



*Henrik Nebelong*

# **AIDA**

- triumfmarcherende dystopi

# PubliMus

Skriftserie fra *SDMK*  
Syddansk Musikkonservatorium

Udgivet i samarbejde med Musikafdelingen, Syddansk Universitetsbibliotek *SDUB*

Henrik Nebelong  
**Aïda – triumfmarcherende dystopi**

PubliMus nr. 33-15

Esbjerg, april 2015

Syddansk Musikkonservatorium  
Kirkegade 61  
6700 Esbjerg  
Tlf: +45 63119900 · Fax: 63119920 · e-mail: [publimus@sdmknet.dk](mailto:publimus@sdmknet.dk)

Redaktion:  
Carl Erik Kühl, *SDMK* (ansvarshavende)  
Anne Helle Jespersen, *SDUB*  
Margrethe Langer Bro, *SDMK*  
Jesper Dyhre Nielsen, *SDMK*

Tryk: Fællestrykkeriet - SUN  
Aarhus Universitet  
Universitetsparken, bygn. 11  
8000 Århus C.

ISBN 978-87-89919-39-3



## *Henrik Nebelong*

### ***AIDA* - TRIUMFMARCHERENDE DYSTOPI**

”*Un mondo di fratelli sarà la terra allor*”<sup>1</sup>

Som lyden af sand, der flyger henover marmortrin, således indleder delte lyse strygere næsten kammermusikalsk ouverturen til *Aida*, Giuseppe Verdis (1813-1901) vel nok mest kendte opera.



Aïdas motiv

Eks. 1

Det er titelpersonen *Aidas* ledemotiv, vi her hører, og selvom Verdi kunne blive ret ophidset, når nogen påstod, at musikken i *Aida* var Wagner-påvirket, så er der ikke megen tvivl om, at netop brugen af ledemotiver er inspireret af Verdis jævnaldrende tyske antipode. Og selvom Verdis tonesprog er totalt anderledes og aldeles originalt, så har specielt Aïdas motiv alligevel et vist wagnersk præg. Wagners *Tristan og Isolde*, som Verdi ikke lagde skjul på, at han beundrede, havde haft premiere i 1865, og åbningsmotivet i *Aida* fra 1870-71 er – ganske vist uden den wagnerske glød og akkord-mystik – blevet til med en klar

bevidsthed om åbningsmotivet i *Tristan* (eks. 2) både i den dæmpede unisone ansats, i den diskrete kromatik og i motivets plastiske ”strækken sig” i det langtrukne høje D (= d<sup>3</sup>) i 2. takt og i oktavspringet opad i 4. takt – det er slanket, italieniseret Wagner.



Åbningsmotivet i Wagners *Tristan und Isolde*  
Eks. 2

Verdi havde også tidligere som mange andre operakomponister benyttet ledemotiver: kærlighedsmotivet i *La Traviata* ("O mio Alfredo!") og skæbnemotivet i *Skæbnens magt* f.eks., men i *Aïda* optræder der flere motiver, og de får en mere ”symfonisk” og ”handlingsbærende” rolle.

Aïdas motiv behersker ouvertürens første 16 takter og lyder til sidst hendøende *ppp*. Herefter tager et nyt motiv over:



Præsterne motiv  
Eks. 3

Det er – som det senere viser sig – *præsternes tema*. Det høres først *ppp* i celloerne og tages derpå op i kanonfugaform af andre strygere, så mere og mere dominerende i crescendo af blæserne og til sidst *ff* af hele orkestret, samtidigt



Handlingen i *Aïda* er som bekendt henlagt til faraonernes Egypten. Tekstbogen er formelt forfattet af digteren *Antonio Ghislanzoni* (1824 – 1893). Af hans og Verdis korrespondance<sup>2</sup> fremgår det imidlertid klart, at Verdi greb omfattende ind i tekstformuleringerne på en lang række punkter, og hele det vigtige slutoptrin med scenens horisontale todeling er ”opfundet” af Verdi selv.

Operaen var bestilt af khediven af Egypten, *Ismail Pasha* (1830 – 1895). Den første helt skitseagtige idé til en ”egyptisk opera” var ifølge den franske librettist og direktør for Opéra Comique *Camille du Locle* (1832 – 1903), kommet fra selveste hans excellence khediven. Historien var derefter blevet udformet som synopsis af den kendte egyptolog *Auguste-Edouard Mariette*<sup>3</sup> (1821 – 1881), der siden også kom til at stå for udformningen af dragter og kulisser til *Aïda*. Herefter havde du Locle, der fungerede som mellemmand mellem khediven og Verdi, skrevet en mere detaljeret fransk tekst. Nu satte Ghislanzoni så dén på italienske vers, men som sagt hyppigt korrigeret og tilskyndet til bestemte formuleringer af Verdi. ”Mange kokke” kan altså godt indimellem få held til at tilberede et velsmagende måltid. At historien i sidste instans opleves som ”100% Verdi” skyldes selvfølgelig først og fremmest musikken, men komponistens indsats på tekstsiden var altså også betydelig<sup>4</sup>.

Baggrunden for operaens handling er en krig mellem Egypten og Etiopien. Også en krig mellem to racer, de hvide egyptere og de farvede etiopiere. Både tilhængere og kritikere af ”Aïda” har med udgangspunkt i denne konflikt villet se værket som udtryk for (kultur)imperialisme og ”hvid” racisme<sup>5</sup>. Som det vil fremgå, anlægger jeg et direkte modsat synspunkt.

**Aïda** er datter af den etiopiske konge, **Amonasro**, men ved handlingens begyndelse er hun blevet fanget og holdes som slave ved faraos hof i Memphis, hvor man ikke kender hendes høje byrd. Hun gør tjeneste hos faraos datter, prinsesse **Annéris**. Det er imidlertid så uheldigt, at Aïda elsker og genelskes af dén egyptiske officer **Radamès**, der udpeges til at lede den egyptiske hær i krigen mod etiopierne. Og ikke nok med dét: Prinsesse Annéris har ulykkeligvis forelsket sig håbløst i Radamès. Det er altså ikke noget dybdepsykologisk wagnersk scenario, vi står overfor, men et par klassiske situationer fra den italienske operatradition: et jalousidrama og et drama om en loyalitetskonflikt: fædrelandet eller den elskede. Personerne er derfor også alle – bortset fra Annéris – tegnet relativt éndimensionalt.

