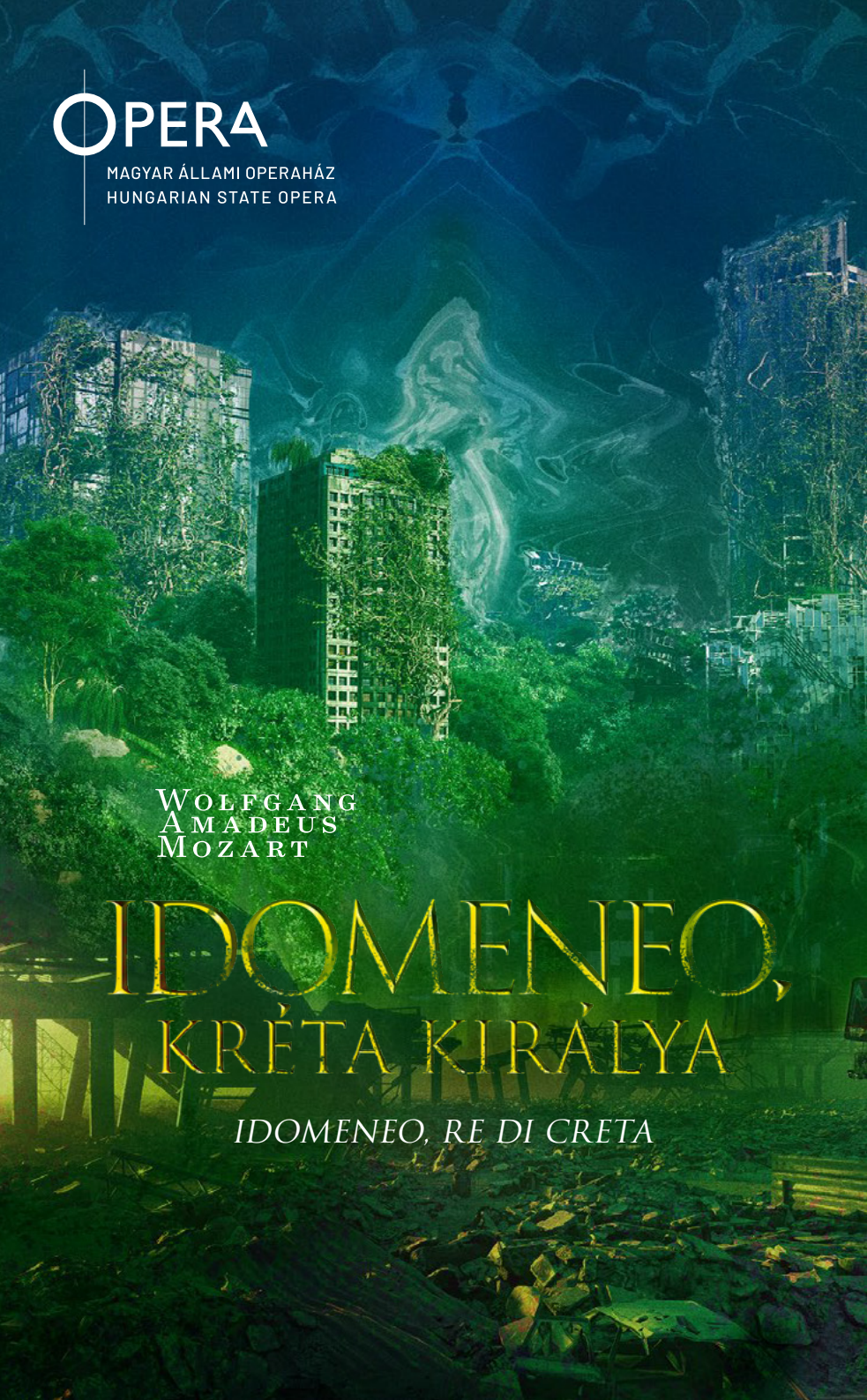


The background of the poster is a surreal, dark green and blue image. It features a cityscape with tall buildings that are heavily overgrown with dense, vibrant green foliage and vines. The scene is set against a dark, swirling, ethereal background that resembles smoke or mist. The overall mood is mysterious and dramatic.

OPERA

MAGYAR ÁLLAMI OPERAHÁZ
HUNGARIAN STATE OPERA

WOLFGANG
AMADEUS
MOZART

IDOMENEO,
KRÉTA KIRÁLYA

IDOMENEO, RE DI CRETA



Tartalom

Alkotók és szereposztás	4
Cselekmény	7
Az <i>Idomeneo</i> keletkezése	10
Egy apokaliptikus vízió – Rendezői gondolatok	12
Mérgező szülők – Részletek	14
Párhuzamos életrajzok – Részlet	15
Több mint opera seria – Beszélgetés Kocsár Balázssal	18
„Ilyen nagy dolgok egy ilyen kicsi fejben”	20
„O un ferro il dolore...” (Elektra)	24

Contents

<i>Cast and creative</i>	4
<i>Synopsis</i>	28
<i>The genesis of Idomeneo</i>	30
<i>An apocalyptic vision – The director’s thoughts</i>	31
<i>Toxic Parents – Excerpts</i>	34
<i>Parallel Lives – Excerpt</i>	35
<i>More than an opera seria – An interview with Balázs Kocsár</i>	38
<i>“Such great things in so small a head”</i>	40
<i>“O un ferro il dolore...” (Elektra)</i>	42

WOLFGANG
AMADEUS
MOZART

IDOMENEO, KRÉTA KIRÁLYA

IDOMENEO, RE DI CRETA

Opera seria három felvonásban, két részben, olasz nyelven, magyar, angol és olasz felirattal
Opera seria in three acts, two parts, in Italian, with Hungarian, English, and Italian subtitles

Szövegíró *Librettist* **GIAMBATTISTA VARESCO**

Rendező *Director* **ALMÁSI-TÓTH ANDRÁS**

Díszlettervező *Set designer* **SEBASTIAN HANNAK**

Jelmeztervező *Costume designer* **MÁRTON RICHÁRD**

Koreográfus *Choreographer* **KULCSÁR NOÉMI**

Világítástervező *Lighting designer* **PILLINGER TAMÁS**

Videótervező *Video designer* **CZEGLÉDI ZSOMBOR**

Magyar nyelvű szöveg Kovács Mária Anna nyersfordítása alapján

Hungarian text based on Mária Anna Kovács's translation by **ALMÁSI-TÓTH ANDRÁS**

