

R²⁰⁰
AÑOS

Aida
Giuseppe Verdi



AIDA

Páginas 5 – 6	Ficha artística
Páginas 7 – 8	Argumento
Páginas 9 – 10	<i>Regresa Aida, en homenaje a Pedro Lavirgen</i> por Joan Matabosch
Páginas 11 - 14	Aida: una obra maestra para todas las temporadas por Francesco Izzo
Páginas 15 – 19	Biografías

Contenidos extraídos del programa de mano del Teatro Real

AIDA Giuseppe Verdi (1813-1901)

Ópera en cuatro actos

Libreto de **Antonio Ghislanzoni**, basado en un argumento de **Auguste Mariete** y **Camille du Locle**

Estrenada en la Ópera de El Cairo el 24 de diciembre de 1871

Estrenada en el Teatro Real el 12 de diciembre de 1874

Nueva producción del Teatro Real, en coproducción con la Lyric Opera de Chicago y el Teatro Municipal de Santiago de Chile, basada en la original del Teatro Real de 1998

El Teatro Real quiere dedicar esta reposición de *Aida* a uno de los grandes intérpretes del rol de Radamés, al tenor Pedro Lavirgen

FICHA ARTÍSTICA

Dirección musical	Nicola Luisotti
Dirección de escena, escenógrafo y figurinista	Hugo de Ana
Iluminación	Vinicio Cheli
Coreografía	Leda Lojodice
Diseñador de vídeo	Sergio Metalli
Dirección del coro	Andrés Máspero
Asistente del director musical	Diego García Rodríguez
Asistente del director de escena	Angelica Dettori
Asistente de la coreógrafa	Michele Cosentino
Asistente del figurinista	Cristina Aceti
Ayudante de iluminación	Nicholas Fischtel

REPARTO

El rey de Egipto	Soloman Howard
Amneris	Violeta Urmana (Mar. 7, 10, 13, 16, 22, 24, 25) Ekaterina Semenchuk (Mar. 8, 11, 14, 17, 19, 21) Daniela Barcellona (Mar. 9, 15, 20) Marina Prudenskaya (23)
Aida	Liudmyla Monastyrskaya (Mar. 7, 10, 13, 16, 19, 22, 25) Anna Pirozzi (Mar. 8, 11, 14, 17, 21, 24) Lianna Haroutounian (Mar. 9, 15, 20, 23)
Radames	Gregory Kunde (Mar. 7, 10, 13, 16, 19, 22, 25) Alfred Kim (Mar. 8, 11, 14, 17, 21, 24) Fabio Sartori (Mar. 9, 15, 20, 23)
Ramfis	Roberto Tagliavini (Mar. 7, 9, 10, 13, 15, 16, 19, 22, 23, 25) Rafal Siwek (Mar. 8, 11, 14, 17, 20, 21, 24)
Amonasro	Gabriele Viviani (Mar. 7, 11, 14, 16) George Gagnidze (Mar. 8, 10, 13, 17, 19, 21, 22, 24) Àngel Òdena (Mar. 9, 15, 20, 23, 25)
Gran sacerdotisa	Sandra Pastrana
Un mensajero	Fabián Lara

BAILARINES

María Alonso, Eva Alonso Martínez, Estíbaliz Barroso Alonso, Mónica Domínguez, Lucia Estévez, Tania Garrido, Estrella Martín, María Muñoz Gurría, Urielle Perona, Yolanda Serrano, Haizam Abdalla, Fredo Belda, Carlos Ibáñez de la Cadiniere, Antonio Carbonero, Gorka Culebras, Francisco Lorenzo, Pascual Ortí, Víctor Ramos, José Luis Sendarrubias, David Vento

ACTORES

Magdalena Aizpurúa, Carlos Belén, José Carmona, Jordi Casas, Steven Castillo, Olga Cervera, Carolina Docando, Luis Alberto Domínguez, Joseba Gómez, María González, Javier González Artime, David Guimera, Germán Gundín, Víctor Hernández, Maria Kaltembacher, Alberto Laporta, Jesús Lara, Jaime López, Manuel Mencia, Emanuel Mihail, Xavi Montesinos, Gabi Nicolás, David Ortega, Sergio Pérez Galiano, Giuseppe Romano, Juan Carlos Rueda, Macarena Ruiz Bustamante, Raúl Santos, Gonzalo Simón, Miguel Ángel Some, Jorge Soria, Juan Carlos Toledo, Juanjo Torres, Blas Valverde, Ismael Zamora

ESCLAVOS

Bernardo Acuyo, Julen Alba, Kira Anzizu Huygen, David Ballesteros, Lyncoln Diniz, Enrique Espildora, Guillermo García López, Iván Garrido, Patricia Granados de Osma, Ismael de la Hoz Gonzalo Moer, Albert Suárez Vergara Coro y Orquesta Titular del Teatro Real

Duración aproximada

2 horas y 50 minutos

Actos I y II: 1 hora y 20 minutos

Pausa de 25 minutos

Actos III y IV: 1 hora y cinco minutos

**7, 8, 9, 10, 11, 13, 14, 15, 16, 17, 19
20, 21, 22, 23, 24 y 25 de marzo**

20:00 horas. Domingos: 18:00 horas

Patrocina 

ARGUMENTO

ACTO I

En una sala del palacio. Ramfis, el sumo sacerdote, conversa con Radamés, el joven capitán de la guardia. Este espera ser elegido para dirigir las tropas egipcias que han de enfrentarse a los invasores etíopes que amenazan la frontera. Sumido en un sueño de gloria, anhela un gran triunfo para ofrecérselo a su amada Aida, esclava etíope al servicio de Amneris, la hija del rey. El sacerdote consulta con la diosa Isis el nombre del elegido como salvador de la patria. Entran Amneris -enamorada a su vez de Radamés- y Aida. La hija del faraón se consume de celos, pues sabe que el joven capitán ama a otra mujer y sospecha que esa mujer es Aida, su esclava. El faraón y los sacerdotes comunican que Isis ha determinado que sea Radamés quien acaudille el ejército egipcio contra el invasor, que marcha conducido por su rey Amonasro, padre de Aida. La esclava, al conocer el nombramiento de Radamés, ve divididos sus sentimientos entre el amor y el patriotismo.

