

Artikel: Van onbehouwen bruid tot broze nachtvliinder: De intertekstuele ontwikkeling van de cycloop Polifemo in twee barokopera's

Auteur: Martine Mussies

Verschenen in *Skript Historisch Tijdschrift*, jaargang 44.3, 30-43.

© 2022 Stichting Skript Historisch Tijdschrift, Amsterdam

ISSN 0165-7518

This article consists of a comparison between the representation of Polyphemus in Handel's aria "Fra l'ombre" and the earlier representation in Bononcini's aria "Vanarella, Pazarella". Although at first glance there seem to be many similarities, the representation of Polyphemus in both works is fundamentally different. This difference can be explained by the genre-categorisation of the works; there was a big difference in convention between the opera and the serenata, after all. Because of the necessary morality in the serenata, one of the main characters must have a personal development. Handel's librettist chose Polifemo, which is remarkable, because the consequences are that the villain gains sympathy. Where Bononcini's Polifemo is stuck in his delusions, Handel's Polifemo surrenders, so that the audience can empathize (or even sympathize) from love to rage through grief, to realize that true love conquers all.

Skript Historisch Tijdschrift is een wetenschappelijk blad dat viermaal per jaar verschijnt. De redactie, bestaande uit studenten en pas afgestudeerden, wil bijdragen aan actuele historische debatten, en biedt getalenteerde studenten de kans om hun werk aan een breder publiek te presenteren.



Bron: Odilon Redon, *De cycloop*, ca. 1914. Wikimedia commons.

VAN ONBEHOUWEN BRUUT TOT BROZE NACHTVLINDER

DE INTERTEKSTUELE ONTWIKKELING VAN DE CYCLOOP POLIFEMO IN TWEE BAROKOPERA'S

Martine Mussies

De barokcomponisten Georg Friedrich Händel en Bononcini componeerden beide opera's waarin de brute cycloop Polifemo een hoofdrol speelt. Daarin horen we Polifemo's ruwe en onbesuisde aanpak in combinatie met zijn beestachtige jaloezie. Maar in Händels versie toont hij ook zijn zwakte en introspectie.

Als je één ding zou moeten noemen waar wij mensen door gefascineerd zijn, wat zou je dan zeggen? Ik denk: de liefde, in alle vormen, maten en kleuren, inclusief alle 'ups en downs'. Al eeuwenlang vertellen gedichten, toneelstukken, liederen, madrigalen, cantates, opera's, films en tijdschriften en meer media ons variaties op hetzelfde thema: de weg van de liefde gaat niet over rozen. Elke generatie laat zich opnieuw meeslepen door beelden en verhalen van romantische liefdesgeschiedenissen. Dat was niet zo anders in achttiende-eeuws Europa. Bijvoorbeeld in de *'opera seria'*: de nobele en 'serieuze' stijl van de Italiaanse opera, die populair was in het Europa van de jaren 1710 tot ongeveer 1770.¹ Veel meer dan zijn directe voorgangers kende de opera seria een beperkt aantal standaard verhaallijnen,

waarin verschillende liefdesverhoudingen centraal stonden. Van Sicilië tot Londen tot Sint Petersburg waren de operatheaters gevuld met liefde, tranen en pijnlijk verlangen.

De meester van het muzikale liefdesverhaal in Engeland was Georg Friedrich Händel — of op z'n Engels: George Frideric Handel — die leefde van 23 februari 1685 tot 14 april 1759.² In dertig jaar tijd componeerde hij maar liefst veertig opera's.³ Händel had kennis gemaakt met het beroep van operacomponist tijdens zijn Grand Tour in Italië, het moederland van de opera. Hij was daar in 1706 vanuit Hamburg heen gereisd en verbleef er ongeveer vijf jaar. Hij werd beroemd als orgel- en klavecimbelvirtuoos, en ontmoette allerlei andere nu beroemde componisten, zoals Corelli, Caldara,

Vivaldi en Alessandro Scarlatti.⁴ Händel werd aanbeden door kunstminnende kardinalen en adellijke geldschietters in Rome en Napels, die opera's, cantates, oratoria, concerten en sonates bij hem bestelden. Eén van de werken was de serenata *Acis, Galatea e Polifemo*. Dit verhaal over de cycloop Polyphemus heeft al eeuwenlang vele schrijvers, kunstenaars en componisten geïnspireerd.⁵

In Ovidius' *Metamorfosen*, die zeer bekend waren vanaf de Renaissance, is de kern van het verhaal een eenvoudige driehoeksverhouding.⁶ Acis was de geliefde van Galatea die zijn liefde beantwoordde, maar haar jaloerse aanbieder, de Siciliaanse cycloop Polyphemus, doodde Acis met een rotsblok. Radeloos veranderde Galatea toen het bloed van haar dode geliefde in de rivier Acis, later Jaci, stromende langs Acium bij de Etna op Sicilië (en verdwenen in de Middeleeuwen door lava-uitbarstingen van de Etna). In de muziek was het verhaal onder andere de basis voor Lully's *Acis et Galatée*, Nicola Porpora's muziektheatraal werk *Polifemo*, Jean Cras's muziektheatraal werk *Polyphème* en Antonio de Literes' zarzuela *Acis y Galatea*. Maar de bekendste toonzettingen van dit verhaal zijn van George Frideric Händel, die zowel *Acis, Galatea e Polifemo* (HWV 72) als *Acis and Galatea* (HWV 49) componeerde. *Acis and Galatea* is een muziekstuk op een Engelse tekst van de Engelse dichter en dramaturg John Gay (1685–1732). *Acis, Galatea e Polifemo* is een dramatische cantate – ook wel serenata genoemd – op een Italiaans libretto van Nicola Giuvo. In dit muziektheatrale werk valt vooral de rol van Polyphemus op, door het grote bereik en de bijzondere vocale behendigheid die ervoor nodig zijn. De partij loopt van de D onder de basbalk tot de A daarboven in zijn satirische, logge buffa aria “Fra l'ombre e gl'orrori” (“Tussen de schaduwen en de verschrikkingen”).