Selvfølgelig kan fremragende sanger-skuespillere (Maria Callas – for one) gøre disse personer til spændende psykologiske portrætter, men hovedidéen i *Aida* er ikke psykologisk, men politisk, og den står klarest og skarpest at læse – ikke i teksten – men i musikken. Og den historie, *Aidas* musik fortæller os, er historien om konflikten mellem godhjertede, enkle, naive mennesker – deres kærlighed og humanitet – og et omgivende totalitært samfund, en regulær dystopi, behersket af et inhumant præsteskab.

Verdis udgangspunkt som komponist var den italienske bel canto-tradition. I modsætning til Wagner, der først og sidst var orkestrets mand, fokuserede Verdi især på menneskestemmen. Hvor Wagner lod musikalske temaer kæmpe symfonisk mod hinanden, dyrkede Verdi som hovedregel melodien. Men Verdi gennemgik med sine operaer en voldsom udvikling, og *Aida*, der ligger sent i hans produktion, blev i flere henseender hans mest særprægede og aparte værk.

Hertil bidrager først og fremmest selve ”settingen”: Oldtidens Egypten som ramme om handlingen inspirerede Verdi til en selvopfundne ”egyptisk” musik, der – skønt den trækker på forskellige eksotiske, arabiske kilder – ikke ligner noget som helst, man ellers finder, hverken hos Verdi eller andre. Og operaens heterogene, ja, næsten skizofrene vekslen mellem en fin personkarakteriserende og impressionistisk kammermusikalsk stil og bombastiske masseoptrin er højst forvirrende. Hvad ville Verdi egentlig med *Aida*? Skal man tage bombasten og masseoptrinnene for pålydende? Er der en dybere mening med det hele, eller er der bare tale om ”underholdning” (ganske vist på et højt plan)?<sup>6</sup>

Jeg vil i det følgende gennemgå dele af operaens handling og musik med særligt fokus på de elementer, der, som jeg tyder dem, går langt videre end til blot at være ”underholdning”. Elementer, der – på trods af den noget flade persontegning – gør *Aida* til et egentligt idédrama. For en mere detaljeret gennemgang henviser jeg til Spike Hughes 1968, Julian Budden 1978, Paul John Frandsen 2001, 221ff. og 2004, 205ff. med talrige litteraturhenvisninger, samt til den omfattende Verdi- og *Aida*-litteratur, man kan google sig til på internettet.

Da tæppet går for første akt, hører vi straks i celloerne en variation af præsternes tema – igen i kanonform, et udtryk for præsteskabet som mangelhovedet kollektiv:

**Allegro assai moderato.** (♩=92,)

Ramphis:

The musical score consists of two systems. The first system shows the vocal line in bass clef and piano accompaniment in treble and bass clefs. The tempo is marked 'Allegro assai moderato' with a quarter note equal to 92 beats per minute. The key signature has one sharp (F#). The lyrics are: 'Si: co-re vo-ce che l'E-tio pe ar-di-sca sfi-dar-ci an-'. The piano part is marked 'p legato'. The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The lyrics are: 'co-ra, e del Ni-lo la val-le e Te-be mi-nac-ciar.' The piano part includes various articulation marks like accents and slurs.

Præsternes motiv: Variation 1

Ypperstepræsten

Eks. 5

Det karakteriserer ypperstepræsten Ramfis, der i en samtale meddeler den unge officer Radamès, at navnet på den kommende leder af hæren snarest vil blive offentliggjort. Da Radamès bliver alene, udtrykker han sit håb om, at han må blive den udvalgte og tilføjer, at han efter en eventuel sejr vil forlange Aïdas frigivelse som sejrsløn og bringe hende tilbage til Etiopien, hvor han vil leve med hende. Lettere uempatisk, må man mene, fordi denne plan jo altså forudsætter en blodig nedkæmpelse af Aïdas stammefrænder.

I Radamès' arie "Celeste Aïda" ("Himmelske Aïda") møder vi igen en opstigende figur:

Andantino. (♩=116)  
*con espress.*



Ce - le - ste A - i - da, \_\_\_\_\_

"Celeste Aïda"

Eks. 6

Og for første gang oplever vi en "bølgende" – ikke ligedelt – taktart: 6/8.

Næsten hele *Aïda* er skrevet i de ligedelte taktarter 2/4 og 4/4 som en – gætter jeg på – spejling af den stive figurfremstilling på egyptiske tempelgavle og palads- og gravvægge. Og som udtryk for et religiøst stivnet og militaristisk samfund.<sup>7</sup> Rytmeskiftet fortæller så enkelte steder som her, at Radamès' og Aïdas verden er anderledes. (Men de ligedelte taktarter udgøres selvfølgelig ikke kun af marchagtig, stivnet musik – den berømte "svævende" indledning til 3. akt og andre af musikkens såkaldt "*vaporoso*" ("skyagtigt dampende") afsnit er således i 4/4.)

Radamès' arie slutter med at han synger, at han vil gøre Aïda til dronning i Etiopien og rejse en trone til hende nær solen: "un trono vicino al sol". Den opstigende figur afslutter arien stigende til det høje B (=b3) på ordet "*sol*" sunget pp og morendo ("hendøende"). Det er typisk, at Verdi med sit kendskab til tenor-unoder undgik det høje C, og at han valgte denne dæmpede afslutning på arien. Desværre overholdes hans instrukser langt fra altid, og det er jo da også meget lettere at smælde B'et ud i *ff* end at henånde det.

Mest spændende i Radamès' arie er to afsnit, hvor obo og fagot over en urolig fløjtefigur skildrer Verdis ikke helt korrekte forestilling om Etiopien som et mystisk, frodigt jungleland, hvor blide briser køler luften:

Radamès: *sempre dolciss.*

Il tuo bel cie - lo vor-rei ri - dar - ti,

*p espress.*

”Afrika-musik”

Eks. 7

Denne ”Afrika-musik” vender tilbage gentagne gange i Aïda som en vision om et land, hvor alt er godt.

Prinsesse Amnérís træder nu ind ledsaget af sit fornemt reserverede motiv:

*Allegro assai moderato. (♩=92)*

Qua lcin-so - li - ta gio-ia nel tuo sguar - do!

*p legato*

Amnérís' motiv

Eks. 8

Hun undrer sig over at Radamès virker så uinteresseret i hende. Da også Aïda ledsaget af motivet eks. 1 træder ind på scenen, går det op for Amnérís, hvad

grunden er, og hendes fornemme motiv forvandles til et hjælpeløst udtryk for raseri og jalousi:



Amnérís' jalousi

Eks. 9

Den følgende scene er det første store ”officielle” optrin i *Aïda*. Et af de optrin, der halvt med rette, halvt med urette har givet værket dets ry som et larmende pomp-og-pragt-monstrum.