Desde el interior del templo de Vulcano en Menfis se oyen a lo lejos los cantos de las sacerdotisas invocando la protección de los dioses; con ellos se mezclan las invocaciones de Ramfis y sus sacerdotes. En el curso de la ceremonia posterior, Radamés es investido por el sumo sacerdote con las armas sagradas mientras todos piden al dios que le proteja le conceda la victoria

ACTO II

Un grupo de esclavas entretienen a la hija del faraón mientras esta se prepara para la fiesta del triunfo, pues se ha sabido que Radamés ha resultado victorioso contra los etíopes. Pero recurre a un ardid para asegurarse de los sentimientos de Aida: le comunica la falsa noticia de que el joven comandante ha muerto en combate. La joven esclava no es capaz de ocultar su turbación, revelando con ello su amor por Radamés. Amneris revela su mentira y Aida no puede controlar sus emociones, sobre todo cuando Amneris le confiesa que también ella ama al capitán. A punto de confesar su verdadero origen, Aida consigue dominarse y no hacer mención de su sangre real, aunque admite que solo vive por el amor de Radamés. Amneris la amenaza con una feroz venganza.

En las puertas de Tebas la multitud recibe con vítores triunfales a Radamés, quien, junto a sus tropas victoriosas, conduce también a los prisioneros etíopes. Radamés recibe la corona triunfal de manos de Amneris y pide clemencia para los prisioneros, entre los que se encuentra Amonasro. Al ver a su padre encadenado, Aida no puede evitar delatarse como hija suya. Ramfis aconseja al rey que los ejecute, pero este consiente en que los prisioneros sean liberados a condición de que Amonasro permanezca en calidad de rehén. Además, como premio a su victoria, concede a Radamés la mano de su hija Amneris.

ACTO III

Antes de celebrarse las nupcias, Amneris se dirige al templo de Isis para orar en compañía de Ramfis. Aparece Aida, que debe encontrarse furtivamente con Radamés. Amonasro no le ha pasado inadvertido el interés que muestra Radamés por su hija, e intenta que esta averigüe de boca de Radamés el paso secreto que atraviesa la frontera egipcia. Los

enamorados se encuentran y Radamès confiesa que pronto estará de nuevo a la cabeza del ejército y que como premio a su nueva victoria tiene previsto pedir al rey la libertad y la mano de Aida. Pero esta le hace ver que ni los sacerdotes, ni Amneris, ni el propio rey lo permitirían, y que solo la huida pondría fin a sus padecimientos. Radamès revela entonces que el desfiladero de Nápata no está custodiado y que podrían escapar por él. En ese momento Amonasro, que ha escuchado escondido toda la conversación, irrumpe y revela su identidad a Radamés, quien descubre así que, involuntariamente, ha traicionado a su país. Amneris y Ramfis salen del templo y los sorprenden. Amonasro se abalanza contra Amneris, pero Radamés se interpone entre ambos y permite la huida de Aida y Amonasro. Después se entrega al sumo sacerdote.

ACTO IV

A pesar de que sabe que ha intentado huir con Aida, Amneris todavía ama a Radamés, e intenta infructuosamente convencerlo de que niegue los cargos que se han levantado contra él. Después le dice que Aida todavía está viva y promete a Radamès que ella conseguirá que sea perdonado si renuncia al amor de la esclava, pero este rechaza el ofrecimiento. Radamès es juzgado por el tribunal de sacerdotes y es condenado a la muerte reservada a los traidores: será enterrado vivo. Mientras Radamès espera su final en el la tumba en la que ha sido sepultado, Aida aparece a su lado; se ha hecho enterrar viva con él para morir a su lado.

REGRESA AIDA, EN HOMENAJE A PEDRO LAVIRGEN

Joan Matabosch

En una época marcadamente materialista, en la que el positivismo filosófico, los éxitos científicos, los movimientos sociales de raíz socialista, el realismo y el naturalismo en las bellas artes y en la literatura resumían el signo de los nuevos tiempos, *Aida* surge como un vestigio del último romanticismo. Este aliento de otra época estaba, sin embargo, perfectamente compensado por la elección del espacio histórico de la acción dramática, el Egipto de los faraones, cuya fascinación cotizaba al alza. La coincidencia de su composición con el descubrimiento arqueológico de la civilización faraónica favoreció la obsesión de que el Egipto de *Aida* debía ser tan fidedigno como fuera posible.

Aquel espacio del drama que para los románticos tenía un valor instrumental —era el espejo en el que se expresaba la emoción— acabó convirtiéndose en el objetivo mismo de la representación. Un disparate, fomentado por la voluntad del jedive de Egipto de encargar una ópera inspirada en su país que diera a conocer internacionalmente la nueva Ópera de El Cairo; por la mediación del prestigioso egiptólogo francés Auguste Mariette, a quien habían encargado diseñar un argumento inspirado en la supuesta costumbre de los antiguos egipcios de enterrar vivos a los traidores a la patria; por la extravagante *egyptierie* que invadió el diseño, la arquitectura, la moda femenina, el mobiliario burgués e incluso los servicios de mesa de las grandes mansiones; y también por la voluntad del propio Verdi de dotar a la obra de un pintoresco color local cuyo mejor ejemplo serían las trompetas que el compositor haría construir para la marcha triunfal del segundo acto, instrumentos largos y rectos de sonido estridente, alejados de las trompetas habituales de las orquestas del siglo XIX. El resultado es lo que Ramon Pla denomina «un buen ejemplo de arte “pompiér”. Es decir, ese tipo de arte que quiere ser brillante y que seguía esquemas historicistas y retóricos del romanticismo en plena época realista».

