

# Agrippina

Georg Friedrich Händel (1685-1759)



# AGRIPPINA

---

**Georg Friedrich Händel (1685-1759)**

DRAMMA PER MUSICA EN TRES ACTOS. MÚSICA DE GEORG FRIEDRICH HÄNDEL (1685-1759). LIBRETO DE VINCENZO GRIMANI. ESTRENADA EN EL TEATRO SAN GIOVANNI GRISOSTOMO DE VENECIA EL 26 DE DICIEMBRE DE 1709. ESTRENADA EN EL TEATRO REAL DE MADRID EL 2 DE NOVIEMBRE DE 2009.

ÓPERA EN VERSIÓN DE CONCIERTO.

Director musical y clave: **Maxim Emelyanychev**

Agrippina: **Joyce Didonato**  
Nerone: **Franco Fagioli**  
Ottone: **Marie-Nicole Lemieux**  
Pallante: **Luca Pisaroni**  
Narciso: **Jakub Józef Orłowski**

**Il pomo d'oro**

16 de mayo

20.00 h

Salida a la venta 21 de enero de 2019

# ARGUMENTO

---

## Agrippina

### Acto I

Agrippina, la ambiciosa esposa del emperador Claudio, comunica a su hijo Nerone que ha llegado el momento de que éste ascienda al trono romano, máxime cuando se ha recibido la noticia de la muerte de aquél a consecuencia de un naufragio. Para conseguir sus propósitos no duda en hacer cómplices a dos libertos, Pallante y Narciso, ambos prendados de sus encantos. A cada

uno por su lado les pide que reúnan al populacho en el Capitolio para que, desaparecido Claudio, proclamen a Nerone como su legítimo sucesor. A cambio les promete, cada uno sin saber la doble promesa, corresponder a su amor. En efecto, en el Capitolio tiene lugar ese acto y ante una exultante Agrippina, Nerone es nombrado emperador.

Pero aparece Lesbo, el más fiel sirviente de Claudio, anunciando que éste sigue



perfectamente con vida, gracias a la ayuda de Ottone, comandante del ejército imperial, y que acaba de desembarcar en Anzio. Agrippina y Nerone se quedan aún más petrificados cuando Lesbo añade que, por salvarle la vida, Claudio ha prometido entregar su trono a Ottone.

Las tretas de Agrippina cambian entonces de personajes y escenario. Sabedora de que Claudio ama a Popea, acude a verla diciéndole con fingidos halagos que Ottone, a quien ella a su vez ama, la ha traicionado cediéndola a Claudio a cambio de conseguir el trono. Luego le sugiere que, como venganza, convenza a Claudio de que Ottone, ya seguro de su adquirido poder, le está traicionando impidiéndola a que se le entregue. Así, sospecha la intrigante matrona, Claudio se enfadará y le alejará del recién conseguido trono. Popea sigue al pie de la letra las indicaciones de Agrippina.

## Acto II

En una calle de Roma se encuentran Pallante y Narciso. Al comprender que han sido engañados por Agrippina, deciden aliarse para obtener un desquite de sus tantos turbios enredos.

Ottone espera feliz su ascenso al trono, pero cuando Claudio aparece le rechaza bruscamente acusándole por añadidura de traidor. Asombrado y triste, va pidiendo ayuda a Agrippina, luego a Popea y finalmente a Nerone, pero ninguno de los tres le reconfortan. Se aleja sumido en la desesperación.

Pero Popea, algo más tarde, comienza a dudar de la culpabilidad de Ottone y, viendo que se acerca, prepara una estratagema para descubrir la verdad. Se hace la dormida junto a la fuente del jardín y, fingiendo hablar en sueños, cuenta lo que Agrippina le ha hecho concebir, o sea, que ella ha sido entregada a Claudio a cambio del trono. Ottone entonces se declara totalmente inocente de esa trama y Popea, reconciliada con él, jura vengarse.