Faraos, ypperstepræsten og hele hoffet hører et sendebud rapportere om etiopiske overfald og en direkte indmarch ved grænsen. Det er karakteristisk, at faraos replikker er underlagt præsternes nedstigende tema – således hører man, hvem der egentlig bestemmer. Sendebuddets ankomst ledsages af træblæsere og sagte pauker *pppp* (!). Musikken har en tydelig ”afrikansk” stemning (han har stadig grænselandets støv på sine fødder), men den er samtidigt i familie med præsternes tema, hvilket formentlig udtrykker, at vi ikke skal stole alt for meget på sendebuddets beretning:



Præsterne motiv: Variation 2

Sendebuddet

Eks. 10

Den påståede grænseoverskridelse vækker det største raseri: "Guerra! Guerra! Guerra!" ("Krig!") råber, ja ligefrem "bjæffer" alle. Radamès udpeges til at lede hæren, og alle bryder ud i en Marseillaise-agtig<sup>8</sup> krigshymne, der slutter med ordene "Ritorna vincitor!" ("Vend tilbage som sejrherre!"):

Allegro maestoso. (♩=88)  
*marc. assai*

Musical score for 'Krigshymnen "Su! del Nilo"'. It features a vocal line and a piano accompaniment. The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The tempo is marked 'Allegro maestoso. (♩=88)' and the performance instruction is 'marc. assai'. The vocal line has the lyrics 'Su! del Ni - lo al sa - cro li - do'. The piano accompaniment is marked 'mf' (mezzo-forte).

Su! del Ni - lo al sa - cro li - do

Krigshymnen "Su! del Nilo"

Eks. 11

Der er her og der i *Aïda* tekst- og musikreferencer til den ulykkelige fransk-tyske krig, der udspillede sig medens Verdi komponerede sin opera. I et brev til librettisten Ghislanzoni<sup>9</sup> anbefaler Verdi ham ved præsternes kor i triumfscenen

i 2. akt, at lade sig inspirere af ordlyden i den preussiske konge (senere tyske kejser) Wilhelms sejrproklamation efter slaget ved Sedan.

Ud fra ethvert rimeligt kriterium er koret ”*Ritorna vincitor!*” et medrivende og fantastisk stykke musik, ikke mindst hvor Verdi i en sekvens lader soliststemmerne gå kontrapunktisk ind over korets stemmer. Så meget desto mere dramatisk effektivt er det, at han i næste øjeblik lader publikum i identifikation med Aïda opleve sig selv som dumt manipuleret af den flotte musik:

Aïda har – skønt etiopierinde – ladet sig rive med af den almindelige ophidselse og krigsbegejstring og af sin kærlighed til Radamès til også at råbe ”*Ritorna vincitor!*”. Da alle har forladt scenen står hun alene tilbage og græmmer sig, fordi den sejr, hun råbte på, jo vil blive en sejr over hendes folk – over hendes brødre og over hendes far, den etiopiske konge. Det er loyalitetskonflikten: fædrelandet eller den elskede. (Arien, der bevæger sig gennem alle følelsesregistre og slutter i en sagte bøn om gudernes nåde, fortjener en længere omtale, end pladsen her tillader.)

Næste scene foregår i guden Ptahs<sup>10</sup> tempel, hvor Radamès får overrakt de hellige våben. Musikken er en blanding af orientalske vendinger og reminiscenser fra den traditionelle romersk-katolske messe – skønt fremmedartet skal publikum forstå, at de rituelle danse mv., som Verdi her har foreskrevet, er udtryk for noget særdeles velkendt: den religiøse mystifikation. Koret, der til sidst i et langt forløb hypnotiserende gentager anråbelsen af ”den store Ptha”: ”*Noi t’invociamo! Immenso Phtà!*”, er trods tekstens monotont beskedne indhold aldeles pragtfuldt, og som publikum føler man sig igen manipuleret til kritikløs accept.

I anden akts første scene ser vi Amnérís omgivet af sine slaver og slavinder. Hun smykker sig til den forestående fest, når de sejrige egyptiske tropper ankommer til Memphis. I en samtale med Aïda hævder hun, at Radamès trods den egyptiske sejr over etiopierne er faldet: ”Guderne har hævnnet dig!”, synger Amnérís akkompagneret af en variation af præsternes motiv<sup>11</sup>, og Aïda bryder

sammen i jammer til endnu en variation af motivet: ”Guderne var altid mine fjender!”

The image shows a musical score for three parts: Aïda, Amnérís, and piano accompaniment. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is common time (C). The score consists of three staves. The top staff is for Aïda, the middle for Amnérís, and the bottom for piano. The piano part has dynamics markings of *mf* and *ff*. The lyrics are in Danish and Latin. The Aïda part has a long arrow above it indicating a melodic line. The Amnérís part has a long arrow below it indicating a melodic line.

Aïda:  
-ro! Av-ver - si sem - prea me fu - ro i Nu-mi

Amnérís:  
Dei t'han ven - di - ca - ta

Præsternes motiv. Variation 3A og 3B:  
Gudernes hævn og gudernes fjendskab

Eks. 12

Amnérís har hermed afsløret Aïda som rivalinde. Stolt beretter hun, at Radamès alligevel lever, og at hun elsker ham. Aïda skal således ikke gøre sig nogle forhåbninger.

Nu følger så den berømte triumfscene ved troppernes indtog i Memphis. Folket jubler over sejren, og kvinderne synger poetisk om lotusblomster, der skal flettes ind i sejrherrens laurbærkrans. Men ind i al denne glæde bryder nu præsternes kor med temaet eks. 3 i en dyster, langsom fuga: ”Tak guderne for sejren!” Til sidst får folkets glade toner dog overtaget.

Og så kommer genistregen: Tropperne marcherer ind med de berømte ”Aïda-trompeter”<sup>12</sup> i spidsen og med det tema, som enhver, der har hørt det én gang, altid vil kunne huske:



Triumfmarchen

Eks. 13

Hvem kan høre dette uden at føle et gib af fryd?

Trompeterne (oprindeligt kun 3, i dag hyppigt mange flere) er stemt i As. Efter 22 takter marcherer et nyt troppekontingent ind med 3 andre trompeter i H i spidsen. Og så får vi overraskende temaet i H. Igen et gib af fryd.

