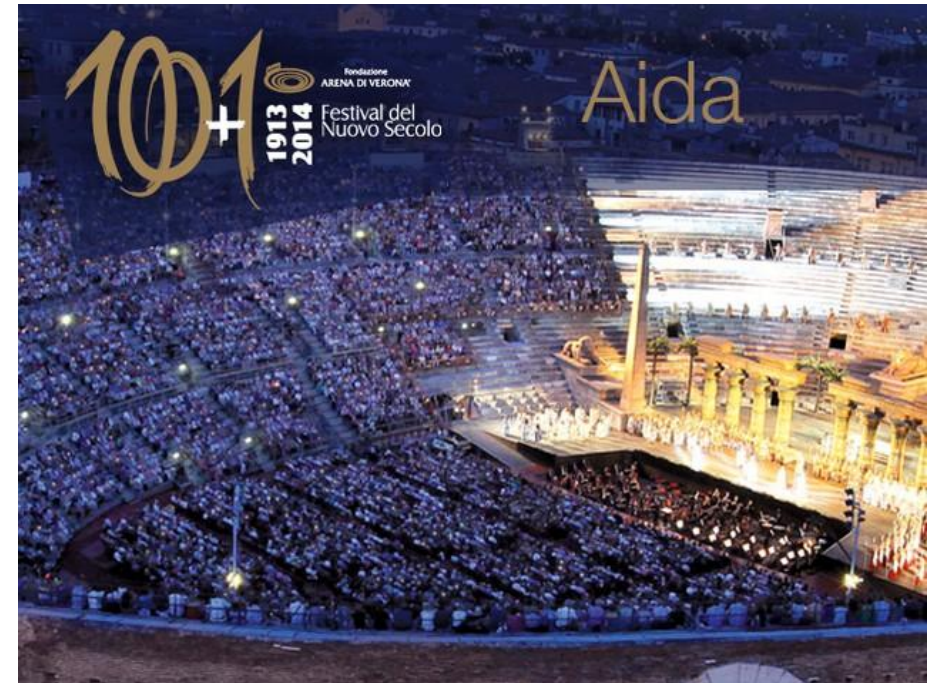


Opera 12

Aïda Giuseppe Verdi (1813-1901)

Deze opera was ter gelegenheid van de opening van het Suezkanaal en het operagebouw in Cairo voor veel geld in opdracht gegeven aan Verdi, die eigenlijk het idee had met pensioen te zijn. Het moest een *grand opéra* naar Frans voorbeeld worden, met een Egyptisch onderwerp en met veel koren en ballet erin, en zo geschiedde. De première in Egypte was op 24 december 1871 in het nieuwe operagebouw. Verdi is erin geslaagd een pompeus en triomfantelijk gegeven uit de tijd van de farao's en de heerschappij van de godin Isis, namelijk een overwinning van Egypte op het buurland Ethiopië, te combineren met een zinderende, onmogelijke driehoeksverhouding van de zegevierende veldheer Radames. Op hem zijn zowel de Egyptische prinses Amneris als de Ethiopische prinses Aïda verliefd. De laatste verblijft als slavin incognito aan het hof in Egypte. Ze zijn rivalen, maar qua rang eigenlijk aan elkaar gelijk. Radames kiest uiteindelijk voor Aïda, maar hij wordt wegens collaboratie met de vijand ter dood veroordeeld. Zij volgt hem vrijwillig en ze sterven samen na een laatste liefdesduet.



Oud-Egyptische architectuur in de Romeinse Arena van Verona, 2014.

Vooraf

Het werk behoort tot de meest uitgevoerde van de hele operageschiedenis, en dat is onder meer te danken aan spectaculaire nummers als de triomfmars, de balletten en de heroïsche openingsaria van Radames, *Celeste Aïda*. Van die aria voeg ik voor de aardigheid [een link](#) bij naar een uitvoering, in de Nederlandse taal nog wel, door de tenor Jacques Urlus (uit 1919), want ik woon toevallig nabij de Urlusstraat in Utrecht.