Pero este Verdi de la madurez es demasiado excepcional para que el *kitsch* y las carnavaladas decadentes en las que tan frecuentemente se han convertido las puestas en escena de *Aida* puedan vencerlo. Incluso la marcha triunfal, el fragmento estelar de los discos publicitados —ironizaba Terenci Moix— como «música clásica para los que odian la música clásica» dista mucho de ser una mera exhibición de vacío colosalismo escénico. «Esa confluencia de los fastos de la realeza, el clero, la milicia y las ambiciones de Radamès, todo ello en contraposición al lamento de los vencidos y la furiosa irrupción de Amonasro, león acorralado cuyos rugidos llegan a imponerse al pleito sentimental de Amneris y Aida —escribió Moix—, resulta profundamente emocionante», mucho más allá de aquel barniz «pompiér» que tampoco se puede negar.

Para Wieland Wagner *Aida* expone cómo el poder religioso, en su fanatismo inmisericorde, frena la libertad, la conciliación y el amor. Y es que, en su esencia, *Aida* es una obra sobre un amor que es más poderoso que el odio entre los pueblos, el conflicto entre convicciones religiosas incompatibles, las diferencias sociales e incluso las traiciones. Un amor tan sólido como el muro que impide su consumación. Es un drama íntimo sobre un amor sacrificado a los intereses del poder, desarrollado, eso sí, en un contexto que evoca el esplendor de una civilización de la que se estaba

descubriendo un legado indescifrable, supersticioso, ritual y espectacular. La grandeza de Verdi consiste en no integrar los dos planos individual y colectivo de la obra, sino en simplemente superponerlos. Más allá de esas escenas de masas tan fáciles de caricaturizar, hay que insistir que esta es una obra que expresa el amor, los celos, la nostalgia y la humillación de unos personajes encerrados en alcobas, en parajes clandestinos, en la oscuridad de la noche o entre las piedras de la propia tumba. En los claroscuros de esos espacios íntimos reside la auténtica grandeza de la obra.

Pero está la aparatosidad de todo lo demás, y no es extraño que, por un motivo y por el otro, *Aida* se haya convertido en la ópera más popular de la lírica italiana. Su regreso al Teatro Real después de veinte años es un auténtico acontecimiento y, también, un autohomenaje de la institución a uno de los espectáculos más impresionantes de las primeras temporadas de aquel Real recién reconvertido en teatro de ópera. La recordada puesta en escena de Hugo de Ana ha sido readaptada por el propio director de escena, escenógrafo y figurinista con el objetivo de convertirla en una brillante producción de repertorio.

Además, *Aida* ha sido, desde luego, el caballo de batalla de las grandes voces verdianas de todas las generaciones. Por eso tiene todo el sentido del mundo dedicar estas funciones de *Aida* a Pedro Lavirgen, uno de los tenores españoles más extraordinarios de su generación y uno de los mejores intérpretes del rol de Radamès. Lavirgen fue, desde finales de los años 1960 hasta 1980, uno de los mejores defensores del repertorio más duro de la cuerda de tenor y figura esencial en las temporadas de los teatros españoles de la época. Cantó *Aida* en el Gran Teatre del Liceu de Barcelona en la temporada 1967-1968 y en la 1970-1971 junto a Ángeles Gullín. En Madrid cantó *Cavalleria rusticana* (1965), *Tosca* (1968), *Carmen* (1973), *Pagliacci* (1974), *La forza del destino* (1977), *Norma* (1978), *Macbeth* (1980) y *Simon Boccanegra* (1982), casi siempre en el Teatro de la Zarzuela, donde se celebraban las temporadas operísticas madrileñas antes de la reapertura del Teatro Real. Madrid tiene una deuda de gratitud con este artista extraordinario que, desde luego, no va a paliar el hecho de que el Teatro Real le dedique el acontecimiento de volver a acoger en su escenario una de las óperas a las que más ligada estuvo su impresionante carrera artística.

AIDA: UNA OBRA MAESTRA PARA TODAS LAS TEMPORADAS

Francesco Izzo

La expresión artística conocida como «ópera» cuenta ya con cuatrocientos años de trayectoria, y sigue sumando. Desde *L'Orfeo* de Monteverdi hasta *Lulu* de Berg, desde *Armide* de Lully hasta *Death of Klinghoffer* de Adams, nos enfrentamos a una extraordinaria variedad de atributos genéricos, tendencias nacionales y acercamientos individuales al género, y nos resultaría complicado encontrar una obra que encarnase la «ópera» en su conjunto. ¿Es *El barbero de Sevilla*, de Rossini? ¿*Carmen*, de Bizet? ¿*Turandot*, de Puccini? Todos estos, y muchos otros, son dignos candidatos, pero si me presionasen para que les diera una respuesta, mi inclinación sería afirmar que la ópera *par excellence*, la obra que, como ninguna otra, refleja y moldea nuestra idea de lo que es la ópera, sería *Aida* de Giuseppe Verdi. Para algunos, esta se asocia inmediatamente con la idea de un espectáculo visual: los grandes templos egipcios, los fastuosos interiores, los exuberantes paisajes tropicales, las marchas, las danzas y, en algunas producciones, incluso los elefantes y demás animales exóticos; otros pensarán en ella como una gran historia de amor que acontece sobre un trasfondo de conflicto militar y político; aun otros recordarán la seducción sonora de las grandes masas corales, algunas de sus melodías favoritas para tenor o soprano, y los dúos profundamente dramáticos.

Son muchos los factores que han contribuido a hacer de *Aida* el clásico, incluso la ópera por antonomasia, que es hoy. Podría decirse que Giuseppe Verdi es el compositor de ópera más popular, y que *Aida* es uno de sus logros más notables; la ocasión que dio lugar a la obra, la apertura del Canal de Suez en 1869, marcó un momento de inflexión en la historia moderna. Incontables artistas han contribuido a establecerla como un pilar del repertorio operístico, desde la misma época de Verdi hasta la velada de hoy, en que los directores musical y de escena, así como el reparto de cantantes, insuflarán de nuevo vida a *Aida* en el Teatro Real. Todos tenemos nuestras grabaciones favoritas, así como producciones de las que guardamos recuerdos particularmente vívidos y cálidos; a muchos nos encanta entablar conversaciones relacionadas con nuestra interpretación favorita de «Celeste Aida» o «O cieli azzurri». Sin duda, *Aida* es tan icónica que cualquier interpretación, ya sea una nueva producción o una reposición, conlleva un reto doble: por un lado, tiene que estar a la altura de innumerables expectativas; por otro, tiene que tratar de aportar algo nuevo musical, dramática y visualmente. A día de hoy, ninguna otra ópera necesita abarcar el pasado y el presente, la tradición y la innovación, tanto como *Aida*. Es la labor de los intérpretes, no cabe duda, pero también es nuestra propia responsabilidad. Ahora que nos preparamos para vivirla de nuevo, tal vez merezca la pena detenerse en el contexto en que se originó, y las circunstancias y características que hicieron de ella una eterna favorita.