Agrippina necesita dar un mayor impulso a sus gestiones, intuyendo que la situación se halla en un dique seco. Primero llama a Pallante a quien se entregará si es capaz de matar a Ottone y, de paso, también a Narciso. Acto seguido cita a Narciso y le promete lo mismo si acaba de una vez con Ottone y Pallante.

Pero los dos libertos, escarmentados, no se dejan convencer tan fácilmente. Les parece mejor solución reunirse con Claudio asegurándole que Ottone está a punto de vengarse de él por la promesa incumplida, sugiriéndole que sería acertado el que nombrara ahora sucesor a Nerone. Claudio acaba cediendo pensando que así se libra por fin de la molesta Agrippina, y con ello hallarse más cerca de conseguir a Popea.

## Acto III

Popea está decidida a resarcir al amado Ottone por las dudas y el daño sufrido. Le pide que, oculto, reprima cualquier reacción celosa ante aquello de lo que va a ser testigo. Llega Nerone. También está enamorado de Popea y desea ardientemente poseerla. Popea lo





esconde pues le dice que está a punto de aparecer su madre. Es Claudio, sin embargo, quien llega y Popea le echa en cara al emperador la escasa atención que hacia ella tiene y lo poco que la ama, añadiendo que quien la está importunando no es Ottone sino Nerone.

Seguidamente obliga al emperador a esconderse, y entonces recupera la presencia de Nerone, que se halla otra vez dispuesto a reanudar el asalto a Popea. Más Claudio sale de sus escondite y le obliga a marcharse cabizbajo.

Popea con una disculpa envía fuera ahora a Claudio y, considerando que su plan ha funcionado perfectamente, se entrega al abrazo de Ottone reconciliándose finalmente los dos amantes.

Por lo demás, todo sigue complicándose. Nerone cuenta a Agrippina lo sucedido y la pide que le defienda del enfado de Claudio. Pallante y Narciso, a su vez, informan a Claudio de la conjura de Agrippina durante su ausencia para nombrar emperador a Nerone. Agrippina ha de

enfrentarse a esta denuncia de de rebelión, algo que ella no niega, pero se defiende diciendo que lo hizo para salvarle el trono.

Claudio se deja convencer fácilmente por las palabras de Agrippina que aprovecha la oportunidad, envalentonada, para acusarle de haberla traicionado con Popea. La situación se complica con la aparición de Popea, Nerone y Ottone. En medio de las acusaciones recíprocas y el desconcierto general, para zanjar de una vez por todas las complicaciones, Claudio ordena que Popea se una en matrimonio con Nerone y que Ottone sea compensado con el ascenso al trono de Roma. Pero esta sorprendente decisión no satisface a ninguno de los implicados. Claudio, para que cesen de una vez los conflictos, toma otra repentina determinación: cede el trono a Nerone, Agrippina exulta triunfante, y da a Ottone como esposa a Popea. Finalmente, todo en su sitio tras tantas complicaciones sentimentales y políticas, se invoca a Juno, diosa del matrimonio, para que otorgue felicidad a los esposos y gloria al imperio romano.

## AGRIPPINA

---

Stefano Russomanno

Cuando Haendel llegó a Italia en otoño de 1706 era un artista en ciernes, un músico de apenas veintiún años con un escaso bagaje de experiencias en su cuenta propia. En los tres años y medio que duró su estancia italiana, el crecimiento de su personalidad artística fue exponencial. El fervor