Hoewel je erover zou kunnen discussiëren of het wel om één en hetzelfde

verhaal gaat, hebben de voorstellingen van de identiteit van Polyphemus in de verschillende muzikale zettingen veel dingen gemeen. Identiteit wordt vaak gekarakteriseerd in termen van iemands interpersoonlijke kenmerken (bijvoorbeeld zelfdefinitie, persoonlijkheidskenmerken, rollen, relaties, interacties enz.) en iemands persoonlijke waarden of morele overtuigingen. Maar identiteit gaat ook over een gevoel van continuïteit van zelfbeelden in de loop van de tijd, wat natuurlijk lastig te definiëren is bij een fictief personage. Toch is er een duidelijk gevoel van verandering in de voorstelling van Polyphemus en zijn verhaal. In de eerste twee muziektheatrale werken over hem – *Acis et Galatée* van Lully en *Polifemo* van Bononcini – is het bordkartonnen karakter van Polyphemus niet meer of minder dan een beestachtig monster. Maar in Händels indrukwekkende aria “Fra l'ombre” beschrijft Polyphemus zijn gekwelde geest als een mot die zich in duisternis en angst bevindt zodra het licht uitgaat. Dit is ook merkbaar in de muziek: de ambitus – de “omvang” of het “bereik” van de hoogste tot de laagste noot – is enorm: twee en een half octaaf. Dat is heel moeilijk om te zingen en daarom is deze basaria berucht. In de aria wordt Polyphemus sympathiek, als een soort barokke King Kong, met oprechte, gemengde, gevoelens. Dit sleutelmoment in de muziekgeschiedenis leidde voor mij tot de vraag in hoeverre de voorstelling van Polyphemus is veranderd in Händels aria “Fra l'ombre”, in vergelijking met de voorstelling van Polyphemus in eerder muziek-theatraal werk.

Om te onderzoeken hoe de weergave van de cycloop verandert, heb ik het karakter Polifemo in Händels aria “Fra l'ombre” vergeleken met zijn oudere tegenhanger, Polifemo's aria in Bononcini's operaversie van dit verhaal. Waarom deze twee aria's? In de eerste plaats omdat de twee werken chronologisch dicht bij elkaar liggen (1702 en 1708), maar in veel

“IN DE ARIA WORDT POLYPHEMUS SYMPATHIEK, ALS EEN SOORT BAROKKE KING KONG, MET OPRECHTE, GEMENGDE, GEVOELENS”

opzichten enorm van elkaar verschillen. Daarnaast is Händels *Aci, Galatea e Polifemo* lang overschaduwde door zijn latere Engelstalige pastorale opera *Acis and Galatea*. De Italiaanse versie is nog steeds minder bekend en ontbeert musicologisch onderzoek. Dit is een tekortkoming, niet alleen vanwege de kwaliteit van het werk zelf, maar ook vanwege de snelheid waarmee Händel de zogenaamde Italiaanse stijl overnam en er succes mee vond. Italiaanse componisten konden hier niet aan tippen. In Italië werd Händel's *Aci, Galatea e Polifemo* vaak aangeprezen als “la famosa serenata” (de beroemde serenata). Bij Bononcini's aria voor Polyphemus is precies het tegenovergestelde het geval. Bononcini was een Italiaanse componist die een beroemdheid werd aan het Berlijnse hof van de koningin-gemalin van Pruisen, Sophie Charlotte von Hannover. Zijn populariteit oversteeg lang die van George Frideric Händel.

Door goed te kijken naar de tekst en de manier waarop die wordt uitgedrukt door muzikale parameters (zoals

toonsoort, maatsoort, tempo, instrumentatie, vorm) heb ik beide aria's geanalyseerd. Na deze twee tekstuele en muzikale analyses zullen de bevindingen vergeleken worden. Door de persoonlijke ontwikkeling die de cycloop bezingt in zijn muzikale zelfportret, leidde deze vergelijking tot nieuwe inzichten over de representatie van Polyphemus.⁷

GIOVANNI BONONCINI

Aanvankelijk was Giovanni Bononcini bekend als cellist en cellopedagoog.⁸ Daarnaast kennen we hem als een productief componist in alle genres van vocale muziek, van cantate da camera tot opera en oratorium.⁹ Hij schreef ook een aantal instrumentale werken, variërend van sonates tot symfonieën.¹⁰ In 1702, na het uitbreken van de Spaanse Successieoorlog, verhuisde Bononcini naar het hof van koningin Sophia Charlotte in Berlijn, waar hij de favoriete componist van de koningin werd en zijn publieke reputatie verbreedde met de productie van een nieuwe opera, *Polifemo*, naar een li-