Alleen al de Metropolitan Opera in New York heeft het werk ruim 1200 keer sinds 1880 op de

planken gebracht, dat is bijna tien keer per jaar. Maar we kunnen ook zeggen dat het een populariteit is *ondanks* de inspanningen die het kost om dit alles adequaat te ensceneren. Daar staat tegenover dat zowel de ouverture als het slotduet juist relatief ingetogen en intiem klinken, volkomen lyrisch en zonder een spoor van heroïek. Bij nader inzien, en ver na afloop van het operaspektakel, beseft de operaliefhebber dat Verdi hier op het hoogtepunt van zijn kunnen geen politieke boodschap verkondigt, maar een ode aan de opofferingsgezinde liefde brengt en tegelijk zeer overtuigend naar een beter leven na de dood verwijst. Dat is dan wel onder de hoede van Isis, want het christendom was nog niet geboren. Daarin moet ook de kedive van Egypte zich hebben kunnen vinden; hij had sinds 1867 een relatief autonome positie binnen het Ottomaanse rijk (waarna Egypte in 1914 een sultanaat onder Britse protectie werd).

Ik vermeld dit, omdat in sommige moderne neo-interpretaties aan Verdi anti-koloniale beweegredenen worden toegeschreven. Het koninkrijk Italië had zelf een kolonie, Eritrea, van 1890 tot 1941, en het is best mogelijk dat Verdi daar problemen mee had, maar in de opera *Aïda* is dat niet aan de orde, zo min als de relatie tussen Istanbul en Egypte, laat staan de latere tussen Londen en Egypte. Natuurlijk is het een artistieke vrijheid om de opera in een modern jasje te steken, maar *niet* om Verdi hedendaagse bedoelingen toe te schrijven.



Teatro Colon (1880), Buenos Aires.

Evenmin is aan de orde dat de Nubiërs (ofwel Ethiopiërs) in die tijd waarschijnlijk ook al zwart waren en de Egyptenaren niet. Als dat klopt – vergelijk dit ook met de discussie over de huidskleur van Cleopatra, die van Byzantijnse afstamming was – zou *Aïda* best ook over de tegenstelling tussen zwart en blank kunnen gaan, en over slavernij van zwarten (Ethiopiërs) onder blanken (Egyptenaren). Tussen die twee buurvölker zal rivaliteit en vijandschap hebben bestaan, zoals tussen talloze andere volken elders in de wereld, en het zit er dik in dat ze elkaar wederzijds tot slaaf hebben gemaakt, zoals bijvoorbeeld ook Germaanse stammen dat hebben gedaan. In de opera van Verdi wordt over de rassenkwestie met geen woord gerept, noch over slavernij als systeem. Wel worden de

vijanden ergens terloops ‘barbaarse Ethiopiërs’ genoemd. En de Ethiopische krijgsgevangenen worden slaaf gemaakt. In het libretto staat verder alleen dat het verhaal zich afspeelt ‘in het oude Egypte, ten tijde van de farao’s.’ Dat moge vaag klinken, maar betekent gewoon dat het drama moet worden opgevat als een mythe, en niet als antropologie of historie.



Radames en Amneris (Colon, 2020).

Uit de enorme hoeveelheid informatie over de opera op het internet (inclusief alle boekjes bij cd's en nieuwe operaproducties), citeer ik graag en met volledige instemming professor Susan Youens, die op de site van de MET in New York een lang essay plaatste bij de productie in 2024/25, dat ze afsloot als volgt:

Deze opera was Verdi's vaarwelgroet aan de uit Frankrijk gehaalde Italiaanse versie van de grand opera, gebaseerd op

geschiedenis (of verbeelde geschiedenis) en gevuld met enorme ceremoniële scènes, grote menigten, talrijke figuranten van allerlei soort. Het tweede toneel in akte 1, met zijn aanroepen van Ptah [de god van Memphis] op melodieuze klanken die worden geacht niet-westers te lijken (een soort van exotisch klagend), de dansen van de Moorse slaven en de priesteressen van de tempel, de omvang van het mannenkoor en het vrouwenkoor, een muziekgroep op het toneel, solisten en het hele orkest voor de triomfscène in akte 2: dat alles brengt de toeschouwers ongetwijfeld in vervoering. Maar Verdi heeft in zijn latere tragedies de hartverscheurende gewoonte de blik af te wenden van het gigantische en het publieke, en de focus in plaats daarvan te richten op de intiemste kwesties van leven en dood. En dat is wat hij hier ook doet. De laatste minuten van het werk [het zijn er circa 12, Aïda en Radames zingen hun laatste duet], waarin het koor boven de graftombe 'immenso Ptha' aanroept en Amneris gekweld monotoon voor het redden van Radames' ziel pleit, zijn ongekend in de geschiedenis van de operawereld.

Lang geleden heb ik op de televisie een documentaire gezien over het tehuis voor oude operasterren dat Verdi heeft gesticht en nagelaten – het bestaat nog – en op de geluidsband daarvan kwamen die laatste minuten van Aïda als een soort leitmotiv steeds terug. Dat vond ik zeer passend: wachten op de operahemel.

Alleen al het insceneren van die slotscène is een uitdaging, want Aïda en Radames bevinden zich samen in de kerker onder de tempel, waarin Amneris aan het bidden is en we tevens een koor van priesteressen horen en eventueel zien. Het is een verzoenende finale, een katharsis, niet een slot met een paukenslag, maar een wegsterven in een zucht.



Aida en Radames (Colon, 2020).

Inhoudsopgave

Toen ik toch op de site van de Metropolitan Opera was, heb ik de inhoudsopgave van hun nieuwe productie van *Aida* schaamteloos gekopieerd. Die volgt zo dadelijk. Maar eerst iets over de illustraties. Er zijn op het internet tientallen ensceneringen te vinden en een selectie daaruit komt straks. Maar in dit eerste deel van het opstel beperk ik me tot één uitvoering, namelijk die in het Teatro Colon in Buenos Aires uit 2020. Deze was een reprise van de enscenering uit 2008, en de laatste herdacht de opening van het theater in 1908, toen ook al met *Aida*. Het beroemde theater, met 2500 zitplaatsen, haalde die drie keren dus alles uit de kast met vele honderden medewerkers, waaronder drie magnifieke zangers in de

hoofdrollen: Latonia Moore als Aïda, Maria Lujan Mirabelli als Amneris en Riccardo Massi als Radames. De enscenering (2008 en 2020) was van Roberto Oswald, de muzikale leiding van Carlos Vieu. Het lijkt me moeilijk de kwaliteit van dit geheel te overtreffen, maar het zal heus nog vaak geprobeerd worden.



Op het podium de hogepriester, de farao en Amneris (Colon, 2020).

Akte 1

In het koninklijk paleis te Memphis in het oude Egypte zegt de hogepriester Ramfis tegen de soldaat Radames dat Ethiopië een nieuwe aanval op Egypte voorbereidt. Radames hoopt het Egyptische leger te mogen leiden. Hij is verliefd op Aïda, de Ethiopische slavin van prinses Amneris, de dochter van de farao, en hij gelooft dat een overwinning in de oorlog hem in staat zou stellen haar vrij te krijgen en te huwen. Maar Amneris houdt ook van Radames en is jaloers op Aïda, van wie ze vermoedt dat deze haar rivale is in de liefde voor Radames. Een boodschapper

brengt het bericht dat de Ethiopiërs naderen. De farao benoemt Radames en allen bereiden zich voor op de oorlog. Alleen gelaten, voelt Aïda zich verscheurd tussen de liefde voor Radames en trouw aan haar vaderland, waar haar vader Amonasro koning is. In de tempel van Vulcano [dat is per ongeluk een Romeinse naam; bedoeld is de schepper-god Ptah] wijdt de opperpriester Radames in tot bevelhebber. Radames zweert zijn thuisland te zullen verdedigen.