Angol szöveg *English translation by* **KESZTHELYI KINGA**

Karigazgató *Chorus director* **CSIKI GÁBOR**

Bemutató: 2023. május 13., Operaház

Premiere: 13 May 2023, Opera House

Ilia **SZEMERE ZITA**

Idomeneo **BRICKNER SZABOLCS**

Idamante **SZELECZKI ARTÚR**

Elektra *Elettra* **TOPOLÁNSZKY LAURA**

Arbace **NINH DUC HOANG LONG**

A Hang *La Voce* **ARON OTTÓ JÓHANNSSON**

Neptun *Neptune* **HALMAI KORNÉL**

Közreműködik a Magyar Állami Operaház Zenekara és Énekkara,
valamint a Magyar Nemzeti Balett

Featuring the Hungarian State Opera Orchestra and Chorus, and the Hungarian National Ballet

Karmester *Conductor* **CSER ÁDÁM**



Cselekmény

Idomeneo, Kréta királya nyolc évvel ezelőtt indult el negyven krétai hadihajó élén az akkor már két éve tartó háborúba, itthon hagyva kilencéves fiát, Idamantét. A csaták során igazi hőssé vált, több száz embert önkézzel ölt meg, kivéve a részét a végső győzelemben. Hőstetteiről rendszeresen adott hírt, hadifoglyokat küldve haza ajándékkul népének. Iliá, a legyőzött uralkodó leánya is egy ilyen szállítmánnyal érkezett Krétára, a partoknál azonban a hajó viharba keveredett. Iliát Idomeneo akkor már felnőtt fia, Idamante mentette ki a hullámok közül. A két fiatal között fellángolt a szenvedély. Krétára menekült Elektra is, miután rávette immár halott testvérét, Oresztészt, hogy meggyilkolja anyjukat és annak szeretőjét. Elektra Idamantéra vágyakozik, noha tudja, hogy az apját rendíthetetlenül hazaváró fiú sosem lesz az övé, hacsak Idomeneo nem tér haza, és dönt kettejük sorsa felől...

Első felvonás

Iliá két érzés között őrlődik: szerelme egyre erősödik Idamante iránt, miközben gyűlölettel viseltetik annak apjával, népe ellenségével szemben. Idamante megvallja a lány iránt érzett szerelmét, és arra kéri, ne apja tettei alapján ítélje meg őt. Ám a rabságban élő Iliá még nem képes viszonzni a szerelmi vallomást. Arpace érkezik a hírrel, hogy a hazafelé tartó flotta hajótörést szenvedett egy viharban, és Idomeneo is vízbe fullt. Elektra úgy érzi, minden reménye oda, mert Idamante Iliát szereti.

A tengerészek a parton az istenek könyörületét kérik. Amint a tenger lecsillapodik, Idomeneo is előkerül, akinek Neptun tengeristen megkímélte életét azután, hogy a király megesküdött, feláldozza neki az első embert, akit a sors az útjába sodor. Hirtelen feltűnik az áldozat, akiről kiderül, hogy nem más, mint a saját fia, aki apja halálhírét hallva egyedüllétre vágyik a tengerparton. Idomeneo megrémülve, hogy fiát kell feláldoznia, először fel sem fedi kilétét. Mikor megteszi, Idamante, nem érti, apja miért taszítja el magától olyan durván.

Második felvonás

Idomeneo Arbacehoz fordul tanácsért, miként menthetné meg Idamantét az áldozattól. Megegyeznek abban, hogy száműzik a szigetről: vissza kell kísérnie Elektrát Argoszba, hogy elfoglalhassa a trónt, ők pedig közben más megoldáson dolgoznak Neptun kiengesztelése érdekében.

Elektra örül, hogy Idamante fogja visszakísérni hazájába, így talán újra elnyerheti szívét, amit riválisa, Ilia elrabolt tőle.

Indulás előtt a kikötőben Elektra és a krétaiak hálát adnak a nyugodt tengernek, Idomeneo elbocsátja fiát. Idamante, aki nem tud semmit apja esküjéről, továbbra is értetlenül áll a kegyetlen bánásmód előtt, de kész arra, hogy elinduljon Elektrával. Mielőtt azonban vitorlát bonthatnának, újabb vihar kerekedik. Egy járvány üti fel a fejét, mely a tenger felől érkezik a viharral.

Harmadik felvonás

Ilia azt reméli, hogy a szél eljuttatja szerelmes üzenetét Idamantéhoz. Mikor az bejelenti, hogy kész meghalni, Ilia végre nyíltan megvallja szerelmét. Idomeneo és Elektra kettesben találja őket, a király, aki továbbra is képtelen felfedni indokait, ismét ráparancsol fiára, hogy hagyja el Krétát. Idamante indulásra kész. Arbace, aki tehetetlenül szemléli Kréta pusztulását, tudatja a királlyal a nép akaratát: szabadítsa meg őket a járványtól. Idomeneo tudja, hogy cselekednie kell. Idamante követeli, hogy történjen meg az áldozattétel, ez Kréta békéjének záloga. Ilia önként vállalkozik, hogy átvegye Idamante szerepét. Viszont amint Idomeneo készen áll, hogy feláldozza fiát, Neptun hangja mennydörög: Idomeneónak félre kell állni és átadni a trónt Idamante és Ilia részére, így az istenek kiengesztelődnek. Mindenki örvendezik, kivéve Elektrát, aki a túlvilág tűzétől várja a feloldozást. Idomeneo lemond a trónról, hogy kiengesztelje Neptunt, és áldását adja fia és a trójai hercegnő nászára.