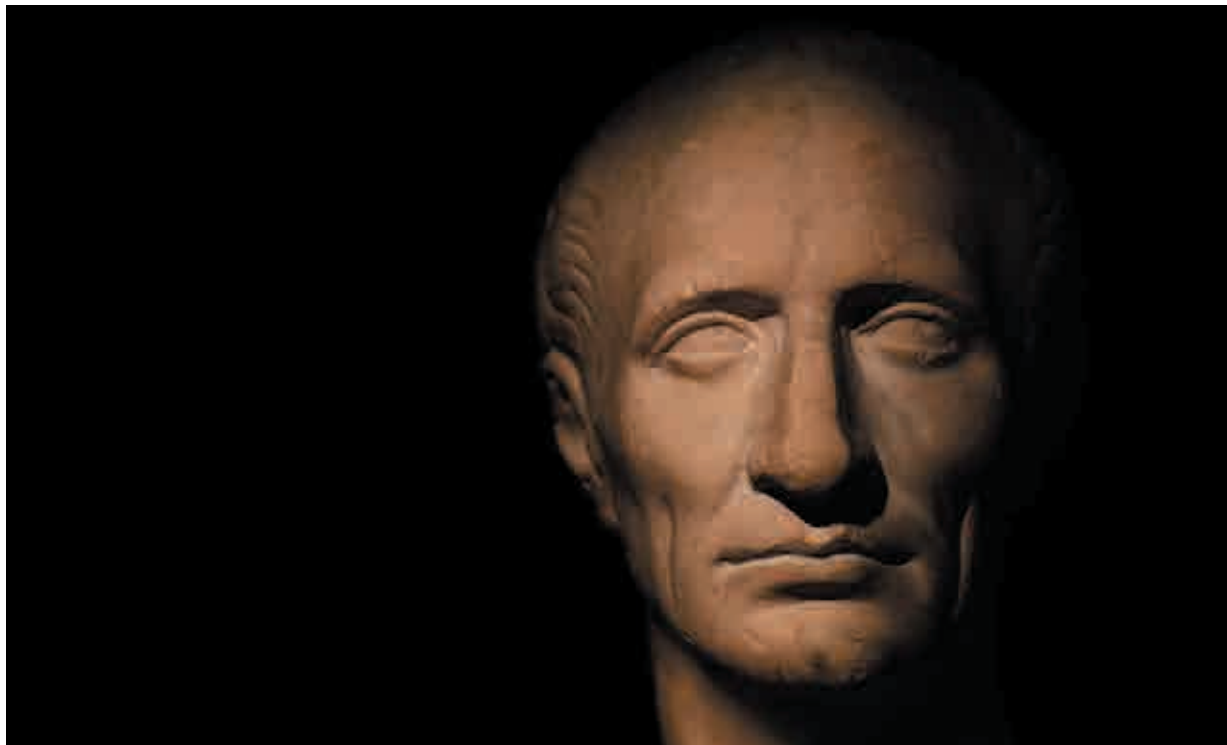
artístico de la península, el conocimiento directo de autores como Alessandro Scarlatti y Arcangelo Corelli (cuya influencia sobre el joven compositor fue incalculable y duradera), el contacto diario con el ambiente musical romano que gravitaba alrededor de los *palazzi* de las familias Ruspoli, Ottoboni,



Colonna y Pamphili: todos estos elementos actuaron como catalizadores de una irresistible evolución. La etapa italiana encendió en Haendel la mecha de un fervor creativo único a lo largo de su vida: unas ciento cincuenta cantatas, dos melodramas, dos oratorios, una serenata, música sacra de variada confección (motetes, salmos, antífonas...). El estreno en Venecia del melodrama *Agrippina*, a finales de 1709, constituye la culminación de estas experiencias y al mismo tiempo un punto de inflexión en la carrera del músico, que a partir de entonces emprenderá metas más ambiciosas aún.