Det er selvfølgelig et triumferende tema, javel, men de tre gentagne C'er (henholdsvis Dis'er)<sup>13</sup> har med deres bjæffende skingre lyd bestemt også noget bittert og bidende ved sig, der til sidst understreges ved at trompeterne i As vender tilbage og spiller hovedtemaet, mens H-trompeterne staccato i ottendedels-trioler sætter ind med deres Dis'er i et næsten infernalsk crescendo oven over temaet:



Triumfmarchens klimaks

Eks. 14

Det er en af tonekunstens mange gåder, at det skingre og smertelige også kan opleves som en nydelse. Det må dog stå hen, om Verdi ved kompositionen har overvejet denne dobbelttydighed og helt bevidst villet fremstille triumfen som en ”bitter triumf”, således som i hvert fald jeg oplever den.



Musical score for Snigemotiv, Eks. 16. The score is in 3/4 time and B-flat major. It consists of two systems of piano notation. The first system shows a treble clef with a melodic line and a bass clef with a rhythmic accompaniment. The second system shows a treble clef with a melodic line and a bass clef with a rhythmic accompaniment. The second system includes dynamic markings 'pp' and 'fz'.

Snigemotiv  
Eks. 16

Nogle ligger i baghold:

Musical score for Baghold-motiv, Eks. 17. The score is in 4/4 time and B-flat major. It consists of two systems of piano notation. The first system shows a treble clef with a melodic line and a bass clef with a rhythmic accompaniment. The second system shows a treble clef with a melodic line and a bass clef with a rhythmic accompaniment. The second system includes trill markings 'tr'.

Baghold-motiv  
Eks. 17

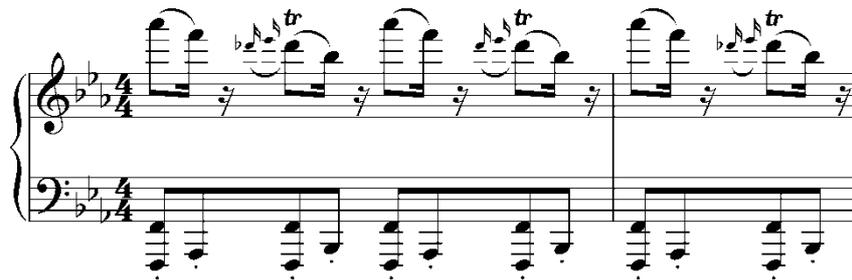
Der skydes pile:



Pileskud-motiv

Eks. 18

Og udveksles slag:



Kampmotiv

Eks. 19

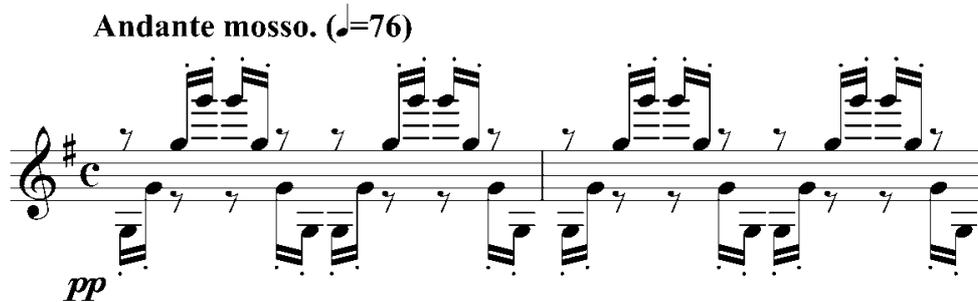
Ved skiftende opsætninger af *Aida* har de lokale balletmestre gennem tiderne hver koreograferet den historie, de nu fandt passende til balletten, men som det vil forstås, mener jeg, at Verdis musik stærkt indicerer én ganske bestemt aktion: det er krigen der skal skildres, og musikken fortæller så, at denne krig er det egyptiske præstes kabs værk. Men jeg erkender, at Verdi intetsteds i mig bekendte notater har givet udtryk for, at musikken skulle opfattes på netop denne måde.

Da ballet-optrinet er slut, gentages folkets jubel og præsternes opfordring til at takke guderne i et konfliktfyldt blandet kor, hvorunder Radamès ankommer – oprindelig gående under en baldakin, båret af andre officerer, i nyere opførelser typisk i en stridsvogn trukket af fire hvide heste<sup>15</sup>.

Nu følger så *Aïdas* store ”politiske” scene. Faraos hilser Radamès og siger, at han vil opfylde ethvert ønske, han måtte have. Amnérís overrækker ham sejrskransen. ”Tak guderne!” mumler præstekoret *ppp*. Samtidig genkender Aïda med et skrig sin far mellem krigsfangerne, der nu føres ind. ”Hvem er du?”, spørger faraos ham. Amonasro foregiver at være almindelig officer og hævder, at den etiopiske konge er faldet i kamp. I en gribende smuk melodi (langt smukkere end den musik Verdi tildeler faraos og ypperstepræsten) beder Amonasro om nåde for sig og de øvrige fangne etiopiere. Præstekoret bryder ikke overraskende ind med et krav om, at fjenderne knuses, medens folket, der åbenbart i Verdis optik er pacifistisk anlagt, tilslutter sig bønner om nåde. Radamès bemærker ved sig selv, måske ret italiensk-sentimentalt(?), at smerten gør Aïda endnu mere smuk, end hun er i forvejen, og da den konfliktfyldte korsats er afsluttet, beder han – med henvisning til faraos løfte – om, at de etiopiske fanger må blive frigivet. Et knapt så strategisk bevidst ønske fra en officer, som man synes. Ikke noget Guantanamo her. Præsterne raser, mens folket tilslutter sig Radamès. Faraos, der føler sig forpligtet, ender med at opfylde ønsket, idet han dog på ypperstepræstens råd beslutter, at ”Aïdas far” skal forblive i Egypten som gidsel og pant på fremtidig fred. Samtidig bestemmer faraos, at Radamès som belønning skal have Amnérís’ hånd, således at han selv en dag kan blive faraos. Alle jubler – undtagen selvfølgelig Aïda og Radamès. Et atter engang konfliktfyldt kor afslutter akten med et dramatisk kontrapunkt, hvor præsterne har deres egen tromlende melodi.

Verdi har altså her, hvad der forekommer typisk for ham som ”liberal men ikke rød”<sup>16</sup> og stærkt antiklerikal gjort sig til talsmand for det synspunkt, at det jævne folk er besjælet af tolerance og humane idealer, medens især præsteskrabet er ondsindede magthavere.