Az *Idomeneo* keletkezése

1780 őszén kezd hozzá Mozart *Idomeneo, re di Creta*, vagyis *Idomeneo, Kréta királya* című operájának komponálásához, és rövid három hónap múlva már előadásra készen áll a háromfelvonásos, harminchárom számból álló mű. 1781. január 27-én, Mozart huszonötödik születésnapján főpróba, két nap múlva bemutató. A siker nagy, de nem tartós: az *Idomeneo* nem sokáig marad a müncheni Operaház műsorán. Öt évvel később bécsi műkedvelők megkísérlik felújítani, jóindulatú igyekezetük azonban megtörik a közönség hűvös közönyén és II. József korlátolt elfogultságán. Nem is kerül többé előadásra Mozart életében, hiába dolgozza át többször is (amint hogy többé-kevésbé hiábavalónak bizonyulnak a későbbi próbálkozások, közöttük Wolf-Ferrarié, Lothar Wallensteiné és Richard Straussé is).

Számos oka van annak, hogy miért nem lett az *Idomeneo* soha „repertoáropera”. A szöveg, Giambattista Varesco abbénak, a salzburgi hercegérsek udvari káplánjának librettója közepes munka Metastasio kitaposott nyomdokain, de az ő színpadi érzéke költői fantáziája, drámai ökonómiája nélkül. [...] Mozart nem egyszer kénytelen lesz Varesco librettójában jelentős változtatásokat és rövidítéseket javasolni. Levelei, amelyekben a szükségesnek tartott szövegmódosításokról és általában az *Idomeneo* zenedrámái problémáiról ír magasan fejlett színpadi érzékről és egyre tudatosabb dramaturgiáról tanúskodnak. [...]

Az *Idomeneo* zenedrámái megoldásainak három sajátos vonása érdemel külön említést. Az első az, amit Lert „az elejtett csattanók elvének” (Prinzip der fallenden Pointe) nevez. Mozart nem nagy szavakat és hatásos színpadi szituációkat zenésít meg, hanem drámát ír, és lélektanilag mélyen jellemzett, élő embereket ábrázol. Esztétikájának és dramaturgiájának törvényszerű jelensége, hogy a helyzeteket nem használja ki a végtelenségig, nem facsarja ki belőlük az utolsó cseppet is, hanem – hasonlóan a shakespeare-i „méréséklethez a szenvedély forgószele közepette” – éppen mértéktartásával, sőt szinte tartózkodásával teremti meg a szükséges feszültséget, és éri el a kívánt hatást. A levelek két mondata bizonyítja e magatartás tudatosságát: „Beszéd közben gyakran odavet valamit az ember, és ez sokkal nagyobb hatást kelt, mintha amúgy diktatórikusan eldekklamálná.” „Túláságosan dagályos az én finom fülemnek – de hát mit akar! a közélet, az eredet minden dolgokban mostanában sohasem ismerik fel, és nem is értik meg.” Az *Idomeneo* és a későbbi operák nem egy drámai pillanata tanúsítja ennek az elvnek a következetes, pszichológiailag átgondolt alkalmazását.

Mozart zenedrámái gondolkodásmódjának *második* jellegzetes – és új – vonása a folytonosság, a szerkezet szakadatlan átkomponáltsága. A secco recitativo észrevétlenül olvad bele az accompagnatába, ez pedig az áriába vagy együttesbe; és viszont: az úgynevezett *zárt számok* sem lezártak többnyire, hanem gyakran recitativóba, együttesbe, kóruszámba, zenekari zenébe mennek át attacca. A legkisebb egység nem a szám, még csak nem is a jelenet, hanem a kép; két alkalommal azonban még egymást követő képeket is zenével köt össze Mozart. Még hozzá nem valami semleges, csak dekoratív közjátékkal, hanem funkcionális, a cselekményt továbbvivő zenével, amely szervesen nő ki az előző kép zárójelenetéből, és amelyből ugyancsak szervesen nő ki a következő kép kezdőjelenete. A recitativók ugyanakkor gyakran idézik a már hallott számok témáit és motívumait, illetve utalnak az elkövetkezőkre.

A zenei szerkesztésmód *harmadik* sajátossága a visszatérő zenei gondolatok tudatos felhasználása. A nyitány három legfontosabb témája, valamint néhány később felbukkanó motívum bizonyos érzelmeket, hangulatokat, viszonylatokat illusztrálva következetesen vissza-visszatér az opera folyamán, és fontos szerepet nyer a dráma menetében. Sem előbb, sem később nem találkozunk Mozart drámái műveiben a visszatérő zenei gondolatoknak [...] ilyen mértékű és súlyú alkalmazásával. [...]

Az *Idomeneo*nak – bizonyos tekintetben a *Don Juan* és *A varázsfuvola* közvetlen előfutárának – zenei nyelve még nem a későbbi dramma giocoso hangja, de már nem is az olasz opera seriáé. Végtelenül széles zenei kifejező skálájával, plasztikus, sokoldalú karakterábrázolásával, szüntelenül változó és alakuló, sűrű és intenzív drámaiságával csodálatosan egyszerű és tisztán zenei eszközökkel dolgozó, ezerszínű hangulat- és érzelmfestésével, tragikus fontosságú, szituációkban jelentős drámai funkciót hordozva fel-felbukkanó visszatérő zenei gondolatával az átmenet hangokba öntött pillanatát jelenti.¹

¹ Liebner János, *Mozart a színpadon*, Zeneműkiadó Vállalat, Bp., 1961.

Egy apokaliptikus vízió

Rendezői gondolatok

Egy világjárvány után színre vinni az *Idomeneót* szinte filozófiai kérdés: mintha jelenünk arról szólna, hogy az emberiség elbizakodott, úgy érzi, kontrollálhatja sorsát, miközben a természet erői hatalmasabbak nála, és egy pillanat alatt képesek elsodorni a civilizációt, mintegy móresre tanítva az emberiséget.

Az előadásban ez a két erő feszül egymásnak: a civilizáció (*Idomeneo*) és a természet ereje (*Neptun*). A vihar központi, fenyegető jelkép, a tenger felől érkező végzet, a szörny megjelenése, a város pusztulása mind ehhez kapcsolódik. *Idomeneo* nem teljesíti *Neptun*nak tett esküjét, ezért nemcsak ő, hanem az egész ország (a civilizáció maga) bűnhődik, járvány sújtja a várost – a kezdeti rendezett tér egyre inkább egy természeti katasztrófa sújtotta övezethez hasonlít: a vihar lerombolja a várost, amit benőnek a növények, egyre inkább a természet veszi át az irányítást, kóbor állatok mászkálnak mindenütt, eltűnnek a civilizáció jelei, ősszállatok kezdenek uralkodni. Az emberiség megtanulja a leckét, mi az élet igazi értéke. Nem véletlen, hogy a szerelem hoz majd megváltást: egy zsigeri, érzelmi erő győzi le *Neptun*t, aki végül megkegyelmez *Idomeneónak*, és ezzel az egész emberiségnek.