Decir que Giuseppe Verdi era un compositor asentado cuando escribió *Aida* sería quedarse muy corto. El maestro, próximo a los sesenta años, y con veinticinco óperas ya compuestas, era poco menos que una leyenda viva. Sus llamados «años de galera» habían pasado a formar parte de un pasado remoto, pues dichos años se habían cerrado con *Un ballo in maschera* (1859). Durante la gestación de dicha ópera, Verdi mismo había escrito a su amiga Clarina Maffei: «Desde *Nabucco* en adelante no he tenido, puede decirse, una hora de quietud. ¡Diecisiete años de galera!». Pero después de esa ópera las cosas cambiaron mucho: el final del Risorgimento y el establecimiento del Reino de Italia tuvieron como consecuencia que la censura dejó de constituir el agudo problema que había sido durante las décadas de 1840 y 1850, y Verdi, estable financieramente y en la cima de su fama, se pudo permitir elegir si componía o no, y bajo

qué términos. Durante la década de 1860 vieron la luz solo dos óperas: *La forza del destino* (1862) y *Don Carlos* (1867), a lo que habría que añadir la revisión de *Macbeth* para París (1865) y la segunda versión de *La forza del destino* (1869).

Uno de los obstáculos cada vez más difíciles a los que Verdi se enfrentaba era la elección de un tema apropiado. Como era de esperar, recibía ideas para nuevas óperas constantemente, especialmente de Camille du Locle, que había sido coautor del libreto de *Don Carlos*, pero todo resultó inútil: Verdi encontraba los temas «fríos», los personajes «necesariamente odiosos» y, en una ocasión, indicó que enviarle una obra para que la leyese era una «pérdida de tiempo».

En mayo de 1870, sin embargo, cuando recibió una propuesta en francés de Du Locle, se sintió intrigado: «He leído el argumento egipcio. Está bien hecho; es espléndido en su puesta en escena y hay dos o tres situaciones, si no novísimas, ciertamente muy bellas». Hasta aquel momento, Verdi se había resistido a las ofertas del nuevo coliseo de ópera de El Cairo, que había sido inaugurado el 1 de noviembre de 1869 con *Rigoletto*, rechazando invitaciones para asistir al estreno y para escribir un himno que señalara la inauguración del Canal de Suez («no estoy acostumbrado a componer música de circunstancias», escribió al director del teatro de El Cairo), pero de repente estuvo dispuesto a considerar el encargo de una nueva ópera, siempre que se pudieran cumplir sus condiciones. Y se cumplieron. La posición de Verdi, el interés personal que el virrey mostró en el asunto (según Du Locle, el jedive había sido coautor del argumento junto con el egiptólogo Auguste Mariette) y la mediación de Du Locle aseguraron que se llegara a un acuerdo rápidamente, y los términos del contrato escrito en verano resultaron de lo más envidiables: Verdi podía elegir al libretista, se le eximía de asistir a los ensayos en El Cairo –aunque podía nombrar a alguien de su confianza para que supervisara la producción en su nombre–, retuvo los derechos de la ópera fuera de Egipto y gozó del derecho a que la obra se interpretara de manera simultánea en otros lugares. La elección del libretista fue sencilla: se encargó la tarea a Antonio Ghislanzoni, que había trabajado con Verdi en la revisión de 1869 de *La forza del destino*, en una colaboración que había resultado ser de lo más positiva, con Verdi interviniendo como era habitual en la preparación del texto, influyendo en la estructura global y en un sinfín de detalles menores. El estreno de *Aida*, retrasado por la guerra franco-prusiana, tuvo finalmente lugar el 24 de diciembre de 1871, y fue, como era de esperar, un triunfo, equiparable al extraordinario éxito de público del estreno italiano en La Scala menos de dos meses después, el 8 de febrero de 1872. En pocos años, la ópera pasó a formar parte del repertorio, y así seguiría siendo desde entonces. Durante mucho tiempo, se creyó que *Aida* sería la última obra de arte de Verdi, su *opus ultimum*. De hecho, sus últimas óperas shakespearianas, *Otello* y *Falstaff*, solo vieron la luz más de una década después, gracias a su colaboración con Arrigo Boito.

Como el Canal de Suez, *Aida* es una obra monumental. De la misma manera que el Canal de Suez fue, en muchos sentidos, el resultado de un desarrollo significativo en la ingeniería civil, la política internacional y el comercio mundial, *Aida* es el resultado de los logros estéticos de Verdi y de tendencias más amplias en la ópera de mediados del siglo XIX. Se trata de una síntesis extraordinaria de lo que Verdi había conseguido como compositor de ópera italiana y del mercado operístico internacional en que se movía. La trama, que como sabemos gira en torno a la historia de amor entre un líder militar egipcio y una esclava etíope sobre el trasfondo de una guerra entre sus pueblos, es en cierto modo un guiño a la ocasión y la ubicación para la que fue creada la ópera; el virrey mismo se empeñó en contar con «una puesta en escena rigurosa y el color más auténticamente local». Pero la obra también se ciñó a la ola de exotismo que prevalecía en la cultura europea en esos momentos. Verdi insufló a su música gestos melódicos, recursos armónicos y efectos orquestales que no son, claro está, «auténticamente» egipcios, pero que sin embargo sugieren una ubicación cronológica y geográficamente lejana. El himno de la sacerdotisa en la escena de la consagración en el acto I, la danza

de los esclavos moros en los aposentos de Amneris, la música de ballet en el *triumfo*, los refinados efectos orquestales al principio de la escena del Nilo y, por supuesto, las famosas trompetas egipcias que Verdi había pedido fabricar específicamente para esta obra, contribuyen en gran medida a establecer la *tinta* distintiva de la partitura. Incluso a día de hoy, cuando la reinterpretación y recontextualización radical de las óperas a manos de directores de escena parecen haberse convertido en la norma, el marco escénico en que se sitúa *Aida* es algo que nadie parece cuestionar.