Tæppet går for tredje akt. Det er stjerneklar nat ved Nilens bred. Scenen er tom. Og fra den tomme scene lyder *ppp* i skiftevis 1. og 2. violiner, bratcher og celli tonen G op og ned staccato i oktaver – og intet andet!



Tropenatten

Eks. 20

En mystisk fløjtemelodi slutter sig efter seks sådanne ”tomme” takter til som nattens egen stemme:



*pp*

tr

3

3

”Nattens stemme”

Eks. 21



med Amnérís. Da Radamès bedyrer, at han kun elsker hende, Aïda, foreslår hun ham, at de sammen flygter til Etiopien. Igen beretter Aïda til dampende ”Afrika-musik” om blomsterduftende, uberørte skove, hvor de ”*in estasi beate la terra scorderem*” (”i salig ekstase kan glemme verden”) – de tre første ord er raffineret nok akkompagneret *estremamente p* med trompettemaet fra triumfmarchen – ligesom for at overtale den ærekære Radamès.

Aïda: *estremamente p*

in e - sta si be - a - - te

*estremamente p*

Eks. 23

Og han lader sig overtale – unisont, altså enigt, synger de om at flygte sammen: ”*Si fuggiam di queste mura*”<sup>17</sup>. ”Men,” siger Aïda med skælvende stemme, ”hvordan undgår vi de egyptiske tropper?” - ”Den vej, jeg har valgt til angrebet på fjenden vil være forladt indtil i morgen.” - ”Og hvilken vej er det?”, får Aïda halvkvalt frem. ”Det er slugterne ved Napata,” røber Radamès til sin ulykke.

Med ordene: ”Dér vil mine tropper vente!”, springer Amonasro frem. Da Radamès forfærdet spørger, hvem der har beluret dem, svarer Amonasro, at han er Aïdas far og etiopiernes konge. Aïda og Amonasro forsøger at overtale Radamès til at flygte med dem, men han er lammet af rædsel over sit forræderi og sin vanære. Da uroen hidkalder præsterne fra Isis-templet og Amnérís, flygter Aïda og Amonasro, medens Radamès villigt lader sig arrestere til den dødsdom, der venter efter hans forræderi.

Sidste akt indledes med et sagte forspil, der erindrer os om Amnérís' jalousi (eks. 9). Vi møder prinsessen i en hal i paladset i Memphis, hvorunder man på den horisontalt delte scene ser den underjordiske retssal. Nu, hvor Aïda er flygtet, mens det er lykkedes egypterne at dræbe Amonasro, håber hun fortvivlet på Radamès' kærlighed og på, at hun måske kan redde ham. Hun lader ham kalde til sig. Efter et ganske kort mellemspil<sup>18</sup>, hvor takten skifter fra 4/4 til 3/4 føres han ind. Amnérís lover, at hun vil frelse ham fra den ventende dødsdom, hvis han blot vil give afkald på Aïda. Men Radamès ser nu døden ved at forblive Aïda tro som det højeste gode og giver Amnérís det frygtelige svar, at han ikke frygter døden, men kun hendes medlidenhed. Han føres tilbage til sin celle.

Nu begynder retsscenen. Amnérís er alene i salen ovenover, mens præsterne samles i den underjordiske retssal til en sidste variation af deres tema, der her antager karakter af en ustoppelig maskines frygtelige mekaniske buldren:



(”Forræder!”) og ”*Morrà!*” (”Han skal dø!”), græder Amnérís over sin egen medskyld og forblander de evigt blodtørstige præster: ”*Anatema su voi!*”

I slutoptrinnet er scenen igen horisontalt opdelt: øverst Ptahs tempel og nederst en hvælving, hvor Radamès er ført ned. Det var altså – om man vil – dér præsternes nedstigende tema ”pegede ned”. To præster skubber en vældig sten på plads, således at den spærrer for åbningen. I sin håbløshed opdager Radamès pludselig Aïda i mørket. Hun har forudset hans skæbne og gemt sig dér for at vente på ham og dø sammen med ham. I bølgende 3/4-takt synger hun om døden som en stor glæde, medens Radamès rørende om end naivt synger, at hun er for smuk til at dø. Og sammen synger de deres blide farvel til verden: ”*O terra addio*”:

**Meno mosso** (♩=60)

Aïda & Radamès:



O terra ad - di-o;ad-di - o val - le di pian - ti,

”O terra adio”

Eks. 25

Det er karakteristisk, at ordet ”*terra*” synges marcato på det stærkt disharmoniske interval, den store septim, som udtryk for, at jorden for Aïda og Radamès var en jammerdal – en ”*valle di pianti*”. Præster og præstinder i templet gentager fjernt deres monotone ”*Immenso Phtà!*” fra førsteakten. Amnérís træder ind i templet i sørgeklæder og kaster sig fortvivlet på dækstenen.

Mange har som nævnt set *Aïda* som skræmmebilledet over alle skræmmebilleder på ”kulinarisk teater”, men som det vil være fremgået, deler jeg ikke denne opfattelse. Musikken er i sjældnen grad tvetydig og dermed ”moderne”. Masseoptrinnenens pomp og pragt er konfliktfyldt. Musikken river os med, men når så eftertanken melder sig, som Verdi nøje har tilrettelagt det i

sin musik, forvirres man. Partituret rummer herudover en række vidunderlige musikalske raffinementer, ikke mindst i det, jeg har kaldt "Afrika-musikken", noget af det mest originale, Verdi nogensinde præsterede. Den viser, hvor Verdis sympati lå: ikke i det rigide egyptiske samfund, men hos etiopierne. At tage ham til indtægt for imperialismen osv. er en grov fejltolkning. *Aïdas* musik illustrerer på markant vis Verdis politiske credo: hans tro på det gode i almindelige, usofistikerede mennesker, hans had til krig og hans glødende anti-klerikalisme. Han troede på det menneskelige broderskab hinsides nationer og racer: "*L'umana fratellanza*".

## NOTER

<sup>1</sup> ”Da bliver jorden en verden af brødre”. Fra Verdis og Boitos kantate *Inno delle Nazioni*.

<sup>2</sup> *The letters of Giuseppe Verdi*. 1971, 273 ff.

<sup>3</sup> Mariette frilagde bl.a. sfinxen ved Gizeh, der bortset fra hovedet var sandet helt til.

<sup>4</sup> Det er en myte, at *Aïda* blev skrevet til Suezkanalens indvielse og/eller til åbningen af operaen i Cairo. Suezkanalen åbnedes d. 16. november 1869, og Cairooperaen åbnedes d. 1. samme måned med *Rigoletto*. *Aïda* førsteopførtes i operahuset i Cairo d. 24. december 1871.