Az előadás képi világa dramaturgiai jelentéssel bír: a mai high-tech környezetben induló történet mintha Tokió technicizált valóságában játszódna, ami a vihar és a csapások során egyre inkább katasztrófaövezetté válik, az apokaliptikus sci-fi filmek világát idézve. Minden tökéletes, automatizált, steril az elején, ebből semmi sem marad a végére, csak a pusztta természet, víz, a tenger, a széljárások: az életben maradás lesz az egyetlen tét. A 25 éves Mozart az opera seriát vegyíti a francia operahagyománnyal, miközben saját felnőtté válásáról, az apjához fűződő ambivalens viszonyáról beszél. Az foglalkoztatott, milyen történetbe bújthatná ezt egy mai fiatal.

Futurisztikus disztópia, apokaliptikus vízió az emberiség rettegett pusztulásáról, egy világjárvány ihletésében.

Almási-Tóth András



Szemere Zita

Mérgező szülők

Részletek

Az egyetlen drámai különbség az egészséges és a mérgező családi rendszerek között abban mutatkozik meg, hogy a családtagok mennyi szabadsággal rendelkeznek egyéniségük kifejezéséhez. Az egészséges családok az egyéniségre, a személyes felelősségvállalásra és az önállóságra bátorítanak. Ösztönzik gyerekeikben a kompetencia és az önbecsülés érzésének kifejlődését. Az egészségtelen családok elfojtják az egyéni megnyilvánulásokat. Mindenkinél a mérgező szülők gondolataihoz és cselekedeteihez kell igazolnia. A szimbiozist, a személyes határok összemosását, a családtagok összeolvadását ösztönzik. A tudattalan szintjén a családtagok nehezen különböztetik meg, hol ér véget az egyik ember, és hol kezdődik a másik. Abbeli igyekezetükben, hogy közel legyenek egymáshoz, gyakran megfojtják egymás egyéniségét. [...]

A mérgező szülők az egyensúlyi fenyegető veszélyekre úgy reagálnak, hogy elhárítják a félelmeiket és a frusztrációkat, vajmi keveset törődve azzal, milyen következményekkel jár ez a gyerekekre nézve: [...] az egyensúly visszaállítása érdekében gyakran legelőször a tagadáshoz folyamodnak. A tagadás kétarcú: „nincs semmi baj”, és „volt valami baj, de többet nem fordul elő”. A tagadás eljelentékteleníti, elvicceli, racionalizálja vagy átcímkezi a destruktív magatartást. [...] A projekciónak is két arca van: a szülők olyan problémákért hibáztathatják a gyereket, amelyektől ők maguk szenvednek, illetve azokért a toxikus viselkedésformákért okolhatják, amelyek az ő alkalmatlanságukból erednek. [...]

Az emberek megbocsáthatnak mérgező szüleiknek, de ezt az érzelmi nagytakarítás végén – nem az elején – kell tenniük. Az embereknek szükségük van rá, hogy érezzék a haragot amiatt, ami történt velük. Szükségük van rá, hogy gyászoljanak, amiért sosem részesültek abban a szülői szeretetben, amire vágytak. [...]

A mérgező szülők legtöbb felnőtt gyereke iszonyú zavarodottságban nő föl azt illetően, hogy mit jelent a szeretet, és mit kellene érezniük. A szüleik a szeretet nevében rendkívül kegyetlen dolgokat tettek velük, így a szeretetről azt tanulták meg, hogy az valami kaotikus, drámai, érthetetlen és gyakran fájdalmas dolog – valami, aminek érdekében le kellett mondaniuk az álmaikról és a vágyaikról.²

2 Susan Forward, *Mérgező szülők*, Kövi György ford., Háttér Kiadó, Bp., 2019.

Párhuzamos életrajzok

Részlet

Az apa [Leopold Mozart] megszállottan ismételte, hogy fia [Mozart] nem csupán szívtelen, hanem abban is vétkes, hogy tönkre akarja tenni saját apját: „Fiam, gondold csak bele, és engedd, hogy a józan eszed érvényesüljön! Nem bánsz-e velem kegyetlenebbül, mint a hercegünk. [...] Tudod jól, mit kellett kiállnom több mint öt teljes éven át – bizony! – és mi mindent kellett lenyelnem miattad. A herceg viselkedése csak meggömböstitte a hátamat, beteggé tett. Miatta legfeljebb csak beteg leszek, de amit te művelsz, abba bizony belehalok.” Világos, hogy ezek a valóságtól elrugaszkodott fantazmagóriák részben a fiát magához láncolni akaró stratégiának voltak elemei, de azért többről van itt szó, mint egy manipulálni és uralkodni vágyó személy taktikai fogásairól. Leopold Mozart szemében a fia valóban mindenható volt, aki maga dönthetett apja életéről vagy haláláról: „Nyugodtan elhiheted, kedves fiam, biztos lehetsz benne, ha nem jössz, sokkal hamarabb halok meg, és [...] ha az az öröm jutna nekem osztályrészül, hogy itt vagy mellettem, bizonyára évekkel tovább húznám, ez szent igaz!” Az apa meggyőződése (és a fia vállára nehezedő teher) egyetlen mondatban: „Senki más nem menthet meg a haláltól, egyedül te.”³

3 Maynard Solomon, *Mozart*, Barabás András ford., Park Könyvkiadó, Bp., 2006.



Több mint opera seria

Beszélgetés Kocsár Balázzsal

Nagyvonalakban hogyan jellemezhető az *Idomeneo*, és hogyan illeszkedik az opera és a Mozart-operák történetébe?