**“WAT VOORAL
OPVALT IS DE
MOOIE ROL
VAN DE CELLO,
DIE STEEDS
‘MEEZINGT’ IN
DIALOOG MET
DE STEM”**

bretto van Attilio Ariosti (1666 — 1729).¹¹ Het werk is ondertiteld als “opera seconda” — wat verwijst naar een tegelijkertijd gecreëerd zusterwerk, de opera *Cefalo*, die als “opera prima” diende. Beide gingen tussen mei en juli 1702 in première. Veel van de uitvoerenden van de première zijn bekend. Zowel Ariosti als Bononcini nam deel aan de opvoering. Bononcini bespeelde waarschijnlijk de cello: hij stond immers bekend om zijn virtuoze spel en speelde gewoonlijk de cellopartij bij uitvoeringen van zijn eigen opera’s en oratoria.¹² Ariosti zong waarschijnlijk een solopartij en ook Giovanni Antonio Bononcini — de broer van Giovanni Bononcini — speelde mee.¹³

Van 1720 tot 1732 verbleef Bononcini in Londen, waar hij moest concurreren met George Frideric Händel (die in 1712 naar de hoofdstad van Engeland was gekomen). Bononcini’s werken werden onbetwistbaar vaker uitgevoerd dan die van Händel: 71 uitvoeringen tegenover 26. De Tories waren op Händels hand, de Whigs hadden een voorkeur voor Bononcini. Terwijl Händel meer en meer aan populariteit won, was Bononcini in dienst van Sarah Churchill, hertogin van Marlborough, die zijn bewonderaars aanvoerde. Maar nadat een beschuldiging van plagiaat aan zijn adres was bewezen — hij had een madrigaal van Lotti uitgevoerd alsof het zijn eigen werk was — moest Bononcini Londen verlaten. Daarna woonde en werkte hij in Frankrijk, Madrid en Lissabon, en ging naar Wenen om een werk te schrijven ter ere van de Vrede van Aken (1748).

POLIFEMO (1702)

Na de première in 1702 is Bononcini’s opera *Polifemo* voor zover bekend pas in de twintigste eeuw weer opgevoerd (ondanks dat Bononcini de partituur vrijwel zeker meenam naar Londen). In 1937 en 1950 was het werk te horen in Berlijn en in 1961 vond in de Verenigde Staten een première plaats.¹⁴ In 2004 leidde de Ne-

derlandse dirigent Jos van Veldhoven zijn *Utrechts Barok Consort* in een concertante uitvoering van het werk. Tegenwoordig kennen we Bononcini vooral vanwege zijn dramatische en vocale kamermuziekproducties. Daarin combineert de componist een expressieve intensiteit met eenvoudig te volgen, verfijnde vormen, terwijl hij achter de schermen een deskundig gebruik toont van de technische en stilistische middelen van die tijd. Zijn harmonieën zijn origineel voor de tijd waarin hij leefde, maar voor ons moderne luisteraars klinken ze heel natuurlijk. Het meest opmerkelijk is zijn instrumentatie. In *Polifemo* is de ingetogenheid van de begeleiding een knap stukje vakwerk, helemaal organisch in balans met de zangstemmen, en heel divers van timbre (klankkleur). Wat vooral opvalt is de mooie rol van de cello, die steeds ‘meezingt’ in dialoog met de stem.

In het libretto van Ariosti worden twee afzonderlijke verhalen uit Ovidius’ *Metamorfosen* gecombineerd, namelijk de laatste twee uit boek XIII: Acis en Galatea en Scylla en Glaucus.¹⁵ In het eerste van deze twee verhalen is er Polyphemos, die verliefd is op de zeenimf Galatea. Maar in Bononcini’s opera is dit verhaal vermengd met het verhaal van Silla en Glauco (Italiaanse spelling). Volgens Ovidius begon Glaucus zijn leven als een sterfelijke visser in de Boeotische stad Anthedon. Hij ontdekte bij toeval een magisch kruid dat de vis die hij ving weer tot leven kon wekken, en besloot het te eten. Het kruid schonk hem de onsterfelijkheid, maar maakte ook dat hij een vissenstaart kreeg, waardoor hij gedwongen werd om voor altijd in de zee te verblijven. Glaucus was aanvankelijk ontdaan door dit neveneffect, maar Oceanus en Tethys ontvingen hem goed en hij werd snel geaccepteerd onder de goden en leerde van hen de kunst van het profeteren. Deze visser die zeegod werd, Glaucus, werd verliefd op de mooie Scylla, maar zij vond zijn vissenstaart afstotelijk, en

vluchtte naar het land waar hij haar niet kon volgen. Toen hij naar de heks Circe ging om een liefdesdrank te vragen om Scylla voor zich te winnen, werd de tovenaars zelf verliefd op hem. Zonder succes, ze maakte een flesje vergif en goot het in het zeezwembad waar haar rivale baadde, waardoor Scylla zelf een monster werd. Deze mythe inspireerde diverse kunstenaars. We zien haar terug in de literatuur, de beeldende kunst en in een tragische opera van vijf bedrijven: *Scylla et Glaucus* (1746) door de Franse componist Jean-Marie Leclair (1697-1764). Het verhaal over Scylla vormt een interessante tegenhanger van het verhaal over Polyphemos. Net zoals Galatea, die een afkeer had en walgde van de harige reus Polyphemos, verafschuwde Scylla de visachtige vorm van Glaucus: de monsterlijke en niet-menselijke elementen waren ongewenst. Toch is er een groot verschil tussen deze twee verhalen, want waar Glaucus de afwijzing van Scylla wel lijkt te begrijpen (en de heks Circe bezoekt) wil de reus Polyphemos van Galatea’s afwijzing helemaal niets weten.¹⁶