Aïda bij de gevangen genomen Ethiopiërs (Colon, 2020).

Akte 2

Ethiopië is verslagen en in haar kamer wacht Amneris op de triomfantelijke terugkeer van Radames. Alleen met Aïda doet ze alsof Radames in de strijd is gesneuveld, maar bekend dan dat hij nog leeft. Aïda's reacties laten geen twijfel aan haar verliefdheid, maar Amneris is zelfverzekerd dat ze haar rivaal in de liefde zal verslaan.

Bij de poort van de stad kijken de farao en Amneris naar het overwinningsfeest en prijzen ze Radames. Soldaten leiden

gevangen genomen Ethiopiërs naar binnen, onder wie koning Amonasro, hun grootste vechtersbaas, die zijn dochter te kennen geeft dat ze zijn koningschap geheim moet houden. [Wel geven ze toe dat hij haar vader is.] Amonasro's pleidooi voor vrijheid maakt indruk op Radames en hij herroept de order dat de gevangenen gedood moeten worden. Ze mogen worden vrijgelaten. De farao stemt in met dat verzoek, maar houdt de leider Amonasro zelf nog wel in bewaring. Hij verklaart de vrijlating van de anderen tot winnaarsvoorrecht en verkondigt voorts dat Radames nu met Amneris mag huwen.



Amneris smeekt (Colon, 2020).

Akte 3

De avond voor het huwelijk. Ramfis en Amneris bidden in een tempel aan de oever van de Nijl. Ergens nabij wacht Aïda op Radames en piekert over het lot van haar vaderland. Opeens verschijnt Amonasro bij haar. Hij doet een beroep op het plichtsbesef van Aïda en wil dat ze Radames ontlokt welke route naar Ethiopië het Egyptische leger zal kiezen. Bij de komst van

Radames verstopt Amonasro zich. Radames en Aïda dromen over de toekomst die ze samen zullen hebben, en ze haalt hem over om samen met haar te vluchten. Ook vraagt ze hem naar de route van het leger en juist wanneer hij dat geheim onthult verschijnt Amonasro weer ten tonele. Hij heeft het gehoord. Radames beseft wat hij heeft gedaan en is vol afschuw over zichzelf. Aïda en Amonasro proberen hem te kalmeren, maar dan komen Ramfis en Amneris uit de tempel naar buiten. Vader en dochter weten weg te komen, maar Radames geeft zich over aan de garde van de hogepriester.



Radames en Aïda in hun slotduet (Colon, 2020).

Akte 4

Radames is in afwachting van zijn proces en gelooft dat Aïda dood is. Amneris gebiedt hem te komen, maar zelfs nadat hij heeft vernomen dat Aïda nog leeft wijst hij Amneris' aanbod af dat ze hem zal redden, mits hij zijn geliefde opgeeft. Voor de priesters gebracht weigert Radames op hun beschuldiging te reageren. Ze veroordelen hem tot levend begraven worden.

Amneris smeekt om genade voor hem, maar de rechters willen hun vonnis niet wijzigen.

Aïda heeft zich in de diepe kelders verscholen om het lot van Radames te delen. Ze geven voor het laatst uitdrukking aan hun liefde voor elkaar, terwijl Amneris, alleen achtergebleven in de tempel boven hun hoofd, bidt.