Olyan csodálatos szerepeket, áriákat, együtteseket, vagyis egy-egy duettet, tercettet és kvartettet tartalmazó opera soriáról van szó, ami „átmeneti darab”. Bár vannak még egyértelmű, tipikus „barokk” karakterű áriák, a jellemrajz, a fontos dramaturgiai fordulatok, a zenekari kíséretes recitativók bőven túlmutatnak Mozart korának opera seriáin, és későbbi korok nagy operáit előlegzik meg. Az *Idomeneo* jeleneteit meg nézve csírájában már felfedezhető az, ami évtizedekkel később a romantikus operák szcénáiban fog kiteljesedni.

Milyenek a „tipikus barokk áriák”?

Például Elektra mindkét áriája bosszúária. Ő tipikus szereplője az opera seria műfajnak. Noha ő is megél drámai pillanatokat, nemigen változik a karaktere. A Mozartot megelőző kor dramaturgiájában a szereplőket a viszonyrendszerek határozták meg, az ő ütköztetésükkel jöttek létre drámai szituációk. Később azonban elkezdenek maguk a szereplők változni, ami színházi szempontból is izgalmas. Mindig az az érdekes, hogy a zeneszerző miképp rajzolja meg a jellemek dinamikáját a zene által. Így például Ilia és Idamante pillanatai, az ő kapcsolatuknak a kibontakozása, változása remek példa erre a jelenségre. Az *Idomeneo* az opera seria minden jegyével felszerelt, igen hosszú darab, amit úgy húztunk meg Almási-Tóth András rendezővel, hogy a különleges drámai-zenei vonalakat a lehető legkoncentráltabban tudjuk – mondhatni sallangmentesen – bemutatni. Így a néző sűrű, feszes drámai folyamatot élhet meg.

Mozart a zenekart másképp használja ebben az operájában, mint a többiben. Mi lehet ennek az oka?

Fontos tudni, hogy a zeneszerzőket erősen befolyásolta az a környezet és annak a helyszínnek a lehetőségei, adottságai, ahol komponált, vagy ahol bemutatták a darabját. A komponisták megismerve az énekeseket, kvalitásaiknak megfelelően alakították a műveket. Hasonlóan ehhez meghatározóak volt a helyi zenekar adottságai. Az *Idomeneo*-val kapcsolatban fontos, hogy Mozart müncheni felkérésre írta, ahol mannheimi zenekar, tehát a kor legmagasabbban képzett muzsikusi

játszottak. Több szerző művére hatással volt ez az adottság, így Mozart *Idomeneo*-jára is. Kiváló fúvósok voltak, nem véletlen, hogy kimunkált, szőlészti feladatokat is igénylő zenekari szólamuk van.

Az *Idomeneo* több változata ismert. Most melyik lesz látható?

A húzások ellenére Mozart eredeti elképzeléseit szeretnénk megmutatni. Például a darab végén elhangzik *Idomeneo* áriája, amely óriási kontrasztban áll az előtte lévő, hatásos Elektra-áriával. Ez a váltás elképesztő feloldást, lírai pillanatot eredményez, amilyen igazán kevés található az operairodalomban. Mozartnak azonban át kellett írni a művet, hogy nagy balettel, örömkórral fejeződjön be, és ne a világtól elvonuló, megnyugvást találó címszereplőt lássuk a végén.

Az első változatban Idamantét, az ifjú férfit kasztrált énekes alakította – ezt ma mezzoszoprán fiatal nővel helyettesítik. Mozart későbbi verziójában viszont tenor éneklí a királyfit. Mi ebből a szempontból is az eredetibbet választjuk, már csak azért is, mert ha Idamante tenor, akkor négy tenor (Idamante, *Idomeneo*, Gran Sacerdote, Arbace) van a két szoprán mellett (Ilia és Elektra), ami kiegészül a La Voce (A Hang) basszusával. Ha tehát megmaradunk az eredetinel, ahogyan tesszük is, helyesebb hangfaji arány lép fel. Még egy apró változtatást végeztünk: a Gran Sacerdote miniatűr megjelenése a mi értelmezésünkben *Idomeneo* másik éneke, és maga a címszereplő éneklí. Ennek is az a szerepe a mi előadásunkban, hogy a lehető legkoncentráltabb legyen, vagyis hangsúlyosan jelenjenek meg a szerzői koncepció főbb csomópontjai: Ilia és Idamante szerelmének kibontakozása; ennek ellenpólusként Elektra bosszúáriái; *Idomeneo* saját életdrámája, megmenekülése, vitája az istennel, végül a megoldás és megnyugvás: a király lemond a hatalomról.

Az *Idomeneo* előremutató mű az ifjú Mozart életében.

Igen, és nagy operák sorát indítja el, amit majd élete végén a *Titusz kegyelmével* fejez be. Azaz a két opera seria keretbe foglalja a nagy Mozart-életművet. De ahogy már korábban szó volt róla, az *Idomeneo* jellegében opera seria barokk műfaji jellemzőkkel, ami mégis egyedi, és kiegészül balettel, a kórus aktív szerepével, ami viszont Christoph Willibald Gluck híres operareformjának a hatása. Mi leginkább a mozarti egyediséget szeretnénk hangsúlyozni, ezért szedtük le a plusz díszeket, hogy arra koncentrálhassunk, és azt tárhassuk a közönség elé, amittől többről van szó, mint opera soriáról.

„Ilyen nagy dolgok egy ilyen kicsi fejben”

[...] A formai szabadságtól teljesen függetlenül, [az *Idomeneót*] első hangjától kezdve valami lélegzetelállító gazdagságú, erejű és rugalmasságú zenei nyelv jellemzi. Soha még ehhez foghatót nem hallott a világ. Mivel magyarázható ez? Mi mozgathatta a 24 esztendő Mozartot, amikor 1780 nyarán megkapta a megbízást? Mi indíthatta arra, hogy olyan mély szenvedélyt engedjen szabadjára, mint eddig soha, s ezáltal új magasságokba emelje művészetét? Mi ösztönözte arra, hogy a komoly itáliai zenedráma-hagyományt a felismerhetetlenségig megváltoztatva a 18. századi operairodalomban egyedülálló művet alkosson?