No debería sorprender que, a estas alturas de su carrera, Verdi tuviera un interés limitado en dotar a sus personajes de momentos solistas. Es cierto que Radamès canta su celebrada romanza «Celeste Aida» apenas dos minutos después de que se levante el telón (un modelo que Puccini recordaría en *Tosca* y *Madama Butterfly*), y que *Aida*, un personaje condenado al aislamiento psicológico y físico, canta dos arias, una en el acto I, en la que ahonda en el conflicto entre su amor por Radamès y sus obligaciones y lazos familiares y nacionales, y otra en el acto III, en la que considera el suicidio (esta última fue un añadido de último minuto a la partitura). Pero ninguno de los otros personajes tiene ningún solo formal, y una gran parte de la ópera gira en torno a grandes cuadros corales, dúos altamente conflictivos y una escena final de muerte que es, en sí misma, un dúo formal para los dos amantes, aunque con la sorprendente participación externa del coro y de Amneris al final.

Es especialmente en los dúos donde el drama cobra vida; para quienes estén familiarizados con los logros anteriores de Verdi, incluyendo *Don Carlos* (la ópera que precede a *Aida*), esto no debería resultar sorprendente. La protagonista es quien canta a dúo con cada uno de los otros personajes principales, y esos cuatro dúos (uno con Amneris, otro con Amonasro y dos con Radamès) ponen de relieve la variedad de enfoques que adoptó Verdi. Lejos de rechazar los modelos formales que habían nutrido sus obras de las décadas anteriores, Verdi trabajó muchos de los dúos con Ghislanzoni, confeccionando una poesía que permitía incluir elementos dramáticos y secciones expansivamente líricas – los *cantabili* y las *cabalettas* que contienen algunas de las melodías más memorables de la ópera–. El aclamado «A noi si schiude il ciel» con que concluye la escena final, por ejemplo, es, estructuralmente hablando, una *cabaletta* lenta tan convencional como «Verranno a te sull’aure» de *Lucia di Lammermoor* de Donizetti o «Veglia, o donna, questo fiore» de *Rigoletto*. En otros casos, sin embargo, Verdi adoptó un enfoque más flexible. Aunque la sección que cierra el dúo de *Aida* y Amneris es una *cabaletta* perfectamente reconocible, instigada por un coro egipcio que canta fuera de escena, es también un momento que combina tres niveles narrativos temporales: el presente, con el creciente conflicto entre dos mujeres que compiten por el amor de un hombre; el pasado, con las reminiscencias de la oración de *Aida* del acto I que inesperadamente concluyen la escena en un tono desgarradoramente sombrío; y el futuro, con la inminente fastuosidad que da la bienvenida a la armada egipcia victoriosa audible en la distancia y según se va aproximando. Y, en su encuentro con Amonasro, posiblemente el momento más poderoso y conciso de los dúos padre-hija de Verdi, no hay tiempo para un dúo completo con varios movimientos, y la estructura convencional se ve truncada por la llegada de Radamès, que siega cualquier asomo de *cabaletta*.

Las grandes escenas corales, que también ofrecen jugosas oportunidades para una exhibición coreográfica, cuentan con sus propias raíces y modelos, inspirados sobre todo en la tradición francesa de la *grand opéra* a la que Verdi, en tiempos de *Aida*, ya se había visto expuesto y había contribuido activamente durante unos veinticinco años. Las danzas, aquí, cumplen una función dramática, y están plenamente integradas en la trama, contribuyendo a la caracterización de Amneris y de los egipcios y etíopes, lejanos y extraños para una audiencia occidental (y entre sí). Tener que dar una apariencia distinta y una «voz» a cada una de las facciones opuestas es uno de los grandes retos de *Aida*, e implica tomar importantes decisiones a día de hoy. ¿Quiénes son estas gentes, qué representan, y cómo podemos

identificarnos con ellos? ¿Debemos ver a los egipcios esencialmente como «occidentales», hasta el punto de ser una función del imperialismo (una tesis sugerida en un importante estudio de Edward Said)? ¿Son los etíopes los verdaderos «otros», las víctimas, las personas que, como en muchas de las óperas anteriores de Verdi, han sido subyugadas y esperan su redención? ¿Proporciona el mero encontronazo entre ambos el estímulo para iniciar un romance desde sus facciones opuestas (¿recuerdan a Romeo y a Julieta?), o son las tensiones políticas y sociales más amplias las que ya estaban maduras a mediados del siglo XIX y las que siguen teniendo significado a día de hoy? Estos son los tipos de preguntas que debemos seguir haciéndonos, aunque (o tal vez porque) no existe una única respuesta. Es a base de contemplar estas preguntas como podemos hacernos una idea de la riqueza cultural y complejidad de *Aida*, y es también así como podemos entender que, con su equilibrio de tradición y novedad, con su poder de construir puentes entre un contexto histórico específico y concepciones más amplias de la ópera, haya sido un eterno favorito, una obra de arte para todas las temporadas, hasta el punto de encarnar la esencia misma de la ópera y su atractivo imperecedero.

