R
S
A
M
E
N
W
E
R
K
I
N
G**



www.houthoff.com

COLOFON

Uitgever

Nationale Opera & Ballet

Directeur De Nationale Opera

Sophie de Lint

Algemeen directeur

Stijn Schoonderwoerd

Directeur Het Nationale Ballet

Ted Brandsen

Directeur Techniek en Productie

Bob Brandsen

Directeur Financiën

Miek de Ruijter

Raad van Toezicht

Louise Fresco (voorzitter), Else Bos, Rochdi Darrazi, Bernard Focroulle, Sadik Harchaoui, Robert Swaak, Tjar Tjin-A-Tsoi, Paul Waarts

Samenstelling en redactie

Jasmijn van Wijnen

Tekstredactie

Luc Joosten, Laura Roling en Jasmijn van Wijnen

Grafisch ontwerp

Lesley Moore

Opmaak

Mark Drillich

Productie

Saskia van Dongen

Druk

Tuijtel

Fotografie en beeld

Campagnebeeld: Marta Syrko

Repetitiefotografie: Melle Meivogel

TekstenIn het kort

Nederlands: Jasmijn van Wijnen

English translation: Claire Wilkinson

Het verhaal

Nederlands: Luc Joosten

English translation: Claire Wilkinson

Tijdslijn

Jasmijn van Wijnen

Interview met regisseur Barrie Kosky

Nikolaus Stenitzer voor de Bayerische Staatsoper München (2019)

Nederlandse vertaling: Jasmijn van Wijnen

De herontdekking van Agrippina

Emma Southon voor de Royal Opera House Covent Garden London (2019)

Nederlandse vertaling: Laura Roling

Onthullende geluiden

Panja Mücke voor The Royal Opera House Covent Garden London (2019)

Nederlandse vertaling: Jasmijn van Wijnen

Interview met dirigent en klavecijnist Ottavio Dantone

Jasmijn van Wijnen

Biografieën

Maxim Paulissen

MuziekrechtenHallische Händel-Ausgabe, Bärenreiter-Verlag
Kassel, Basel, London, New York, Praha

Rechthebbers die menen aan deze uitgave aanspraken te kunnen ontlenen, wordt verzocht contact op te nemen met de uitgever. Niets uit deze uitgave mag worden vermenigvuldigd en/of openbaar gemaakt door middel van druk, fotokopie, microfilm of op welke andere wijze dan ook, zonder voorafgaande toestemming van de uitgever.

CIP-gegevens Koninklijke Bibliotheek, Den Haag
Agrippina, Georg Friedrich Händel [samenstelling Jasmijn van Wijnen]. Amsterdam, De Nationale Opera.

ISBN/EAN: 9789 050 823 449

Trefw.: Agrippina (opera) / Georg Friedrich Händel / Vincenzo Grimani / Ottavio Dantone / Barrie Kosky

Operavision

Nationale Opera & Ballet werkt samen met Operavision, een gratis streamingplatform voor opera, gesteund door het Creative Europe-programma van de EU. Operavision is de plek om online het gevarieerde en diverse landschap van muziektheater te zien. Meer informatie: operavision.eu



BINNENKORT IN NATIONALE OPERA & BALLET:



JOCASTA'S LINE

Oedipus Rex - Igor Stravinsky
Antigone - Samy Moussa



9 t/m 24 maart 2024



BINNENKORT BIJ HET NATIONALE BALLET:

Alexei Ratmasky

STRAVINSKY SPROOKJES

—
The Fairy's Kiss en The Firebird



15 t/m 23 juni 2024