Ensceneringen van recente datum

In deze opera laaien de emoties hoog op, niet alleen bij het volk en de notabelen, die hun overwinning op de vijand vieren, maar ook bij de hoofdrolspelers. Aïda ziet niet alleen haar liefde gedwarsboomd, maar ook haar volk verslagen en vernederd. Amneris is in wezen evenzeer een tragische figuur, want je zult maar de dochter van de farao zijn, en niettemin in de liefde verliezen van een slavin (van wie ze niet eens weet dat deze ook een prinses is). En Radames praat uit liefde zijn mond voorbij, maar begrijpt dat hij daardoor zijn eed gebroken heeft. Hij vindt het oneervol om voor zijn leven te pleiten en Aïda te verklikken. Dan hoeft het voor Aïda ook niet meer.

Bij de enscenering zijn er drie grote problemen. Het ene is de schaal van de bezetting, de entourage, de requisieten, het decor. Een wat 'kleinere' versie is wel mogelijk, ik zal daarvan straks een voorbeeld geven. Het tweede probleem is de combinatie van al die massascènes enerzijds en de intieme dramascènes anderzijds. De laatste kunnen moeilijk tot hun recht komen op een enorm toneel, laat staan in een

openluchtuitvoering. Ik vind dat diverse opera's zich daar überhaupt niet voor lenen, maar dit terzijde. En het derde probleem is de bezetting van de hoofdrollen. Zeker bij een grootse enscenering, met veel ruimte en volk, vereisen de rollen 'grote' stemmen en echte *presence* op het toneel. In het libretto staat gewoon soprano, contralto en tenor, maar dat is in dit repertoire gemakkelijker gezegd dan gedaan, vooral voor de twee vrouwenrollen. Reken dus maar niet op slanke dennen. Vaker zien we forse diva's.



De Munt, 2017.

Het onderstaande lijstje van twintig redelijk recente uitvoeringen is bij lange na niet compleet, maar geeft een goede indruk van de populariteit van dit werk, ondanks de bijbehorende moeilijkheden. Ik beperk me tot jaar, plaats, dirigent en enscenering. Het is bij de jaartallen soms onduidelijk of het om het jaar van de eerste productie gaat (dan wel om een reprise), of het

altijd wat latere jaar van een dvd of de streaming. Waar ik het weet, laat ik het laatste jaartal prevaleren. Omdat dit register geen andere pretentie heeft dan een handreiking te zijn voor het zoeken op het internet is de exacte datering bijzaak.

2001 Busseto	Steffanelli	Zeffirelli
2004 S. Margarethen	Marzendorfer	Wolfgang Werner
2004 De Munt	Kazushi Ono	Robert Wilson
2009 MET (NY)	Gatti	S. Frisell
2014 Greenville	White	D.P. Lawson
2014 Verona	D. Rustioni	Padrissa en Ollé
2015 Milaan	Mehta	Peter Stein
2017 Tbilisi	Maisuradze	Zeffirelli [repr]
2017 De Munt	Antinoglu	Stathis Livathinos
2018 Stockholm	Morandi	Michael Cavanagh
2019 Helsinki	Fournillier	George Rootering
2019 Venetië	Frizza	M. Bolognini
2020 Colon	Vieu	Roberto Oswald
2021 Paris (ON)	Mariotti	Lotte de Beer
2022 Londen (ROH)	Pappano	Robert Carsen
2022 Sao Paulo	Minczuk	Bia Lessa
2022 Dresden	Thielemann	Katharina Thalbach
2023 Sodre (UR)	Rauss	Anibal Lapiz
2024 Londen (ROH)	Pappano	Peter Jones
2024 Rouen	Bleuse	Phil. Himmelmann