<sup>5</sup> Se Frandsen 2004, 205 ff. med en række henvisninger.

<sup>6</sup> Med tanke på tidligere tiders Hollywood-film som gigantproduktionerne *Kongernes Konge*, *De ti bud* og *Kleopatra* har man efter filmenes instruktør kaldt *Aïda* for ”Operaens Cecil B. DeMille”.

<sup>7</sup> Verdi beundrede ikke – ja, kunne overhovedet ikke lide – den oldegyptiske kultur: ”Et land, der engang besad en storhed og en civilisation, som jeg aldrig kunne få mig selv til at beundre.” Se nærmere Julian Budden, 1978, 163.

<sup>8</sup> Om præstehymnerne skriver Verdi selv (i Osbornes oversættelse): ”[They should] have a serene grandeur, ... so that it may differ as far as possible from the other choruses in the finale of the Introduction and the finale of the second act, in both of which there seems to be a whiff of the Marseillaise.” Verdi/Osborne, 1870/1971, 278.

<sup>9</sup> *Ibid.*, 279.

<sup>10</sup> Gud bl.a. for skabende virksomhed, herunder smedegud, samt bygud i Memphis, hvor *Aïda* foregår.

<sup>11</sup> Variationen har en forbløffende lighed med det såkaldte ”spydmotiv” i Wagners ”Nibelungens Ring”.

<sup>12</sup> Verdi var selv særdeles aktiv i formgivning af disse.. Herom skriver Paul John Frandsen: ”De oldægyptiske trompeter var lige og uden ventiler, klapper eller huller, men trods god vilje og adskillige forsøg viste det sig umuligt at konstruere lange, lige og ventilløse trompeter, som kunne honorere Verdis krav til tonerækken. For at få to trompeter stemt i As og H måtte man derfor forsyne instrumenterne med ventiler, der blev anbragt således, at trompetistens ene hånd kunne dække for ventilerne.” Se Frandsen, 2001, 229.

<sup>13</sup> Igen en Marseillaise-reminiscens. Jfr. de gentagne tre H'er og tre C'er i sanglinjen: ”*Contre nous de la tyrannie l'étendard sanglant est levé!*” (i sangens oprindelige udgave i G-dur).

<sup>14</sup> Se nærmere Knud Arne Jürgensen: ”*The Verdi Ballets*” Instituto nazionale di studi verdiani (Parma 1995) pp.127 – 142 og bogens Appendix II.

<sup>15</sup> Italiens fascistiske diktator Benito Mussolini, der med største brutalitet erobrede Etiopien i 1930'erne, indførte friluftspførelser af *Aida* på Caracallas Termer i Rom. Han så på linje med mange kommentatorer operaen som et (i hans øjne: flot) imperialistisk værk: den oldegyptiske højkulturs overlegenhed over det negroide Etiopien. Radamès' fremstiller blev ligefrem en enkelt gang – højst u-verdisk – iklædt en fascist-lignende sort skjorte (Arblaster, 1992. Se kapitlet om Verdi ved noterne 43-44.) Mussolini og hans folk tog triumfscenens bombast for pålydende.

<sup>16</sup> Verdi i et brev til sin anden hustru, Giuseppina Strepponi (Weaver 1977, 215). Verdi indvalgte i det første samlede italienske deputeretkammer.

<sup>17</sup> En teknik, der siden også bliver benyttet af *Puccini* ved *Tosca* og *Caravadosis* "*Trionfal, di nova speme...*" i sidste akt af *Tosca*.

<sup>18</sup> *Spike Hughes* påpeger mellemspillet forbløffende wagnerske tone. (Hughes 1968, 413.)

## LITTERATUR

*The letters of Giuseppe Verdi edited and translated by Charles Osborn.* London Victor Gollancz 1971.

Arblaster, Anthony: *Viva la Libertà! Politics in Opera.* Verso 1992.

Budden, Julian: *The Operas of Verdi. Vol. I-III.* Oxford University Press 1978.

Frandsen, Paul John: "Aïda and Edward Said: Attitudes and Images of Ancient Egypt and Egyptology" i Dercksen (ed.), *Assyria and Beyond.* Leiden 2004. s. 205-227.

Frandsen, Paul John: "Aïda og Akhnaten – Ægypten i operaen", i Christiansen (ed.) *Arven fra Ægypten. Vol. 2.* Århus: Tidsskriftet Sfinx, 2001, p. 221-249.

Hughes, Spike: *Famous Verdi Operas.* Hale 1968.

Jürgensen, Knud Arne: *The Verdi ballets,* Instituto nazionale di studi verdiani, Parma 1995.

Weaver, William: *Verdi: a documentary Study.* London 1977.

Om forfatteren:

*Henrik Nebelong* (f. 1944) virkede som advokat i København og Berlin frem til 2005. *Chef de Mission for Avocats sans Frontières* i Kosovo 1999-2000. Sideløbende oversætter- og forfattervirksomhed koncentreret om Richard Wagners værker. I bestyrelsen for dansk oversætterforbund 1988-91. Som ung var Nebelong tilknyttet kredsen omkring forfatterne Elsa Gress og Henrik Stangerup. Nebelongs hovedværker er *Richard Wagner. Liv, værk, politik* (2008), *Liebesverbot!* (2013) og e-bogen *Med ateistens øjne* (2012). I *PubliMus* 26-13 har han publiceret artiklen *Wagners parallelle tertser.*

# PubliMus

Skriftserie fra Syddansk Musikkonseemrvatorium

Udgivet i samarbejde med Musikafdelingen, Syddansk Universitetsbibliotek

*PubliMus* bringer primært artikler fra skribenter med tilknytning til Syddansk Musikkonservatorium og Syddansk Universitet, men alle interesserede er velkomne til at indsende bidrag til redaktionen med henblik på fysisk og elektronisk publikation.

Alle numre af skriftserien kan afhentes eller rekvireres gratis på fra Syddansk Musikkonservatorium, så længe oplaget rækker.

Elektroniske udgaver af *PUFF/PubliMus* kan hentes på adressen:  
<http://www.sdmk.dk/om-sdmk/udgivelser/skriftserier.html>

Indtil februar 2010 blev *PubliMus* udgivet af Vestjysk Musikkonservatorium under navnet *PUFF*.