El encargo de *Agrippina* procedía del Teatro S. Giovanni Grisostomo, el más grande y lujoso

de los teatros venecianos, aquél que destacaba por contar con las puestas en escena más ambiciosas y los cantantes de mayor prestigio. La calidad del reparto vocal muestra hasta qué punto Haendel tuvo a su disposición unos medios musicales de primera calidad, el escenario ideal para desplegar todo su talento. Los papeles de *Agrippina* y *Popea* estaban encomendados a Margherita Durastanti y Diamante Maria Scarabell, respectivamente. Estas dos sopranos eran auténticas estrellas del firmamento operístico de la época. Haendel conocía bien a Durastanti desde su estancia romana, pues ella estaba al servicio del marqués Ruspoli y había estrenado diversas cantatas del músico sajón y su oratorio *La Resurrezione* (una circunstancia que









había desatado un escándalo, pues en Roma una disposición papal prohibía a las mujeres subir a escenarios públicos). Scarabelli era una cantante muy activa en los teatros del norte de Italia. Su éxito en Bolonia en el “pasticcio” *Perseo* (1697) inspiró la publicación de un panegírico en versos titulado *La miniera del diamante* (La mina del diamante).

El rol de Nerón estaba encomendado al castrato Valeriano Pellegrini, un cantante también muy cotizado en aquellos años. Haendel

volvería a contar con él durante su etapa londinense: en la temporada 1712-1713, Pellegrini actuó en *Teseo e Il pastor fido*, siendo el cantante mejor pagado de la compañía. Llamativa, en la distribución de los papeles de *Agrippina*, es la presencia de tres bajos, posiblemente el registro vocal más infravalorado en el melodrama barroco pero que Haendel supo realzar mejor que cualquier contemporáneo suyo. El rol de Claudio recayó en Anton Francesco Carli, uno de los pocos bajos de la época capaces de alcanzar el estatus de estrella. Activo sobre todo en Venecia

(donde más tarde colaboró con Vivaldi), su voz tenía una extensión excepcional, sobre todo en el extremo grave, rasgo que Haendel explota en *Agrippina*. No menos notable era el talento vocal y dramático de Giuseppe Boschi, aquí en el papel de Pallante (que curiosamente era también el apodo del cantante). Haendel volvería a contar con él en su experiencia londinense.

El anónimo autor del libreto de *Agrippina* se suele identificar con el cardenal Vincenzo Grimani, cuya familia era propietaria del Teatro S. Giovanni Grisostomo, y que podía haber entablado contactos con Haendel en Roma o en Nápoles. La atribución a Grimani permitiría leer en clave política determinados aspectos del libreto. Algunas interpretaciones identifican en el emperador Claudio la figura del papa Clemente XI: *Agrippina* sería, en ese sentido, un alegato anti-papal que buscaba atacar la corrupción de

la Curia romana a través de la depravación moral de la corte imperial. Una segunda lectura enmarca los acontecimientos narrados en *Agrippina* en el escenario de la contemporánea Guerra de Sucesión española. Las disputas entre Nerón y Otón representarían el enfrentamiento entre Felipe de Anjou y Carlos de Austria. En este caso, el despótico Claudio debería identificarse con Luis XIV y la intrigante *Agrippina*, segunda mujer de Claudio, sería Madame de Maintenon, amante y más tarde segunda mujer del Rey Sol. Grimani apoyaba abiertamente al representante de la casa de Habsburgo; no en vano, Carlos VI —que ambicionaba la corona de España— lo había nombrado virrey de Nápoles en 1708. El aspirante Borbón era apoyado por Francia y también por el Papado, por lo que esta segunda interpretación de *Agrippina* no entraría en conflicto con la primera.





*Agrippina* se estrenó el 26 de diciembre de 1709, y las veintisiete funciones se prolongaron hasta finales de enero o principios de febrero del año siguiente con un éxito clamoroso. Según el testimonio de John Mainwaring, primer biógrafo del compositor, “la audiencia estaba tan encantada con esta representación que un forastero que hubiese visto en qué medida estaban afectados, habría imaginado que todos estaban aturridos. El teatro, casi a la mínima pausa, resonaba con los gritos y las aclamaciones de *iviva il caro Sassone!* y otras expresiones de aprobación demasiado extravagantes para ser citadas. Quedaron estupefactos con la grandeza y sublimidad de su estilo: porque nunca hasta entonces habían conocido los poderes de la armonía y de la modulación tan perfectamente y tan fuertemente combinados.” *Agrippina* supuso el primer éxito popular de Haendel. Hasta entonces, su música no había salido de los círculos selectos de las academias musicales y de las cortes aristocráticas de Roma, Florencia y Nápoles.