De meeste uitvoeringen zijn qua stijl min of meer traditioneel te noemen, maar zoals dat met bijna alle beroemde opera's gaat is de aandrang tot vernieuwing of modernisering of 'een andere blik' voor veel kunstenaars een tweede natuur. Het resultaat is

uiteraard niet altijd bevrededigend, en soms zelfs geruchtmakend, om het zacht uit te drukken. Eén ervan was de encenering door Lotte de Beer in de Opéra National in 2021 (150 jaar na de premiëre). Nu stond Aïda (Sondra Radvanovsky) niet alleen zelf op het toneel, maar tegelijk ook als pop (door twee poppenspelers bediend), waarschijnlijk om uit te drukken dat ze een speelbal van hogere machten was, en zo ook Amneris (Ksenia Dudnikova) en Radames (Jonas Kaufmann). De triomfscène werd verbeeld door negen tableaux vivants van oorlogssuccessen. De gehele kennelijk verfoeide koloniale sfeer, hoe prachtig ook uitgebeeld, slaat wat mij betreft als een tang op een varken. In dit geval maakten de solisten dat door hun uitzonderlijke kwaliteit vrijwel goed.



Aïda echt en als pop (foto Vincent Pontet; ON Paris, 2021).

Ik heb ook een encenering gezien waarin de handeling was verplaatst naar de tijd van Mussolini, met alle politieke connotaties vanden (Rouen, 2024). Dat was mooi gedaan, maar toch even slikken. Er zijn evenwel ook minder ingrijpende moderniseringsdenkbaar, die de essentie van het drama niet politiseren. Een moderne vorm kan tot grote besparing op kostuums, decors, ballet en figuranten leiden, en is alleen al om die reden goed te verdedigen. Voorbeelden uit mijn lijstje zijn Stockholm (2018) en Helsinki (2019).



Katarina Dalayman, Amneris, en Christina Nilsson, Aïda (Stockholm, 2018).

Het is een verleidelijke gedachte hier nog meer foto's of screenshots van fantasierijke enceneringen te plaatsen, want die zijn werkelijk bij de vleet te vinden, maar dat zou binnen de omvang van deze opstellen

misplaatst zijn. Niet wegens de intieme scènes van liefde, angst en verdriet, die muzikaal de hoogtepunten vormen, maar wegens de spektakelnummers is Aïda ook bij uitstek geschikt voor vertoning in de grote openluchttheaters die zich op opera toeleggen, zoals Verona en de thermen van Caracalla in Italië, Sankt Margarethen in Oostenrijk en Orange in Frankrijk.



Anna Danik, Amneris, en Veronika Dzhioeva, Aïda (Helsinki, 2019).

Een encenering die ik toch graag even wil memoreren is die van Robert Wilson in De Munt (2004), die voor velen niet te pruimen was, maar toch eigenlijk wel een Zen-achtige schoonheid had. In de onderstaande foto van de slotscène moeten we er het theater maar bij denken, want de abstractie is ver doorgevoerd. Toch wil ik nog eens benadrukken dat bij opera's de zang, en vooral die van de hoofdrollen, verreweg het

belangrijkste ingrediënt is. Deugt die niet voldoende, dan is de uitvoering niet te redden. Maar omgekeerd kan zelfs de vreemdste encenering een meesterwerk als Aïda niet 'kapot' krijgen.



Slotscène (De Munt, 2004).

Ik geloof niet dat er een standaardregel is of zou moeten zijn die het brengen van 'traditionele' enceneringen in principe verplicht stelt. Dan zouden we bijvoorbeeld veel opera's uit de barok uitsluitend met countertenors en dergelijke mogen brengen, iets wat in de recente decennia gelukkig toch wel vaak is geschied. Of alleen met orkesten met authentieke instrumenten. Of zangers die de onvervalste belcanto beheersen. De kostuums en de decors waarin de protagonisten rondlopen behoren bij de tijd en plaats waarin ze geacht worden zich te bewegen, en dat

aspect – de tijd – is iets relatiefs. En de plek kan historisch zijn, maar ook een mythisch of sprookjesachtig universum. Bij die fantasiewerelden behoren clichés, zoals ‘oude kostuums’ en pruiken en ceremoniële rollen, zoals priesters, notarissen, dokters, koningen, prinsessen en helden. Zij bevolken een toneel, zij dragen een verhaal, waarin het draait om de muziek en de emoties. Waar het mis kan gaan, is waar deze attributen van de toneelwerkelijkheid worden ‘vervuild’ of zelfs overheerst door morele of politieke statements van een anachronistische aard. Dat moge artistiek bedoeld zijn als een versterking van de inspanningen van de librettist en componist, maar kan zeer storend zijn. Maar in de kolderieke slapstick van een hedendaagse *commedia dell’arte* mag het wél.