In de meeste aria’s van Bononcini’s *Polifemo* worden de solisten alleen ondersteund door basso continuo. Daar Bononcini zelf zowel componist als cellist was — en ook vaak de cello continuo en de cellosolo partijen in zijn eigen oratoria en opera’s speelde — is het geen verrassing dat de cello een prominente rol speelt in het werk als solo-instrument. Sommige aria’s bevatten ook andere solo-instrumenten, zoals twee blokfluiten, één of twee hobo’s (bijvoorbeeld in Silla’s aria “Soccorrete e non tardate”) of een soloviool (Galatea’s aria “Cor contento fra catene” begint met een virtuoze vioolsolo). Met uitzondering van de basso continuo spelen de strijkers vaak alleen in het afsluitende ritornello. Een bijzonder effect is het pizzicato (plukken aan de snaren) in de bassen (in Glauco’s aria “Queste goccie”). Het personage van Polyphemos is het stereotype van de bruit,



Bron: Annibale Carracci, *De cycloop Polifemo*, ca. 1596- 1605, Wikipedia Commons.

vaak ten tonele gevoerd als een boer: hij heeft een enorme veestapel en is onbeschoft, ruw en sterk.¹⁷ Hoewel opera in Bononcini's wereld zeker ook op het platteland voorkwam (als publiek vermaak) was de gebruikelijke setting stedelijk en elitair. Stadsmensen hadden vaak vooroordelen over boeren. Schrijvers, theaterartiesten en componisten gebruikten die stereotypen in hun werken.

Afgaande op de titel zou je misschien verwachten dat Polifemo het hoofdpersonage van de opera is, maar in Bononcini's opera heeft hij slechts twee aria's: "Dieci vacche" ("Tien koeien") en "Vanarella, pazzarella" ("Dwaas, gek"). De twee aria's die Polifemo zingt lijken erg op elkaar, maar de eerste aria van de cycloop ("Vanarella, pazzarella") heeft een hoger tempo, Presto, het snelste tempo in de opera tot dan toe. Daarnaast geeft deze aria meer expliciete informatie: Polifemo bedreigt en manipuleert. Hoewel Polifemo's woorden in "Dieci vacche" op het eerste gezicht heel anders lijken dan zijn uitspraken in "Vanarella, pazzarella", gaan zij alle over hetzelfde thema: de onrealistische fantasieën van de cycloop over een huwelijk met de zeenimf. Dit toont obsessieve liefde.¹⁸ Daarmee is Polifemo — ondanks zijn geringe tijd op het podium — de drijvende kracht achter het verhaal. Was hij afwezig geweest, dan zouden Acis en Galatea zonder slag of stoot getrouwd zijn en was er in de opera geen narratieve spanning geweest.

In Bononcini's aria "Vanarella, pazzarella" zingt Polifemo met een enorme omvang in een stralend en krachtig D majeur. Hij is groot, grof, ruw en zeer sterk. Dit past in het stereotype van de boer/boerin, dat we kennen uit andere opera's uit die tijd. Polifemo voelt een overweldigend obsessief verlangen om Galatea te bezitten, voor wie hij een sterke aantrekkingskracht voelt, en een onvermogen om mislukking of afwijzing te accepteren. Polifemo's woorden in zijn tweede aria "Dieci vacche" gaan over het-

zelfde thema: de onrealistische fantasieën van de cycloop over een huwelijk met de bevallige zeenimf.¹⁹ In "Dieci vacche" en "Vanarella, pazzarella", krijgt Polifemo van Bononcini zijn karakteristieke stijl van zingen: grotesk vol kracht en macht, vol "boerse" onhandigheid en lomphheid, met een totaal gebrek aan verfijning. Bononcini's Polifemo is geen wezen met zachte of tedere gevoelens, zoals Händels Italiaanse en Engelse Polifemo, met brute kracht grijpt hij wat hij wil en kent daarbij geen genade. Verrassend genoeg treedt de cycloop uiteindelijk wel toe tot het slotkoor om te zingen over de mot die Amor volgt en brandt in de vlam. Waarschijnlijk had dit meer te maken met de performatieve functie van het slotkoor als feestje voor alle zangers samen. Polifemo blijft bij Bononcini een vrij "plat" karakter, relatief ongecompliceerd en zonder verdere ontwikkeling.

GEORGE FRIDERIC HANDEL

Händel behoeft nauwelijks introductie. De Duitse componist werd geboren in Halle, in hetzelfde jaar als Johann Sebastian Bach en Domenico Scarlatti. In 1702 schreef hij zich in aan de universiteit om er rechten te studeren, terwijl hij ook organist was aan de Domkirche (de calvinistische kerk). Het volgende jaar gaf hij rechten op om violist, en later klavecijnist, te worden in het operahuis van Keiser in Hamburg. Zijn eerste opera, *Almira*, werd opgevoerd in Hamburg in 1705. In 1710 werd hij benoemd tot "Kapellmeister" van de keurvorst van Hannover (de toekomstige George I van Engeland).