Admirado y elogiado por los entendidos y los eruditos, el joven compositor era consciente de que su futuro pasaba necesariamente por triunfar en la ópera (el género que reportaba más fama y dinero) y por conseguir un cargo importante en alguna corte del norte de Europa. La gloriosa acogida de *Agrippina* le permitió planificar su carrera desde perspectivas mucho más favorables. Cualquier triunfo cosechado en los escenarios líricos venecianos tenía inmediata repercusión en toda Europa. Poco tiempo tardó Haendel en ser nombrado maestro de capilla en la corte de Hannover con libertad para viajar y atender a más compromisos, uno de los cuales le llevaría a Inglaterra,



donde los empresarios locales estaban deseando implantar la ópera italiana.

Más allá de sus posibles significados políticos, el libreto de *Agrippina* es un típico ejemplo de melodrama veneciano anterior a la reforma de Zeno y Metastasio. Al margen de la narración tortuosa, que lleva adelante historias y conflictos paralelos, la herencia del siglo XVII persiste en la presencia de matices cómicos en un contexto trágico. Por un lado, la pareja de pretendientes formada por Narciso y Pallante se mueve en un registro más liviano que el resto de personajes. Por otra parte, la figura de Claudio carece en muchos momentos de la autoridad reservada a los personajes imperiales. Emblemático es el desenlace de la ópera, cuando Claudio decide que Nerón se case con Popea y designa a Otón como sucesor suyo. Ante el descontento general, no tiene inconveniente alguno en desdecirse de sus decisiones al instante, permitiendo la unión entre Otón y Popea y eligiendo a Nerón como sucesor: No es precisamente la actitud resoluta y soberana que esperaríamos de un emperador. También hay escenas que colindan con la comedia más que con la tragedia: en la primera parte del acto III, Otón, Nerón y Claudio terminan por esconderse –cada uno sin saber del otro– detrás de las tres puertas que dan a los aposentos de Popea. Esa mezcla de registros no era percibida por el público de la época como algo incoherente, sino como un principio de variedad que daba a la representación un carácter más variopinto.

También en el aspecto musical, *Agrippina* constituye más la expresión de un gusto antiguo que un reflejo de las novedades destinadas a imponerse





pocos años más tarde. La importancia y la extensión concedidas a los recitativos, así como la abundancia de arias de corta duración (las *ariette* venecianas) son indicativas al respecto. Aunque no faltan arias con *da capo*, Haendel trata de preservar la continuidad dramática dando vida a un mecanismo en el que el aria culmina pero no fragmenta los acontecimientos. En este sentido, *Agrippina* está más cerca de las preocupaciones de Monteverdi o Cavalli que de las nuevas tendencias en el campo del melodrama, donde el aria culminaría su proceso de cristalización como organismo autosuficiente y cerrado en sí mismo, escaparte autorreferencial para la exhibición del cantante de turno. No menos llamativo es el alto número de episodios de conjunto (dúo, tríos, cuartetos) destinados en los años siguientes a desaparecer en favor de los episodios solistas.

El éxito que despertó *Agrippina* es acaso engañoso porque su partitura representaba la culminación de un modo de hacer teatro en música que pronto sería tachado de obsoleto. Una vez en suelo inglés, Haendel nunca consiguió quitarse de encima la etiqueta de operista estilísticamente anticuado en comparación con rivales como Bononcini y Porpora. Sólo sus extraordinarias dotes de compositor le permitieron aguantar la competencia de músicos que se presentaban como adalides de los nuevos gustos. Hoy en día, nuestra perspectiva ha cambiado y valoramos en la ópera haendeliana no sólo su calidad musical, sino también su preocupación por construir los personajes como unidades psicológicas, su capacidad para concebir ciertas escenas desde una perspectiva dramática unitaria, escapando a la rígida dicotomía de recitativo y aria.