Francesco Izzo es director del departamento de Música de la Universidad de Southampton
(Traducción de Laura Furones)

BIOGRAFÍAS

NICOLA HUGO LUISOTTI

Director musical

Desde su debut en 2002 en la Ópera de Stuttgart con *Il trovatore*, ha visitado escenarios operísticos como la Ópera nacional de París, la Bayerische Staatsoper de Múnich, el Teatro alla Scala de Milán, la Staatsoper de Viena, la Royal Opera House de Londres, el Teatro de San Carlo de Nápoles y la Metropolitan Opera House de Nueva York. En su amplio repertorio destacan *La forza del destino*, *Mefistofele*, *Attila*, *Falsaff*, *Otello*, *La traviata*, *Tosca*, *Turandot*, *La fanciulla del West* y *Carmen*. Ha colaborado con directores de escena como David McVicar, Richard Jones, Willy Decker, Francesca Zambello, Claus Guth y Emilio Sagi. Es director musical de la Ópera de San Francisco desde 2009, donde ha dirigido más de cuarenta títulos, entre ellos el estreno mundial de *La ciociara* de Marco Tutino. En fechas recientes ha dirigido el doblete *Cavalleria rusticana/Pagliacci* en Nueva York, *La traviata* en San Francisco y *La bohème* en Londres. Desde 2017 es director asociado del Teatro Real, donde ha dirigido *Il trovatore*, *La damnation de Faust* y *Rigoletto*. (www.nicolaluisotti.com)

HUGO DE ANA

Director de escena, escenógrafo y figurinista

Nació en Buenos Aires e inició sus estudios en el instituto artístico afiliado al Teatro Colón, graduándose en artes visuales y después en escenografía y diseño de vestuario para teatro y cine. En 1997 recibió el premio Abbiati al mejor director y escenógrafo. Desde su debut en el Teatro Comunale de Bolonia en 1990 con una producción de *Mosé in Egitto* de Rossini, ha trabajado en la mayoría de los teatros italianos importantes, desde el Teatro Regio de Turín hasta la Ópera de Roma, pasando por La Scala de Milán, así como los festivales de Macerata y Verona. Asimismo ha presentado espectáculos en las temporadas de Santiago de Chile, Beijing, Maribor y Buenos Aires, con producciones de *Lucrezia Borgia*, *Les contes d'Hoffmann*, *Il trovatore*, *Rusalka*, *Roméo et Juliette* y *Turandot*, por mencionar solo algunas. Entre sus últimos compromisos se cuentan *Madama Butterfly* en la Ópera Nacional de Grecia, *Jerusalem* para el Festival Verdi de Parma, *La fanciulla del West* para el Teatro San Carlo de Nápoles y *La sonnambula* en Mascate (Omán). En el Teatro Real ha dirigido *Aida* y *Don Carlo*.

VINICIO CHELI

Iluminador

Diplomado en la Academia de Bellas Artes de Florencia, trabajó entre 1976 y 1979 para el Maggio Musicale Fiorentino. Desde entonces y hasta 1989, para el Piccolo Teatro de Milán –donde colaboró con Giorgio Strehler– y de 1987 a 1991 para el Festival Rossini de Pésaro. Ha diseñado la iluminación de óperas como *La clemenza di Tito*, *Idomeneo*, *Fidelio*, *La forza del destino*, *Norma*, *Lucia di Lammermmor*, *Pelléas et Mélisande*, *Turandot*, *Castor et Pollux* o *Guglielmo Tell*, colaborando con directores de escena como Pier Luigi Pizzi, Luca Ronconi, Yannis Kokkos, Nicolas Joël, Giancarlo del Monaco, Nikolaus Lehnhof, Klaus Michael Grüber y Gilbert Deflo en teatros como el Mariinski de San Petersburgo, la Ópera de Roma, el Théâtre du Capitole de Toulouse, la Opéra national de París, el Teatro de la Zarzuela de Madrid y el Teatro Regio de Turín. En el Teatro Real ha participado en *Aida*, *Manon*, *Così fan tutte*, *Falstaff*, *Madama Butterfly*, *Tosca*, *Desde la casa de los muertos* y *El viaje a Simorgh*.

VIOLETA URMANA**Amneris**

Una de las *mezzosopranos* más notables en el repertorio dramático italiano y alemán. Nació en Lituania y pronto alcanzó notoriedad interpretando personajes como Kundry (*Parsifal*) y La princesa de Éboli (*Don Carlo*). En las últimas temporadas ha cantado Elisabetta (*Don Carlo*), Leonora (*La forza del destino*), Odabella (*Attila*) y las protagonistas de *Aida*, *Tosca*, *Norma*, *Iphigénie en Tauride*, *Ariadne auf Naxos* y *La Gioconda*. Es invitada con regularidad a los más prestigiosos teatros del mundo (La Scala de Milán, la Metropolitan Opera House de Nueva York, la Opéra national de Paris, la Royal Opera House de Londres, así como los festivales de Bayreuth, Salzburgo, Aix-en-Provence y Edimburgo). Ha colaborado con directores como Claudio Abbado, Daniel Barenboim, Semyon Bychkov, Riccardo Chailly y Simon Rattle. Ha sido galardonada en numerosas ocasiones y fue nombrada Kammersängerin por la Staatsoper de Viena. En el Real ha participado en *La Gioconda*, *Cavalleria rusticana*, *Un ballo in maschera*, *Tosca*, *Norma*, el *Requiem* de Verdi, *Macbeth* y *Tristan und Isolde*. (www.violetaurmana.com)

EKATERINA SEMENCHUK**Amneris**

Esta *mezzosoprano* rusa estudió en el Conservatorio de San Petersburgo. Ha cantado para muchas de las compañías de ópera más importantes del mundo, incluyendo el Teatro alla Scala de Milán, la Metropolitan Opera House de Nueva York, la Staatsoper de Viena, la Opéra national de Paris, la Royal Opera House de Londres, la Ópera de San Francisco y el Teatro Mariinsky de San Petersburgo, así como en los festivales de Salzburgo, Edimburgo, Baden-Baden y la Arena de Verona. Especialista en el repertorio de *mezzosoprano* dramática del siglo XIX, sus papeles incluyen Giovanna Seymour (*Anna Bolena*), Azucena (*Il trovatore*), Preziosilla (*La forza del destino*), La princesa de Éboli (*Don Carlo*), Amneris (*Aida*), Lady Macbeth (*Macbeth*), Laura (*La Gioconda*), Carmen, Dalila (*Samson et Dalila*), La princesa de Bouillon (*Adriana Lecouvreur*), Didon (*Les Troyens*), Fricka (*Die Walküre*), Marina (*Borís Godunov*), Olga (*Eugenio Oneguín*), Paulina (*La dama de Picas*), Lyubov (*Mazepa*) y Sonya (*Guerra y paz*). Recientemente ha entretenido a Santuzza (*Cavalleria rusticana*) en Nueva York.