In 1712 vestigde hij zich in Engeland, waar hij in relatief korte tijd enorm populair werd. Zijn reizen naar Italië in 1706–1710 inspireerden hem tot het componeren van een aantal opera's en oratoria, waaronder de serenata (ook wel dramatische cantate genoemd) *Acis, Galatea e Polifemo* (HWV 72). In 1711 beleefde zijn nu beroemde opera *Rinaldo* zijn première in Londen. Tussen 1712 en 1715

werden er maar liefst vier opera's van Händel uitgevoerd. Daarnaast componeerde hij in 1713 een *Te Deum* en *Jubilate* om de Vrede van Utrecht te vieren.²⁰ Hij ontving een levenslang pensioen van tweehonderd pond van Queen Anne. *Saul* en *Israel in Egypt* (beide 1739) waren destijds minder succesvol, maar zijn meesterwerk, het oratorium *Messiah*, werd goed ontvangen bij de eerste uitvoering (in Dublin in 1742). Andere geliefde werken zijn de pastorale *Acis and Galatea* (1718), Händels vele oratoria en zijn verschillende reeksen van klaviersuites. Met de oprichting van de Royal Academy of Music in 1720 brak Händels meest productieve periode als operacomponist aan: in de daaropvolgende 20 jaar schreef hij meer dan 30 werken.²¹ Maar de rivaliteit met de modieuze Italiaanse componist Giovanni Bononcini, en de *Beggar's Opera* van 1728, waarin John Gay en Johann Christoph Pepusch Händels operastijl belachelijk maakten, brachten hem ertoe de Italiaanse opera te verlaten en zich meer te richten op het Engelse oratorium.²²

ACI, GALATEA E POLIFEMO (1708)

Acì, Galatea e Polifemo werd voor het eerst opgevoerd in Napels op 19 juli 1708; de voltooid partituur is gedateerd 16 juni 1708. De serenata was een opdracht van Donna Aurora Sanseverino, hertogin van Laurenzano. Waarschijnlijk werd het werk gecomponeerd voor de huwelijksfeesten van Tolomeo Saverio Gallo (de Hertog van Alvito) en Beatrice Tocco di Montemiletto (prinses van Acaja en nicht van Aurora Sanseverino).²³

Het libretto is geschreven door Nicola Giuvo (ca. 1680 - ca. 1758), privé-secretaris en literatuuradviseur van hertogin Donna Aurora Sanseverino.²⁴ Zoals gebruikelijk in dit genre leest de tekst als een soort barokke soapopera, vol intriges, complotten en roddels.²⁵ In de tekst van de drie personages voegde hij veel verwijzingen naar andere Griekse mythologische wezens toe. Scylla wordt

genoemd (hoewel ze geen rol heeft zoals in Bononcini's versie van het verhaal), samen met andere personages, zoals Alecto, die (samen met Tisiphone en Megaera) één van de Furiën was, wrekende godheden in de Griekse mythologie. De Furiën - ook wel Erinyen (Oudgrieks: Ἐρινύες) - hadden levende slangen als haar en dreven hun slachtoffers tot waanzin.²⁶ Het publiek hoort ook over Geryon, de kleinzoon van Medusa, die een gevleugelde krijger was met één hoofd en drie lichamen, maar slechts twee armen.²⁷ Ook zijn er Cynosura, de nimf die Zeus verpleegde, en Nereus, vader van Galatea, een zacht aardige zeegod die bekend stond als de Oude Man van de Zee. Maar niet alleen Griekse verwijzingen worden gemaakt, ook de drie Romeinse godinnen van het lot worden genoemd: Nona, die de draad van het leven spon, Decima die de draad van het leven afmeet, en Morta, die de draad afsnijdt. En in zijn recitatief "Ferma ma!" zingt Polifemo over Neptunus, de Romeinse god van de zee. Het lijkt erop dat in deze tekst Neptunus en Nereus door elkaar gehaald zijn om de puzzel nog interessanter te maken voor een barok publiek, dat al deze verhalen uit de Griekse mythologie goed kende.²⁸

In deze versie van het verhaal kan de mythische nimf Galatea niet genieten van de schoonheid om haar heen omdat ze haar herdersjongen mist: Acì. En omgekeerd: Acì zoekt rusteloos naar zijn geliefde Galatea, terwijl hij steeds wordt aangevallen door het brute monster Polifemo. Acì trekt aan het kortste eind in een gevecht met Polifemo, maar Galatea's vader, een zeegod, verandert Acì in een watergolf en spoelt Galatea de zee in. Händel schilderde dit schijnbaar eenvoudige liefdesverhaal in levendige en meeslepende tonen, die drie eeuwen na de première nog steeds ontroeren. Net als in de oorspronkelijke bron en Ovidius' versie, heeft Händels *Acì, Galatea e Polifemo* een hanterbaar aantal van slechts drie (uitvoerende) personages. De serenata begint

met een vrolijk, levendig en charmant duet van de twee geliefden, waarin de stemmen prachtig op elkaar inspelen. Er zijn verschillende mooie voorbeelden van tekstuitbeelding en expressie. Aci wordt getroost door de beweeglijke vogel Qui l'augel (nr. 13, halverwege het werk) die van boom tot boom vliegt als symbool van vrijheid. Zijn echte klacht (in het B-ge-deelte) is van korte duur. Het stuk eindigt met een moraliserend trio, waarin alle jaloezie en verwickelingen verdampen en de drie personages een lofzang op de liefde zingen: "Fido amor, pura Costanza" ("ware liefde, ware standvastigheid").

Polifemo is eigenlijk de drijven-

een half octaaf: hij reikt van D2 tot A4. In deze aria krijgt het publiek compassie voor Polifemo. Als hij Aci en Galatea in het water ziet, voor altijd samen, moet zelfs hij toegeven dat echt standvastige liefde bestand is tegen alle verandering.