Számtalan külső tényezőre utalhatunk, ám ezek legfeljebb hátterét, nem pedig okait adhatták az átalakulásnak. Az *Idomeneo* műfaji szabadosságait, illetve az énekestől és a hangszerjátkosoktól megkövetelt kifejezőerejét el sem lehetett volna képzelni a mannheimi választófejedelem udvarát jellemző magas eszmények és pompás feltételek ismerete nélkül, amelyek [...] azután is érintetlenül maradtak, hogy az udvar Münchenbe költözött. Carl Theodor fejedelmet teljesen átítatta a felvilágosodás kultúrája: élénken érdeklődött a tudományok, a bölcelet, a nyelvtudomány és a művészetek iránt, és tevékenyen részt is vállalt ezekből. Hasonló gondolkodású embereket gyűjtött maga köré, akik hozzájárultak ahhoz a rangos légkörhöz, amely Mozartot 1777-ben, Mannheimbe érkeztek lebilincselte. [...] a zene művészete volt az, amely leginkább elvarázsolta és magával ragadta őt. A zene „ő fejedelmi fenségének legfőbb és legállandóbb szórakozása” [...], alkalmazásában állt a kor sok vezető zeneművésze, fontos opera-ősbemutatókat rendelt meg, maga felügyelte fiatalabb muzsikusaink fejlődését. [...] Carl Theodor zenekara új magasságokba emelte a virtuozitást és a kifejezőerőt. Hasonlóan lenyűgöző volt az operatársulat színpadi teljesítménye. [...]

Az *Idomeneo* annyiban távolról sem volt egyedülálló, hogy az olasz opera seriát elgyítette a merőben más, francia típusú tragédie lyrique elemeivel és technikáival, különös tekintettel Gluck párizsi operáira, a két *Iphigeneia*-feldolgozásra, illetve az *Alkésztisz* második változatára. Ez volt Mannheim és München vezérelve: a Racine-től ihletett emelkedett látomások vegyültek az ógörög kultúra újjászületésével, amely a kórus jelentős szerepében, a hatásos színpadi látványosságokban nyilvánult meg, valamint az Iphigeneia-mitosz és a hozzá hasonló témák feldolgozásaiban, amelyekben

egy-egy teljhatalmú uralkodó szembesül valamely szélsőséges erkölcsi dilemmával. Ami az *Idomeneo* megkomponálásának részleteit illeti, távolról sem ez volt az első opera, amelynek nyitánya azzal a céllal készült, hogy szerves bevezetésként vetítse előre a dráma tartalmát. De az az elgondolás sem Mozart nevéhez fűződik, hogy a drámai cselekmény folytonosságának biztosításához csökkenteni kell a da Capo áriák számát, gyarapítani kell a hangszerkíséretes recitativókat, és nagyobb teret kell engedni a zenekarnak. Ezek az újítások már az 1760-as és 70-es években Mannheimben ténykedő szerzők műveiben is felbukkannak, például Jommellinél és Johann Christoph Bachnál [...]

Mozart tehát olyan operaközönség számára írt, amelynek elképzelései egybecsengtek azokkal a próbálkozásaival, amelyek során a francia drámairodalom, a Gluck-operák és saját legbenső megérzéseit igyekezett egymással ötvöztetni. [...]

Ám még a tökéletes és régóta áhított kihívás is kevés lett volna, ha nem Mozart az a művész, akinek a kezében összefutnak a szálak. Őhöz hasonlóan soha senki nem aknáztta még ki a zenekarban rejlő lehetőségeket, s az olasz opera külsőségeit sem dolgozták még át oly módon, hogy a drámai cselekmény ily mértékben folyamatossá válhassék, nem is beszélve Mozart páratlanul életteli szereplőiről, akik – mint Ilia, Elektra vagy maga a címszerelő, Idomeneo – szinte kézzelfoghatóan valóságos alakot öltöttek.⁴

⁴ David Cairns, *Mozart és operái*, Fejérvári Boldizsár ford., Park Könyvkiadó, Bp., 2008.



„O un ferro il dolore...” (Elektra)

Kéj és kín különös páros, és kapcsolatuk ellentmondásos. Ahogy nő és egyre intenzívebb lesz, úgy közelíti meg a kéj a kín felségterületét. Az érzés intenzitása az ellenkező véglet felé közelít bennünket; s amint a túlsó parton földet érünk, az élmény az ellenkezőjébe fordul, s az érzése nevet cserél. Áramlást, vibrációt, feszültséget érzünk: az energia különböző fokozatait. De Sade-ot nem a fiziológia érdekli, hanem a filozófia. Pszichológiai éleslátására, valamint arra a felfedezésre támaszkodva, hogy a kéj és a kín kölcsönös függésben lévő érzések, megalapozza és kiegészíti rendszerét. Először is megszünteti a kettő közötti különbséget: hiszen ezek egymás közt felcserélhető nevek, az életfolyam átmeneti állapotai. De amint lerombolja a hagyományos hierarchiakat, mindjárt új építményt emel: az igazi kéj, a legerősebb legintenzívebb és legmaradandóbb kéj az őrzítő kín, amely saját hevessége által újra kéjjé változik vissza. Sade szemrebbenés nélkül felismeri, hogy itt egy embertelen kéjről van szó, amely egyrészt a másik ember szenvedésén, másrészt a saját kínunkon keresztül tapasztalható meg. Gyakorlása emberfeletti lelkiállapotot követel. A libertinus filozófus másokkal és önmagával is kegyetlen.

Az erotika birodalmában az intenzitás ugyanazt a szereped tölti be, amit az erkölcsi világban az erőszak és az anyagi világban a mozgás. A legmagasabb rendű gyönyörök, és, mondjuk ki, a legbecsesebbek is, a kegyetlen gyönyörök, azok, amelyek fájdalmat okoznak, s amelyek egyetlen sikolyban egyesítik a nyögést és az üvöltést. Az egy szótagú *jaj!*, a fájdalom és az öröm kiáltása kitűnően fejezi ki ezt az érzést: egyfajta verbális nyilvessző ez, de egyben a céltábla is, amibe belefúródik. Az, hogy túl vagyunk az erotikán, összhangban van a világgal. Simogatni azt jelenti, hogy egy felületet járunk végig, egy térfogatot ismerünk meg, mint formát fogadjuk el a világot vagy újabb formát adunk neki: kifaragjuk, mint egy szobrot. A mi formánk elfogadja a többi formát, egybefonódik vele, egyetlen testet alkot a világgal. Simogatni annyi, mint kibékülni. De a kézen körömök is vannak; a szájban fogak. Az érzékek és az érzékszervek megszűnnek híd lenni; többé nem fonnak össze bennünket más testekkel: feltépik és elvágják a kötelékeket, minden érintkezési lehetőséget megszakítanak. Többé nem a kommunikáció, hanem a szeparáció szervei. [...]