Traditionele encensering in Tbilisi (2017), waarvan met trots werd vermeld dat het de eerste Zeffirelli-uitvoering in Georgië was.



Ook Zeffirelli, de drie hoofdpersonen aan het begin van de opera, een screenshot van matige kwaliteit (Busseto, 2001).

Een ietwat verkleinde versie

Ik wil afsluiten met een tekst die ik op het internet tegenkwam, namelijk een bespreking in 2008 door de musicoloog Roger Parker van twee dvd's van TDK die toen net uit waren. Een van die twee was een uitvoering in 2001, een eeuw na Verdi's dood, in het theater van Busseto, en dat is Verdi's geboorteplaats. Ik zal een deel van deze tekst citeren, omdat diverse onderwerpen worden aangeroerd die bij dit soort opera's de aandacht verdienen. Gewoon punten om op te letten.

De omvang van het theater [slechts 350 plaatsen] weerhield Franco Zeffirelli er niet van om te laten zien wat hij het beste kan: spektakel brengen. De decors lijken massief en hebben de uitstraling die bij *Aïda* behoort. Andere dramatische effecten worden bereikt door het kundige gebruik van geschilderde of geprojecteerde achtergronden. Hoewel het orkest klein was, was het in de petieterige orkestbak van dit theater voor zijn taak berekend. De fluitsolo was in het bijzonder vermeldenswaardig. De zangers, die amper in de twintig waren, zijn niet welbekend, hoewel sommige namen nu [in 2008] misschien herkend worden, zoals Kate Aldrich en Scott Piper.

Piper bezit een aardige tenorstem. Als Radames startte hij voorzichtig met *Celeste Aïda* en gaf hij een aanvaardbare uitvoering van dat monster van een aria. Hij kan luid zingen en met een robuuste klank, in blijdschap en een overwinningsroes, maar hij zingt teder en zacht in het slotduet.

Kate Aldrich vertolkt Amneris. Men verwacht niet dat een mezzo deze rol vroeg in haar carrière aanpakt, maar Aldrich maakt Amneris geloofwaardig. Hoewel ze er niet de subtiliteit in aanbrengt die een [Dolora] Zajick levert, is dat een aspect dat geleerd moet worden. Aldrich is gevoelig en slim, maar kon toch ook al haar onzekerheid demonstreren toen ze ontdekte dat haar uitverkorene zijn hart aan een ander had verpand. Als ze aan het einde van de vierde akte beseft dat ze Radames echt kwijt is, voelen we duidelijk haar wroeging.

[...] Ik begrijp wat het voor deze jonge zangers betekend moet hebben te mogen werken met meesters als [Carlo] Bergonzi [beroemde tenor, toen 76 jaar] en Zeffirelli [toen 77 jaar].

Er werden in dat theatertje natuurlijk ook andere trucs toegepast, zoals het weglaten van enkele balletten en het zogenaamd 'bekijken' van de triomfmars, met de rug naar de zaal toe (dus de mars blijft buiten beeld).

En een orkest met 147 leden, inclusief de muzikanten op het toneel, ik heb het in de aftiteling geteld, zoals in Colon (2020), is wel mooi, maar niet echt onmisbaar. *Aïda* redt zich ook wel met wat minder. Maar ik wil haar niet verlaten zonder een linkje in het publieke domein naar haar [slotduet](#), gezongen door Daniza Ilitsch en Richard Tucker van de MET in 1949.

Peter Cuijpers, 2 juli 2025



Nogmaals Busseto (2001), met Kate Aldrich en Adina Aaron.