Net als in Bononcini's opera, horen we in Polifemo's zang allereerst zijn ruwe en roekeloze aanpak gecombineerd met zijn beestachtige jaloezie. Maar in zijn indrukwekkende aria *Fra l'ombra* toont hij ook zijn zwakheid. Met deze verandering van bewustzijn wordt de cycloop zelfs sympathiek. Hij ziet zichzelf als een stervende mot die verbrandt voor de lokroep van de vlam, en trekt zo een

"ALS EEN MOT DIE ZICH IN DE DUISTERNIS BEVINDT EN BANG IS ALS HET LICHT UITGAAT"

de kracht achter het verhaal, met zijn ruwe en onbesuisde toenaderingen en zijn dierlijke jaloezie. In zijn indrukwekkende aria *Fra l'ombra* ("In de duisternis"), toont hij zijn zwakte door zijn gekwelde geest te beschrijven als een mot die zich in de duisternis bevindt en bang is als het licht uitgaat. De aria is in vele opzichten uitzonderlijk. De tekst is naar binnen gericht, als een soort innerlijke monoloog. In de *Metamorfosen* praat Polyphemus rechtstreeks tegen Galatea, terwijl hij hier tegen zichzelf zingt. Deze dialoog met zichzelf is ook opmerkelijk in de muzikale weergave: de enorme omvang van deze notoir moeilijke basaria is twee en

parallel met een ziel die nooit de hoop of het plezier van de liefde zal kennen. Deze monoloog is tekstueel goed te vergelijken met die van een wraaktragedie. In het volgende recitatief, "Ma che? Non andrà in-ul-ta", neemt hij het besluit om wraak te nemen, wat hem de antagonist maakt (in de conventie dat in een verhaal de morele keuzen van de antagonist vaak minder kies zijn dan die van de protagonist). Al met al is Händels Polifemo een 'round character', een dynamisch personage met een complexe persoonlijkheid, dat een karakterontwikkeling doormaakt. Zijn ontwikkeling en ambiguïteiten worden ook muzikaal uitgebeeld. Terwijl de in-

strumentatie feestelijk is in een krachtige D—majeur, geeft Polifemo uiting aan zijn frustratie. Hij is enorm en zo ongemanierd als een boer. De muziek kan worden omschreven als een woede—aria, de tekst wordt gezet op tamelijk virtuoze toonladders, grote sprongen, en een dansende 3/8 maatsoort met grote *drive*. Trillers symboliseren de ‘verwarde mot’ waarmee hij zichzelf vergelijkt. Opvallend zijn de grote sprongen op ‘mai goder’ (“zal nooit genieten”). Dit slotinterval klinkt zeer expressief en pijnlijk: de cycloop lijdt, omdat hij denkt dat de liefde nooit voor hem zal zijn.

VERGELIJKING

De verschillen tussen *Polifemo* en *Aci, Galatea e Polifemo* zijn groot. De laatstgenoemde heeft geen ouverture, geen koren, geen secundaire personages — alleen 20 recitatieven en da capo aria’s voor de solisten, wiens vocale bereik overeenkomt met hun relatieve heroïsche status: Aci (sopraan), Galatea (alt), en Polifemo (bas). Het meest opvallende verschil is al zichtbaar in de titels van beide werken. *Polifemo* wordt een “opera” genoemd en heeft verschillende kenmerken van de opera seria. In het libretto van Ariosti worden twee afzonderlijke verhalen uit Ovidius’ *Metamorfosen* gecombineerd, namelijk de laatste twee uit boek XIII: *Acis en Galatea* en *Scylla en Glaucus*. Händels *Aci, Galatea e Polifemo* is een “serenata”, een genre dat belangrijke kenmerken gemeen heeft met de kamercantate, het oratorium en de opera. Maar dramaturgisch lijken serenata’s het meest op het barok oratorium, omdat hun teksten meestal een sterk moraliserende inslag hebben. In dit geval is het de bewustzijnsverandering van het brute beest Polifemo die uiteindelijk de moraal laat zien die paste bij de bruiloft waarvoor het was gecomponeerd. Hoewel Polifemo in beide werken meezingt met het moraliserende einde van het koor, maakt hij in Bononcini’s versie geen duidelijke ka-

rakterontwikkeling. Toch zijn de lessen die geleerd moeten worden duidelijk in beide versies: liefde overwint alles, zelfs een brute cycloop. Maar ook: liefde kan niet worden afgedwongen door geweld of door met bezit te pronken, want liefde heeft alles te maken met karakter. Händels Polifemo lijkt dit te beseffen, wanneer hij zichzelf ziet als een stervende mot in de vlam. Met zijn aria erkent hij dat zijn kracht niets waard is: als het op liefde aankomt, is hij zo hulpeloos als een kleine en bijna dode mot.