A természet nem egyéb, mint elemek egyesülése, szétszóródása s újraegyesülése, szubsztanciák örök kombinációja és szétválása. Nincs élet és nincs halál. Mint ahogy

nyugalom sincs. Sade úgy képzei el az anyagot, mint egy ellentmondásos, szüntelen kitágulásban és összehúzódásban megvalósuló mozgást. A természet elpusztítja önmagát, de pusztulása teremtés is egyben. Ennek a gondolatnak igen világosak a filozófiai és morális konzekvenciái: a teremtés és a rombolás közt eltűnik a különbség, akárcsak akkor, amikor megpróbálunk különbséget tenni a megengedett és a tiltott szenvedélyek között. Igazából nem is volna szabad ezeket a szavakat használnunk. Ezek ugyanis nevek, de megtévesztő nevek, melyekkel valami olyasmit jelölünk, amit nem tudunk megragadni, ami minduntalan kiszabadul verbális csapdáinkból. Teremtésnek nevezni a búza növekedését és rombolásnak a búzát elverő jégesőt igaz lehet a földműves szempontjából; de visszaélés, nevetséges visszaélés lenne ezt a szerény megfigyelést univerzális érvénnyel felruházni. A filozofikus magatartás ennek az ellenkezője: ha az ember a véletlen terméke, a szempontjai is véletlenszerűek. Élet és halál éppoly illuzórikus szempontok éppoly megtévesztő fantazmagóriák, mint az erkölcsi kategóriák.⁵

⁵ Octavio Paz, *Az erotikus túlpárt: Sade*, Szőnyi Ferenc ford., Európa Könyvkiadó, Bp., 2022.



Synopsis

Eight years ago, at the helm of a fleet of forty Cretan warships, Idomeneo, king of Crete, took off for the war that had been going on for two years, leaving his nine-year-old son, Idamante, behind. Through many battles he became a real hero, killing hundreds of men with his own hands, contributing to the final victory. He frequently reported on his heroics by sending prisoners of war as a gift to his people. Ilia, daughter of defeated king Priam, arrived in Crete in such a shipment but the vessel got caught in a terrible storm near the shore. Ilia was saved from drowning by the already grown son of Idomeneo, Idamante. Passion ensued between the youths. Also fleeing to Crete was Elettra after she had convinced her since passed brother, Orest, to murder their mother and her lover. Elettra longs for Idamante, even though she knows the boy, faithfully awaiting his father's return, would never be hers, unless Idomeneo returned and decided the pair's fate for them...

Act One

Ilia is torn between two feelings: her love grows stronger for Idamante, while she hates his father, Idomeneo, an enemy of her people. Idamante confesses his love for her and asks her not to judge him by the actions of his father. But Ilia, who is still a prisoner, is not yet able to declare her love. Arbace arrives with the news that the returning fleet has been shipwrecked in a storm, and Idomeneo has also drowned. Elettra is in despair, because Idamante is in love with Ilia.

The sailors on the shore pray to the gods for mercy. As soon as the sea calms down, Idomeneo also appears, whose life was spared by the sea god Neptune after the king had sworn to sacrifice the first person that fate throws his way. Suddenly, the victim appears, who happens to be none other than his own son, and who, on hearing the news of his father's death, has come to the beach to find solitude. . Frightened that he will have to sacrifice his son, Idomeneo does not reveal his identity at first. When he finally does, Idamante does not understand why his father pushes him away so harshly.

Act Two

Idomeneo turns to Arbace for advice how to save Idamante from the sacrifice. They agree to banish him from the island: he must accompany Elettra back to Argos, where she can take the throne, while they think of another solution to appease Neptune.

Elettra is happy to learn that Idamante will accompany her, this way she might win back the heart of the man, which Ilia, her rival stole from her.

At the harbour, before departure, Elettra and the people of Crete praise the calm sea, and Idomeneo dismisses his son. Unaware of his father's oath, Idamante remains baffled by the cruel treatment, but he is ready to leave with Elettra. Before they can set sail, an epidemic breaks out coming with a storm from the sea.

Act Three

Ilia hopes that the wind will carry her message of love to her beloved. When Idamante announces he is ready to die, Ilia openly confesses her love. Idomeneo and Elettra find them together, and the king, still unable to reveal his reasons, orders his son again to leave Crete. Idamante resolves to go. Arbace, who watches the demise of Crete helplessly, informs the king of the will of the people to deliver them from the plague.

Idomeneo knows that he must act. Idamante demands that the sacrifice proceed, only then can Crete become a land of peace again. Ilia volunteers to take his place. As Idomeneo is ready to sacrifice his son, Neptune's voice thunders: Idomeneo must step aside and hand over the throne to Idamante and Ilia. Only then will the gods be reconciled. Everyone rejoices apart from Elettra, who expects salvation from the fires of the underworld. Idomeneo renounces the throne and gives his blessing to the union of his son and the Trojan princess.

The genesis of *Idomeneo*

In the autumn of 1780 Mozart started composing *Idomeneo, Ré di Creta*, and within three months the three-act opera, consisting of thirty-three numbers, was ready for performance. The dress rehearsal took place on Mozart's twenty-fifth birthday, 27 January 1781, to be followed by the première two days later. It was a success, but an ephemeral one. *Idomeneo* did not long remain in the repertoire of the Munich Opera. Five years later an amateur Viennese opera group tried to revive it, but their well-intentioned efforts were frustrated by the indifference of the public and by the narrow-minded predilections of Emperor Joseph II. In spite of the fact that Mozart rewrote it several times, it received no other performance in his lifetime. Later efforts, including those by Wolf Ferrari, Lothar Wallenstein and Richard Strauss, were met with as little success.