De los cuarenta y ocho números musicales que conforman *Agrippina*, nada menos que cuarenta y uno son reelaboraciones de piezas preexistentes, en su mayoría propias, aunque no faltan préstamos de otros compositores como es el caso de Reinhard Keiser, destacado operista alemán y autor de una *Octavia* (1705) que guarda ciertos parentescos con *Agrippina*. En lo que respecta a las músicas propias, Haendel reutilizó páginas de sus cantatas, oratorios (*Il trionfo del tempo y del disinganno*, *La Resurrezione*) y serenatas (*Aci*, *Galatea e Polifemo*). Con independencia de que el reciclaje de piezas escritas con anterioridad era una práctica habitual en aquella época, la operación resultaba aquí menos llamativa porque todas estas piezas habían sonado en contextos privados y por lo tanto eran desconocidas para el público veneciano.

Mayor interés revisten las modalidades con las que Haendel adapta sus partituras al nuevo contexto. En varios casos, opta por reducir y simplificar las dimensiones de los originales. Cabe ver en estas intervenciones la voluntad de no cortar en exceso la continuidad de la acción dramática. Emblemático es el caso del aria *Vaghe fonti* (II, 7), donde el compositor omite sorprendentemente el *da capo* y empalma la sección central con el recitativo siguiente. Más que en el aria, la unidad dramática de *Agrippina* reside en la escena, construida según arquitecturas originales y muy articuladas que se desvinculan de la simple oposición recitativo-aria. La escena IV del acto II se construye a través de la yuxtaposición de breves fragmentos musicales de naturaleza diferente que buscan amoldarse a los giros del libreto. Pocos ejemplos



alcanzan la altura de la célebre escena XIII del acto II, *Pensieri, voi mi tormentate*. Aquí la música describe el tormento interior de Agrippina con un realismo psicológico que se antoja profético. La importancia de los silencios, el contraste de las texturas orquestales y de las dinámicas, las progresivas aceleraciones y deceleraciones rítmicas, los cromatismos que desestabilizan el discurso, la punzante intensidad (y sobriedad) del canto, al que responde en eco el oboe, tienen pocos paralelos incluso en el teatro haendeliano.

La música de *Agrippina* es un resumen y una *summa* de la etapa italiana de Haendel. Tenía razón Mainwaring en subrayar que “nunca hasta entonces [los espectadores] habían conocido los poderes de la armonía y de la modulación tan perfectamente y tan fuertemente combinados.” Con la sola excepción de Alessandro Scarlatti, pocos compositores italianos habrían sido capaces de igualar a Haendel en el manejo de las modulaciones lejanas y en el empleo del cromatismo armónico para la consecución de efectos expresivos intensos. Es el caso de las arias *Qual piacer* (I, 7) y *Quando in vita la donna amante* (II, 12). La cumbre en este sentido es representada por la escena V del acto II protagonizada por Ottone con el recitativo “*accompagnato*” *Otton, Otton, qual portentoso fulmine* seguido por la doliente aria *Voi che udite il mio lamento*, con sus intensos roces de segundas.

También la escritura orquestal tiene una riqueza, una variedad y un despliegue superior al de los operistas italianos de la época. No hay más que contemplar la magnífica polifonía a cuatro de las

cuerdas en el aria *Lusinghiera mia speranza* (I, 13). O el delicadísimo refinamiento tímbrico de la citada aria *Vaghe fonti* (II, 7), que reúne dos flautas de pico, violines con sordina y bajos *pizzicati* sin clavecín. Por otro lado, números como el dúo *Non ho cor che per amarti* (I, 23) o el aria *Come nube fugge dal vento* (III, 11) desprenden una opulencia propia del concierto grosso, con contrastes entre instrumentos solistas y el *tutti*. La escritura vocal, por otra parte, muestra un sustancial progreso con respecto a los años alemanes y flexibilidad suficiente para adaptarse a las más diversas exigencias dramáticas y musicales. Del virtuosismo deslumbrante de *Se giunge un dispetto* (I, 24) a los arduos saltos interválicos de *Cade il mondo* (II, 4) al canto murmurado de *Tacerò, tacerò* (III, 2), Haendel certifica en *Agrippina* su inclusión entre los más grandes compositores de su época, y no solo de aquella.