Wanneer we de muziek van deze twee werken vergelijken is een opvallend verschil de tonale planning.²⁹ Händel gebruikt voor elke aria een specifieke toonsoort, terwijl bij Bononcini de aria’s in dezelfde toonsoort staan. Bononcini’s Polifemo zingt een vrolijk en onhandig lied over zijn obsessieve liefde. Zijn lied is snel en in D-majeur, de toonsoort van triomf, van Hallelujah, van overwinningsegejuich. Muzikale voorbeelden van andere werken in deze toonsoort zijn uitnodigende symfonieën, overwinningmarsen, vakantieliederen en hemels jubelende koren.³⁰ Bononcini’s Polifemo stampt in de rondte als een olifant in een porseleinkast, zonder enig teken van het vermogen tot introspectie en de bereidheid om meer te leren over zijn fundamentele aard. Zijn focus is naar buiten gericht, als hij rechtstreeks met Galatea praat en een vrolijk rijmend liedje over haar zingt, terwijl Händels Polifemo daarentegen naar zichzelf toe zingt, over zichzelf, in een vrije vorm, als een soort *monologue interieur*. Na zijn optreden met de krachtige en feestelijke aria in D-majeur, *Sibilar l’anguì d’Aletto*, verandert Händels Polifemo bij *Fra l’ombra* in Es, de toonsoort van de liefde, van de devotie, van het intieme gesprek (vaak met God). Deze Es is bovendien ook nog eens gekleurd in de lydische modus, die vaak als hard en pijnlijk wordt beschouwd (vermoedelijk vanwege de tritonus tussen de slotnoot en de subdominant).³¹ Händels Polifemo lijdt aan “harde

liefde" — de pijnlijke ervaring van onbeantwoorde liefde — en onbeantwoorde toewijding, en zingt zijn intieme monoloog in een sfeer van duisternis, wanhoop en eenzaamheid.³² Maar door zijn zelfreflectie verbreekt Händels Polifemo de keten van de obsessieve liefde, waarin Bononcini's Polifemo zichzelf gevangen blijft houden.

Händels Polifemo is bijna vanaf het begin een centraal personage. Zelfs als hij afwezig is in een scène, domineert hij de gedachten en gevoelens van Acis en Galatea. Maar wanneer Bononcini's Polifemo zijn intrede doet, komt dat eerder als een verrassing. Tot dat moment was het titelpersonage van de opera afwezig en zwijgzaam. Zijn naam wordt slechts één keer genoemd, door Acis, kort voor zijn eerste optreden. In beide werken wordt Polifemo muzikaal en tekstueel afgeschilderd als een reusachtig wezen. Dat past in het stereotype van de boer. Ook de enorme omvang voldoet aan het stereotype van de lompe boer en in Bononcini's versie wordt dit nog duidelijker wanneer Polifemo begint op te scheppen over zijn vee. Maar er is meer te zeggen over zijn symbolische betekenis. Zoals musicoloog Ellen Harris uitlegt, symboliseert Polifemo ook de Etna, die het vredige arcadische leven op Sicilië verstoort en vernietigt. De vulkaan heeft een bovenmenselijke staat en verwoest levens. Hij symboliseert natuurlijke gevaren die groter zijn dan de mens.³³ Gecombineerd met Acis en Galatea, symboliseert het mythische monster Polifemo de derde persoon in de liefde, die de idylle van de twee geliefden verstoort.³⁴

Polifemo is aan de aarde gebonden, terwijl Acis en Galatea waterwezens zijn. Zij vormen dus afzonderlijke onverenigbare werelden. Je zou de meermensen ook kunnen zien als vluchtend naar de zee, zoals de als de bewoners van Sicilië en Stromboli met hun boten wanneer de vulkaan aankondigt uit te barsten. Dergelijke symboliek past bij de verder

**“DE CYCLOOP
LIJDT, OMDAT
HIJ DENKT
DAT DE LIEFDE
NOOIT VOOR
HEM ZAL
ZIJN”**

uitgedachte en veelgelaagde karakters.³⁵ Bononcini's Polifemo lijkt geen schepsel te zijn met zachte of tedere gevoelens achter zijn angstaanjagende oppervlak, zoals Händels Italiaanse en Engelse Polifemo. Hij grijpt wat hij wil met brute kracht en snelheid. Deze versie van Polifemo is een zogenaamd "flat character", een personage dat geen mentale of emotionele ontwikkeling doormaakt.³⁶ In beide versies horen we Polifemo's ruwe en onbesuisde aanpak in combinatie met zijn beestachtige jaloezie. Maar in Händels versie toont hij ook zijn zwakte en introspectie. Met deze verandering van bewustzijn wordt de cycloop zelfs sympathiek. Händels Polifemo is een rond personage, want hij is complex en neemt in complexiteit toe gedurende het verhaal. Hij is in staat tot tegenstrijdigheid en verandering met bewijzen van emotionele en psychologische ontwikkeling.

Hoewel er op het eerste gezicht veel gelijkenissen zijn, is de voorstelling van Polyphemus in beide werken dus fun-

damenteel verschillend. Dit kan verklaard worden door de genre-categorisering van de werken; er was immers een groot verschil in conventie tussen de opera en de serenata. Vanwege de noodzakelijke moraal in de serenata moet één van de hoofdpersonen een persoonlijke ontwikkeling hebben. Händels librettist koos voor Polifemo, wat opmerkelijk is, omdat het als consequentie had dat de schurk sympathie wint. Waar Bononcini's Polifemo zich vastgraft in zijn waanideeën, geeft Händels Polifemo zich over, zodat het publiek kan meeleven van verliefdheid naar woede door verdriet, om te beseffen dat ware liefde alles overwint.