## I øjeblikket kan følgende skrifter i skriftserien *PUFF/PubliMus* rekvireres:

### 1-07. *Mogens Christensen*: Ugler i musen

Hvilke værdier bør dagens konservatorieverden satse på, og hvorledes kan de levendegøres i de krav og behov, der i dag er til kunst, uddannelse og forskning? Artiklen forsøger at formulere nogle muligheder for formidling af, om og med musik, der forener kunstnerisk praksis med videnskabelig teoretisering.

### 2-07. *Fredrik Søegaard*: Lyden af Viking

'Lyden af Viking' er en kompositionsproces, hvor virksomhedens medarbejdere komponerer musik, som skal afspejle deres oplevelser af deres virksomhed.

### 3-07. *Carl Erik Kühl*: Lytning og Begreb

Artiklen præsenterer en række begreber til brug ved beskrivelsen af, hvorledes et musikalsk forløb er bygget op. Begreberne er på en gang så enkle, at de kan benyttes af enhver – med eller uden musikalsk skoling – og så almene, at de kan benyttes på al slags musik.

### 4-07. *Hans Sydow*: Tonespace – mere end musik.

*Tonespace* er navnet på Vestjysk Musik konservatoriums elektroniske projektuddannelse. Computeren er hovedinstrumentet, som bruges til at skabe, spille og formidle elektronisk musik og lydkunst. *Tonespace* er også navnet på et hus, som endnu ikke er bygget - et musikalsk eksperimentarium, hvor man skal kunne lege sig til erfaringer med lyd og musik.

### 5-07. *Charles Morrow*: Lydkunst i det offentlige rum

I disse år vokser mængden af lydkunstinstitutioner i det offentlige rum i takt med, at vi bliver mere opmærksomme på vore auditive miljøer. Denne artikel beskæftiger sig med historien bag samt praksis omkring lydkunsten og fremsætter aktuelle strategier for nye projekter i det offentlige rum.

### 6-08. *Elisabeth Meyer-Topsøe*: Støtte gi'r glød, støtte gi'r brød!

Sopranen Birgit Nilsson (1918-2005) sang de mest krævede partier hos Wagner, Strauss og Puccini, på verdens største operascener, til hun var langt op i 60'erne. Læs her om nogle af hendes vigtigste sangtekniske principper om en bæredygtig sangteknik.

### 7-08. *Niels la Cour*: Om Bachpolyfoniens rødder i Palestrinastilen

Kvalificeret indsigt i barokkens fugakunst kan næppe opnås uden et studium af dens indlysende stilistiske hovedforudsætning: Renæssancens vokalpolyfoni. Med artiklen har det været hensigten ud fra en række korrektionseksempler fra teoriundervisningen i Bachfuga at vise, hvorledes de foretagne rettelser bedst forstås gennem et kendskab til de bagved liggende og indirekte benyttede Palestrinaregler. Afslutningsvis bringes en række almene betragtninger omkring Palestrinas musikhistoriske betydning.

### 8-08. *Orla Vinther*: At skabe en interesse – fra et liv i musikformidlingens tjeneste

I artiklen beskæftiger forfatteren sig med de motiver, der ligger bag mange års virksomhed som musikteoretiker og musikformidler. Udgangspunktet er en fascination af den kunstneriske oplevelse og en optagethed af at finde og beskrive de formelle mønstre, hvori den kunstneriske oplevelse er forankret. En anden drivkraft har været interessen for værket som tidsdokument.

### 9-08. *Eva Fock*: Du store verden!

Med udgangspunkt i et konkret pædagogisk udviklingsprojekt for musikfaget i gymnasiet præsenteres og diskuteres forskellige tilgange til musikalsk mangfoldighed, multikulturel pædagogik og musikundervisning i det flerkulturelle samfund – tilgange, som er relevante langt ud over gymnasieverdenen og som rækker langt ud over det flerkulturelle felt.

### 10-08. *Leif Ludwig Albertsen*: Brahms og Magelone

Brahms var selv usikker over for, om man skulle lade sine 15 "Magelone-sange" afspejle en sammenhængende fortælling. I artiklen redegøres for bogen om Magelone siden middelalderen og der tages afstand fra gentagne forsøg på at se Ludwig Tiecks roman med indlagte sange og tekst som et stort, romantisk eventyr.

### 11-08. *Palle Jespersen*: Zoltán Kodály.

Komponisten, folkemusikforskeren og musikpædagogen *Zoltán Kodály* fyldte for nylig 125 år. Hans liv og værk præsenteres hér af formanden for Dansk Kodály Selskab, Palle Jespersen.

12-09. *Peer Birch*: De tre hjørnevokaler.

De tre så kaldte 'hjørnevokaler' er hjørnesten i klassisk sangteknik. I artiklen forklares dette med henvisning til resultater inden for nyere stemmeforskning, og i en række enkle øvelser vises det, hvordan man i sanguddannelsen drager praktisk nytte deraf.

13-09. *Carl Humphries*: Teaching Improvisation

Artiklen diskuterer begrebet 'improvisation', dets betydning i musikhistorien, og hvorledes improvisation på ny kan inddrages i klassisk musikundervisning.

14-09. *Magnus Tessing Schneider*: Mozart og hans venner.

Om uropførelsen af Mozarts opera *Don Giovanni* i Prag 1787 og om barytonen Luigi Bassis dramatiske og musikalske fortolkning af hovedrollen, der blev skabt netop med henblik på ham.

15-09. *Ole Kühn*: Musikhistoriens ikonisering: motown og bebop.

Er det *ikoner*, der skaber forandringer og fornyelser af musikken? To fortællinger fra det 20. århundredes afro-amerikanske musikhistorie, *Motown og Bebop* antyder, at der også kan være andre forklaringer.

16-10. *Bendt Viinholt*: Omkring Rued Langgaards første symfoni 'Klippepastoraler'

Komponisten Rued Langgaard (1893-1952) er en særling i dansk musikliv, der først 20-30 efter sin død blev anerkendt som en af de helt store. Som 19-årig havde han sin komponistdebut - og nåede måske sin karrieres højdepunkt - med den timelange Symfoni nr. 1. Originalpartituret til dette værk har haft en ejendommeligt skæbne, og det er den, Bendt Viinholt udreder i sin artikel.

17-10. *Leif Ludvig Albertsen*: Goethe som sangskriver.

Goethes digt 'Kennst du das Land' stammer fra romanen *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, hvor det synges af en ung, gådefuld pige, Mignon. Op til 90 komponister har tonesat digtet, heriblandt Beethoven, Schubert, Schumann, Liszt, Tjajkovsky, Hugo Wolf og Alban Berg. Artiklen beskæftiger sig med sangen, dens episke kontekst og med Goethes egen opfattelse af, hvorledes sange bør synges.