L'alma mia fra le tempeste ornamentación oboe.

La escena VII del acto I *Dal piacer qual piacer* cromatismos severidad ornamentaciones gravitas. Solo bajo continuo introducción cuerdas. Tono casi madrigalístico del recitativo escena VIII. Página excepcional como el cuarteto *Il tuo figlio* con todos los instrumentos en unísono.

Escena X *Allegrezza, allegrezza* solo continuo. Virtuosismo brevedad.

Escena XII con violonchelo obligato *Tu ben degno sei d'allor* cromatismos canto expresivo. Añade las cuerdas al final como ritornello.

Scena XIII *Otton* maravillosa rescritura polifonía cuerdas *Lusinghiera mia speranza*.



Scena XIV Vaghe perle Popea tresillos de semicorcheas bordados delicadeza.

Escena XVII Popea violines E'un foco quel d'amore la gestualidad, gestos interrumpidos de impulso napolitano, interrumpida.

Escena XVIII Ho un non so che nel cor Agrippina gestualidad voz doblada por las violines son bajo.

Escena XIX Fà quanto vuoi Popea bajo virtuosismo notas repetidas.

Escena XXI Claudio Pur ritorno a rimirarvi Importante recitativo Claudio Popea modulaciones Vieni, oh cara motete.

Escena XXII recitativo desemboca en un breve trío abierto de sabor napolitano Trío Popea, Claudio, Lesbo E quando mai sobre bajo otro recitativo XXIII) Popea Agrippina Non ho cor che per amarti dúo Agrippina con intervenciones solistas del violín, violonchelo, oboe que respaldan o hablan con la cantante.

Escena XXIV Popea Se giunge un dispetto virtuosismo maestría del virtuosismo.

Acto II Escena II Ottone Coronato il crine legato.

Escena III Preludio cuerdas No habitual pieza de conjunto con trompetas y timbales de envergadura no acostumbrada por extensión Di timpani e trombe alternancia de secciones escritura polifónica.

Escena IV Claudio Cade il mondo saltos dos octavas en dos compases.

Escena V Nerón recitativo accompagnato Otton, Otton, qual portentoso fulmine Lamento Voi che udite il mio lamento cumbre de Agrippina roces de segunda el contra canto doliente del oboe.

Escena VI cuerdas y oboes Popea Bella pur nel mio diletto con oboes en diálogo.

Escena VII Ottone Vaghe fonti dos flautas de pico, violines con sordina, violas y bajos pizzicati sin clave delicadez fuentes aguas desemboca directamente en el recitativo y elimina el da capo.

Escena VIII Ingannata una volta.

Escena XII cromatismo aria Nerone Quando in vita la donna l'amante.

Escena XIII valores de los silencios, las texturas orquestales, las aceleraciones, los contrastes dinámicos, el oboe replica en eco a la voz, los cromatismos que desestabilizan el discurso. Canto desgarrador en su cromatismo. Cieli soccorrete contrastado Se repite en forma abreviada.

Escena XVI Spererò Narciso.

Escena XX Claudio Basta che sol tu chiedi saltos.

Escena II Tacerò, tacerò Ottone aria casi murmurada.

Escena IV Col tuo ardor del tuo bel core Nerone aria de tempestad.

Escena XI Nerón Come nube fugge dal vento escritura casi de concerto grosso con contrastes entre instrumentos solistas y tutti.