DANIELA BARCELLONA**Amneris**

Nació en Trieste y estudió con el pianista y director Alessandro Vitiello. Debutó en 1999 en el Festival Rossini de Pésaro, en el papel principal de *Tancredi*. Esta *mezzosoprano* interpreta principalmente personajes de óperas de Rossini, Bellini y Donizetti, entre ellos Isabella (*L'italiana en Algeri*), Rosina (*Il barbiere di Siviglia*), Angelina (*La cenerentola*), Adalgisa (*Norma*), Maffio Orsini (*Lucrecia Borgia*), Giovanna Seymour (*Anna Bolena*) y Léonor (*La favorite*). Se ha presentado regularmente en el Teatro alla Scala de Milán, la Metropolitan Opera House de Nueva York, la Staatsoper de Viena, la Opéra national de Paris, la Bayerische Staatsoper de Múnich y el Festival de Salzburgo. Ha interpretado a La princesa de Éboli (*Don Carlo*), Amneris (*Aida*), Mistress Quickly (*Falstaff*), Didon (*Les Troyens*), Dalila (*Samson et Dalila*), Santuzza (*Cavalleria rusticana*) y La princesa de Bouillon (*Adriana Lecouvreur*). Recientemente ha sido Arsace (*Semiramide*) en la Royal Opera House de Londres. En el Real participó en *Semiramide*, *Tancredi* y *The Rake's Progress*. (www.danielabarcellona.com)

LIUDMYLA MONASTYRSKA**Aida**

Esta soprano ucraniana nació en Kiev y estudió en el Conservatorio Tchaikovsky de su ciudad natal. Hizo su debut en 1996 con la Ópera Nacional de Ucrania como Tatiana (*Eugenio Oneguín*), y fue nombrada soprano principal de la compañía en 1998. Sus papeles incluyeron Aida, La gioconda, Amelia (*Un ballo in maschera*), Liza (*La dama de Picas*) y

Santuzza (*Cavalleria rusticana*). Inició su carrera internacional en 2010 cantando *Tosca* en la Deutsche Oper de Berlín y el Festival Puccini de Torre del Lago. Desde entonces ha cantado en escenarios como el Teatro alla Scala de Milán, la Metropolitan Opera House de Nueva York, la Opéra national de Paris, la Royal Opera House de Londres, la Bayerische Staatsoper de Múnich, el Liceu de Barcelona y el Festival de Salzburgo, donde interpretado *Aida*, *Abigaille (Nabucco)*, *Elisabetta (Don Carlo)*, *Odabella (Attila)*, *Lady Macbeth (Macbeth)*, *Leonora (La forza del destino)* y *Lucrezia (I due Foscari)*. En fechas recientes ha cantado los papeles de *Tosca* y *Abigaille* en la Deutsche Oper de de Berlín.

ANNA PIROZZI

Aida

Esta soprano italiana nació en Nápoles y estudió en el Istituto Musicale en Valle d'Aosta y en el Conservatorio de Turín con Silvana Moyso. Tras su debut como *Abigaille (Nabucco)* en el Festival de Salzburgo en 2013, ha interpretado este personaje en Milán, Florencia, Turín, Bolonia, Parma, Leipzig, Stuttgart, Tel Aviv, Pekín, Valencia y Verona. También ha cantado *Lucrezia Contarini (I due Foscari)* en La Scala de Milán, *Amelia (Un ballo in maschera)* en la Bayerische Staatsoper de Múnich, *Santuzza (Cavalleria rusticana)* y *Elvira (Ernani)* en el Teatro dell'Opera de Roma, *Tosca* en la Deutsche Oper de Berlín, *Luisa Miller* en el Teatro Carlo Felice de Génova, *Leonora (Il trovatore)* para la Royal Opera House de Londres, *Maddalena di Coigny (Andrea Chénier)* en la Ópera de San Francisco, *Aida* en el Teatro Regio de Turín, *Lady Macbeth (Macbeth)* en el Festival de Edimburgo, *Turandot* en Tel Aviv y, más recientemente, *Giorgietta (Il tabarro)* y *Suor Angelica* en Módena y Plasencia. En el Teatro Real ha participado en *Macbeth*. (www.annapirozzi.com)

LIANNA HAROUTOUNIAN

Aida

Esta soprano armenia es una de las más destacadas cantantes verdianas de su generación. Su repertorio incluye óperas rusas, francesas y un extenso número de composiciones sinfónico-vocales y de cámara. Estudió en el Conservatorio Nacional de Ereván y posteriormente en el centro de formación de la Opéra national de Paris. Después de su debut como *Elisabetta (Don Carlo)* en la Royal Opera House de Londres en 2013, ha desarrollado una carrera internacional que la ha llevado a la Metropolitan Opera House de Nueva York, al Théâtre de la Monnaie de Bruselas, la Staatsoper de Berlín, la Ópera de San Francisco, al Teatro de San Carlo de Nápoles y la Ópera de Fráncfort, donde ha interpretado los personajes *Amelia Grimaldi (Simon Boccanegra)*, *Desdemona (Otello)*, *Leonora (Il trovatore)*, *Mimi (La bohème)*, *Helène (Les vêpres siciliennes)* y las protagonistas de *Adriana Lecouvreur* y *Tosca*. Recientemente ha interpretado a *Cio-Cio-San (Madama Butterfly)* en Hamburgo y Seattle. En el Teatro Real ha participado en el *Requiem* de Verdi y en *Otello*. (www.liannaharoutounian.com)

GREGORY KUNDE

Radamès

Este tenor estadounidense estudió dirección coral y canto en la Universidad Estatal de Illinois. Ha cantado con regularidad en los principales teatros del mundo, entre los que cabe citar la Metropolitan Opera House de Nueva York, el Teatro alla Scala de Milán, la Staatsoper de Viena, la Opéra national de Paris, la Royal Opera House de Londres, el Teatro Mariinski de San Petersburgo y los festivales más importantes. Reconocido a lo largo de su carrera por sus interpretaciones de personajes del repertorio francés y del *bel canto* italiano, en los últimos años se ha dedicado al repertorio verdiano y a otros papeles dramáticos. Desde su presentación como *Otello* de Verdi en La Fenice de Venecia (2012), ha interpretado este papel en Milán, Barcelona, Londres, Valencia, Génova, Florencia, Turín, Tokio, Seúl, Sevilla y São Paulo. Recientemente ha cantado *Peter Grimes* en Valencia, *Poliuto* de Donizetti en Barcelona y *Pollione (Norma)*