Martine Mussies is als promovenda verbonden aan het Centre for Gender and Diversity van de Universiteit Maastricht. Ze publiceert regelmatig over onder meer autisme, fanfiction, mediëvalisme, meerminnen en muziek. Naast haar onderzoek is Martine werkzaam als musicus en illustrator. Meer via www.martinemussies.nl

Noten:

1. Winton Dean, *Handel and the Opera Seria* (Berkeley: University of California Press 1969).
2. Paul Henry Lang, *George Frideric Handel* (Courier Corporation 2012).
3. Winton Dean and John Merrill Knapp, *Handel's Operas 1704-1726*, rev. ed. (Oxford: Clarendon, 1995).
4. Ellen T. Harris, *George Frideric Handel: A Life with Friends* (W. W. Norton & Company 2014).
5. Wilhelm Grimm, 'Die Sage von Polyphem', *Abhandlungen der Königl. Akademie der Wissenschaften zu Berlin* (1857) 1-30.
6. Melinda Eve Lehrer, 'Classical myth and the "Polifemo" of Góngora', *Scripta humanistica* 54 (1989).
7. Martine Mussies, 'Polifemo' MA scriptie Universiteit Utrecht (2013). https://www.academia.edu/35508721/Polifemo_MA_thesis_Musicology_Utrecht_2013.
8. Martine Mussies, *Meesters: een musicologisch onderzoek naar de pedagogen die hebben bijgedragen aan de ontwikkeling van de cello van basso continuo naar solo-instrument* BA scriptie Universiteit Utrecht (2007).
9. Michael Talbot, *Aspects of the Secular Cantata in Late Baroque Italy* (Routledge 2017).
10. Anthony Ford, 'Giovanni Bononcini, 1670-1747', *The Musical Times* 111 (1970) 695-699.
11. Lowell Lindgren, 'Ariosti's London Years, 1716-29', *Music and Letters* 62:3-4 (1981) 331-351.
12. Brent Wissick, 'The Cello Music of Antonio Bononcini: Violone, Violoncello da Spalla, and the Cello "Schools" of Bologna and Rome', *The Journal of Seventeenth-Century Music* Volume 12:1 (2006).
13. Philip H. Highfill, Kalman A. Burnim en Edward A. Langhans, *A Biographical Dictionary of Actors, Actresses, Musicians, Dancers, Managers and Other Stage Personnel in London, 1660-1800* (SIU Press 1973).
14. Curt Sachs, *Musik und Oper am kurbrandenburgischen Hof* (Berlin 1910; herdruk Hildesheim/New York 1977) 299.
15. Genevieve Liveley, *Ovid's 'Metamorphoses': A Reader's Guide* (Continuum 2011).
16. Michael Simpson, *The Metamorphoses of Ovid* (Amherst: University of Massachusetts Press, 2003).
17. Paul Vandenbroeck, 'Verbeeck's Peasant Weddings: A Study of Iconography and Social Function', in *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art* 14:2 (1984) 79-124.
18. Susan Forward and Craig Buck, *Obsessive Love: When It Hurts Too Much to Let Go* (Bantam 2002).
19. John D. Moore, *Confusing Love With Obsession: When Being in Love Means Being in Control* (Hazelden 2006).
20. George Frideric Handel, *Utrecht Te Deum and Jubilate* (1713) (Church Music): *Miniature Score* (Alfred Music 1999).
21. Ellen T. Harris, *Handel as Orpheus* (Boston 2001).
22. Thurston Dart, 'Bononcini Sets Handel a Test', *The Musical Times* 112:1538 (1971) 324-325.
23. Anne-Madeleine Goulet en Gesa zur Nieden, *Europäische Musiker in Venedig, Rom und Neapel 1650-1750* (Bärenreiter-Verlag 2018).
24. Hans Joachim Marx, *Händels Oratorien, Oden und Serenaten: ein Kompendium* (Vandenhoeck & Ruprecht 1998).
25. John Walter Hill, *Baroque Music: Music in Western Europe 1580-1750* (New York/London, 2005) 382-406.
26. Henry George Liddell en Robert Scott, *A Greek-english lexicon* (1961) https://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.04.0057:entry=*jerinu/s.
27. Karl Scheffold en Luca Giuliani, *Gods and Heroes in Late Archaic Greek Art* (Cambridge 1992).
28. Graham Anderson, *Fairytale in the Ancient World* (Londen 2000).
29. Siegfried Schmalzriedt, 'Zur Einführung', *Ausdrucksformen der Musik des Barock, Passionsoratorium - Serenata - Rezitativ, Bericht über die Symposien der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe 1998 bis 2000: Veröffentlichungen der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe* 7 (Karlsruhe 2002) 76.
30. Christian Schubart, *Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst* (1806), vertaald door Rita Steblin *A History of Key Characteristics in the 18th and Early 19th Centuries* (UMI Research Press 1983).
31. Dietrich Bartel, *Musica Poetica* (Lincoln 1997) 42.
32. Hartmut Krones, 'Elemente der musikalischen Rhetorik in Händels Serenata Serenata Aci, Galatea e Poliremo', *Ausdrucksformen der Musik des Barock, Passionsoratorium - Serenata - Rezitativ, Bericht über die Symposien der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe 1998 bis 2000* vol. 7 (Karlsruhe 2000) 147.
33. Ellen T. Harris, *Handel as Orpheus* (Boston 2001).
34. Karin Sternberg, *Psychology of Love* 101 (New York 2013).
35. Klaus Junker, *Interpreting the Images of Greek Myths: An Introduction* (Cambridge 2011) 80.
36. David Galef, *The Supporting Cast: A Study of Flat and Minor Characters* (Pennsylvania 1989).