18-10. *Johan Bender*: Nielsens kantate

I 1909 skrev Carl Nielsen en kantate til Landsudstillingen i Århus. Artiklen beretter om dens usædvanlige - til dels dramatiske - tilblivelseshistorie, der tegner et billede af Carl Nielsens tid, liv og personlighed.

19-10. *Mads Bille*: Den Jyske Sangskole.

Lederen af Den Jyske Sangskole, Mads Bille, fortæller om skolens tilblivelse og udvikling i sine 10 første leveår - og om ideerne bag.

20-10. *Finn Jespersen*: Carmina Burana, Carl Orff og nazismen.

Den tyske komponist Carl Orffs værk *Carmina Burana* er ét af det 20. århundredes hyppigst opførte værker overhovedet, og det er højt værdsat selv af et publikum, der normalt ikke lytter til den såkaldte 'klassiske' musik. Værket blev uropført i 1937 og fejrede store triumfer i det nazistiske Tyskland under krigen. Hvad var Orffs forhold til nazismen? Er værket et 'nazistisk' værk?

21-12. *Orla Vinther*: At tolke et digt.

Schumanns 'Mondnacht' regnes blandt hans allersmukkeste bidrag til liedkunsten. Artiklen gør rede for det originale samspil mellem digt og musik.

22-12. *Søren Ryge Petersen*: Musik i TV.

Søren Ryge Petersen er kendt af de fleste for sine TV-programmer. Mange har også glædet sig over hans ofte overraskende, men altid træfsikre valg af musikken i programmerne. I sin artikel fortæller han om en række af de udsendelser, han har lavet, og om, hvordan han i det enkelte tilfælde fandt frem til lige netop dén musik.

23-12. *Jørgen Erichsen*: Kuhlau og klaveret.

Skønt Friedrich Kuhlau (1786-1832) af nogle benævnes "Fløjtens Beethoven", kender de fleste især den nordtyske komponist for sonatinerne, som helt op til vor tid har figureret i et utal af klaverskoler. Jørgen Erichsen udgav i 2011 den første større biografi nogensinde om Kuhlau - komponisten, vi næsten tør regne for en af vore egne, idet han levede det meste af sit produktive liv i København.

24-13. *Karl Aage Rasmussen*: Klinkede skår

I 2009 præsenterede Karl Aage Rasmussen sit bud på en fuldstændiggørelse af Schumanns ufuldendte Fjerde Klaversonate. I artiklen giver han et kig ind i værkstedet og delagtiggør læseren i de overvejelser, han konkret har gjort sig, når han sidder med en enkelt stemme i højre hånd hér, tyve tomme takter dér, etc.

25-13. *Thomas Vilhelm og Per Wium: Frank Zappa*

2013 er 20-året for Frank Zappas død. I denne forbindelse har musiker og forfatter Thomas Vilhelm og DR-journalist og musikformidler Per Wium udarbejdet et biografisk indblik i Zappas person, musik og verdenssyn. Artiklen er en skriftlig pendant til en foredragsrække, som Vilhelm og Wium tog hul på i efteråret 2013, men bygger på et årelangt arbejde med Zappas univers, der for Per Wiiums vedkommende startede allerede i 1960'erne.

26-13. *Henrik Nebelong: Wagners parallelle tertser.*

2013 er 200-året for Richard Wagners fødsel. Men skønt Wagner er en af alle tiders mest biograferede personer, er Henrik Nebelongs *Richard Wagner. Liv, værk og politik (2008)* den første danske Wagnerbiografi i et århundrede. I sin artikel i *PubliMus* skriver han om et særlig signifikant ledemotiv hos Wagner ("de parallelle tertser"), giver en oversigt over dets forekomst og forsøger en samlet tolkning.

27-13. *Manfred Eger: Således talte Hanslick.*

Filosoffen Friedrich Nietzsches "opgør" med komponisten – og mennesket – Richard Wagner er meget grundigt undersøgt. Men hvor Nietzsche i grunden samlede sit mere professionelt musikalske og musikteoretiske skyts, har derimod ikke stået helt klart. Manfred Eger giver et meget veldokumenteret bud.

28-14. *Mogens Wenzel Andreasen: Erik Satie – lille komponist med stor betydning.*

Det diskuteres stadig, om Erik Satie var en stor komponist. Men han fik umådelig stor betydning for musikkens udvikling fra 1890'erne til i dag, både for en række komponister og for flere af det tyvende århundredes musikalske stilretninger. Artiklen præsenterer hans liv, værk og indflydelse.

29-14. *Valdemar Lønsted: Byen uden jøder. Om den jødiske genius i musikbyen Wien 1867-1938.*

Er der en by, hvor jødiske musikere, musikforskere, musikskribenter og musikforlæggere mere end alle andre byer har præget musiklivet, er det Wien. Historien om jøderne i "Musikbyen Wien" er lang og dramatisk. 1867 bragte jøderne i Østrig-Ungarn den forfatningssikrede frihed, de aldrig havde haft før, men omtrent 70 år senere er de stort set alle fordrevet af nazisterne. Hvordan gik det for sig?

30-14. *Peter Wang: Lille Lise – og andre småtterier.*

Forfatteren viser, hvor rigt og kompliceret selv en kort og enkelt opbygget melodi er i sin fænomenologi, når denne foldes ud i en dynamiske foranalyse, han præsenterer.

31-14. *Thomas Agerfeldt Olesen: Reaktionær og moderne.*

Artiklen handler om det harmoniske sprog hos den sene Richard Strauss primært belyst ved eksempler fra komponistens sidste instrumentale hovedværk *Metamorphosen*.

32-15. *John Frandsen: Reaktionær og moderne – en messe for livet.*

Anmelderne var begejstrede – og forbavsede – over John Frandsens 1½ time lange *Requiem* efter uropførelsen i 2013. For hvad er det dog, der kan få en komponist i det 21. århundrede til at tonesætte en tekst, der udtrykker et middelalderligt religiøst verdensbillede med rødder tilbage til oldkirken? Det spørgsmål er John Frandsen blevet præsenteret for mange gange. I sin artikel til *PubliMus* besvarer han det skriftligt.

Syddansk Musikkonservatorium  
Kirkegade 61 · DK-6700 Esbjerg

Tlf. +45 63119900 · Fax +45 63119920 · e-mail: [publimus@sdmknet.dk](mailto:publimus@sdmknet.dk)