Opéra Royal de Wallonie en Lieja. En el Real ha participado en *Roberto Devereux*, *Otello* y *Norma*. (www.gregorykunde.com)

ALFRED KIM

Radamès

Este tenor surcoreano estudió en Seúl, Fráncfort y Karlsruhe. Ha sido premiado en varios concursos internacionales, como el Belvedere (1997), la ARD de Múnich (1998) y Operalia (2002). Fue miembro de las óperas de Kassel y Wiesbaden, y después se unió al conjunto de artistas estables de la Ópera de Fráncfort, donde cantó los papeles de Carlo (*I masnadieri*), Arrigo (*I vespri siciliani*), Gabriele Adorno (*Simon Boccanegra*), Alfredo (*La traviata*), Rodolfo (*La bohème*) y los protagonistas en *Don Carlo* y *Les contes d'Hoffmann*. También ha sido invitado a escenarios como la Metropolitan Opera House de Nueva York, la Staatsoper de Viena, la Royal Opera House de Londres, el Gran Teatre del Liceu de Barcelona y la Deutsche Oper de Berlín, donde ha cantado Don Álvaro (*La forza del destino*), Calaf (*Turandot*), Enzo Grimaldi (*La Gioconda*) y Cavaradossi (*Tosca*). Recientemente ha interpretado a Radamès (*Aida*) en el Teatro Municipal de Santiago de Chile y a Manrico (*Il trovatore*) en la Ópera de Fráncfort. En el Teatro Real ha participado en *Otello*.

FABIO SARTORI

Radamès

Este tenor italiano nació en Treviso y estudió en el Conservatorio Marcello Benedetto de Venecia con Leone Magiera. Hizo su debut profesional cantando Rodolfo (*La bohème*) en La Fenice de Venecia. Desde entonces ha realizado una importante carrera internacional que le ha llevado a escenarios como el Teatro alla Scala de Milán, la Staatsoper de Viena, la Opéra national de Paris, la Royal Opera House de Londres, el Liceu de Barcelona, la Staatsoper de Berlín, el Teatro Bolshoi de Moscú y los festivales de Salzburgo, Puccini de Torre del Lago y la Arena de Verona, donde ha interpretado los papeles de Macduff (*Macbeth*), Jacopo Foscari (*I Foscari*), Foresto (*Attila*), Radamès (*Aida*), Ismaele (*Nabucco*), Carlo (*Linda di Chamounix*), Maurizio (*Adriana Lecouvreur*), Pollione (*Norma*), Pinkerton (*Madama Butterfly*), Carlo (*I masnadieri*), Cavaradossi (*Tosca*), Canio (*Pagliacci*), Don José (*Carmen*) y los protagonistas de *Werther* y *Don Carlo*. Recientemente ha cantado Gabriele Adorno (*Simon Boccanegra*) en Milán. En el Teatro Real ha participado en *Simon Boccanegra*.

GEORGE GAGNIDZE

Amonasro

Estudió en el conservatorio de su ciudad natal (Tiflis, Georgia) y debutó en el Teatro Nacional de Tiflis como Renato (*Un ballo in maschera*) en 1996. Fue premiado en concursos como el Elena Obraztsova (2001) y el Voci Verdiane de Busseto (2005). Formó parte del conjunto de solistas del Teatro Nacional de Weimar, en donde cantó personajes principales para barítono, como Enrico (*Lucia di Lammermoor*), Rodrigo (*Don Carlo*), Miller (*Luisa Miller*), Germont (*La traviata*) y El conde de Luna (*Il trovatore*). Ha cantado en el Metropolitan Opera House de Nueva York, el Teatro alla Scala de Milán, la Staatsoper de Viena, la Opéra national de Paris, la Bayerische Staatsoper de Múnich, el Liceu de Barcelona y el Festival de Aix-en-Provence, en donde ha interpretado los papeles titulares de *Rigoletto*, *Macbeth*, *Nabucco*, *Falstaff*, *Simon Boccanegra*, así como Amonasro (*Aida*), Scarpia (*Tosca*), Iago (*Otello*) y Shakloviti (*Jovánshina*). Recientemente ha sido Tonio (*Pagliacci*) y Alfio (*Cavalleria rusticana*) en el MET. En el Real participó en *Simon Boccanegra* y *Tosca*. (www.georgegagnidze.com)

ÀNGEL ÒDENA**Amonasro**

Nació en Tarragona, inició sus estudios en el conservatorio de su ciudad natal y los continuó en Mantua. Este barítono se presentó en 1994 con *La bohème* en Bari (Italia). Desde entonces ha sumado más de cincuenta papeles a su repertorio en títulos como *Aida*, *Il tabarro*, *L'elisir d'amore*, *Carmen*, *Macbeth*, *Attila*, *Nabucco*, *Simon Boccanegra*, *Thäis*, *Il trovatore*, *Falstaff* y *El gato montés* en teatros nacionales (Barcelona, Bilbao, Oviedo, Valencia, Málaga o Sevilla) y extranjeros (Nueva York, Hamburgo, Turín, Lisboa, Nápoles, Ámsterdam, Berlín). Recientemente ha interpretado al protagonista de *Rigoletto* en el Gran Teatre del Liceu de Barcelona y Enrico (*Lucia di Lammermoor*) en la Ópera de Lausanne. En el Teatro Real ha participado en *Das Rheingold*, *La conquista di Granata*, *La Dolores*, *Pagliacci*, *Luisa Fernanda*, *Madama Butterfly*, *Merlin*, *Margarita la tornera*, *Simon Boccanegra*, *Cyrano de Bergerac*, *La traviata*, *Roberto Devereux*, *Otello* y *Madama Butterfly* (2017). (www.angelodena.com)