There are a number of reasons why *Idomeneo* did not become a 'repertory opera'. The libretto was written by Abbé Giambattista Varesco, court chaplain to the archbishop of Salzburg. It was a mediocre work, following the style of Metastasio but lacking his feeling for the theatre, his poetic imagination, and his dramatic economy. [...] More than once Mozart had to suggest that Varesco make important changes and abridgements in the libretto. The letters in which he wrote about the alterations he required, and those in which he discussed the problems that faced him in the composition of *Idomeneo*, show a remarkably well-developed sense of theatre. [...]

Three of the musical means Mozart uses in order to achieve *Idomeneo*'s dramatic effects are worthy of particular mention here. The first one is what Lert calls the '*Prinzip der fallenden Pointe*', and what we might loosely translate as the 'principle of the dropped hint'. Mozart does not set to music great words or poignant stage situations. He writes drama and presents living human beings with psychological depths. He does not exploit situations to their extremes, or squeeze the last drop from them, but, adhering to Shakespeare's 'moderation amidst the whirlwind of passion', he creates the necessary tension and achieves the effect he wants to achieve by moderation — indeed, by restraint. One of his letters shows how deliberate and conscious this technique was: '... during a conversation one can often just drop a hint, and this produces a much greater effect than if one had announced the same thing dictatorially.' Several dramatic moments in *Idomeneo* and in the later operas illustrate the conscious application of this truly Mozartian principle of understatement.

The second new feature in Mozart's operatic thinking is continuity: a continuous blending in construction. Almost unnoticed, *secco* melts into *accompagnato*, and this into *aria* or *ensemble*. And the reverse is also true. The majority of 'complete' numbers merge into recitative, *ensemble*, chorus or musical interlude. The smallest unit is not the musical item, not even the scene, but the 'picture' ('*Bild*'). However, there are occasions when even two pictures are linked with music by Mozart. He does not achieve this with decorative interludes, but with functional music which carries the action forward, growing naturally from the closing scene of the first picture, and from which the opening scene of the second picture grows just as naturally. At the same time, the recitatives often recall themes and motives from pieces already heard, and allude to ones to come.

The third characteristic of Mozart's musical construction is the conscious use of recurring musical thoughts. The three most important themes of the overture, as well as several other musical motives appearing later which illustrate various emotions, moods and relationships, return regularly in the course of the opera and contribute to the flow of the drama. Neither earlier nor later in Mozart's dramatic works do we come across such a thorough application of this technique. [...]

The musical language of *Idomeneo*, the forerunner of *Don Giovanni* and *The Magic Flute*, is to a certain extent not yet the language of the later *dramma giocoso* genre, but is no longer that of the Italian opera seria either. This opera represents Mozart's transitional period, illustrated by the broadness of its musical expression, diverse characterisation, ceaselessly evolving dramatisation, and the colourful rendering of mood and emotion by purely musical means.¹

An apocalyptic vision

The director's thoughts

Staging *Idomeneo* following a pandemic is almost a philosophical matter: as if our present were about humanity being presumptuous, feeling it is in control of its destiny, whereas the forces of nature are more powerful and can sweep away civilization in an instant, as if teaching humanity a lesson.

¹ János Liebner, *Mozart on the Stage*, Calder and Boyars, London, 1975.

The production sees these two forces colliding with each other: civilization (Idomeneo) and the forces of nature (Neptune). The storm is a central, threatening symbol; the doom coming from the sea, the appearance of the monster, and the destruction of the city are all connected to it. Idomeneo does not fulfil his oath to Neptune. Therefore, it is not only him but the entire nation (civilization itself) is condemned, and the town is hit by an epidemic. The space that is ordered initially looks more and more like a zone affected by a natural disaster: the storm destroys the town, it is overgrown by plants, nature takes it over gradually, stray animals roam everywhere, the signs of civilization disappear, and primitive conditions begin to prevail. Humanity learns the lesson what the true value of life is. It is no coincidence that love brings salvation: a visceral, emotional force overcomes Neptune, who eventually spares Idomeneo and thus all humanity.

The visuals of the performance have a dramaturgical meaning: the story that begins in today's high-tech environment that could take place in the technicised reality of Tokyo which increasingly becomes a disaster zone during the storm and catastrophes, evoking the world of apocalyptic science fiction films. Everything is perfect, automated, and sterile at the beginning, but nothing remains by the end, only pure nature, the water, the sea, the winds: the only thing at stake is survival.

The 25-year-old Mozart mixed opera seria with the French operatic tradition while conveying a message about his own coming of age and his ambivalent relationship with his father. I was interested through what kind of story a young person of our time would tell their tale.

A futuristic dystopia, an apocalyptic vision of the dreaded destruction of humanity, inspired by a pandemic.

András Almási-Tóth



Toxic Parents

Excerpts

The single most dramatic difference between healthy and toxic family systems is the amount of freedom that exists for family members to express themselves as individuals. Healthy families encourage individuality, personal responsibility, and independence. They encourage the development of their children's sense of adequacy and self-respect. Unhealthy families discourage individual expression. Everyone must conform to the thoughts and actions of the toxic parents. They promote fusion, a blurring of personal boundaries, a welding together of family members. On an unconscious level, it is hard for family members to know where one ends and another begins. In their efforts to be close, they often suffocate one another's individuality. [...]

Toxic parents [...] react to threats to their balance by acting out their fears and frustrations, with little thought for the consequences to their children. [...] denial is often the first coping mechanism to which toxic parents resort to regain equilibrium. Denial has two faces: "nothing is wrong" and "something was wrong but it won't happen again." Denial minimizes, discounts, jokes away, rationalizes, or relabels destructive behavior. [...] Projection also has two faces: parents may accuse the child of the very inadequacies they suffer from, and they may blame the child for the toxic behaviors that result from their inadequacies. [...]

People can forgive toxic parents, but they should do it at the conclusion—not at the beginning—of their emotional housecleaning. People need to get angry about what happened to them. They need to grieve over the fact that they never had the parental love they yearned for. [...]

Most adult children of toxic parents grow up feeling tremendous confusion about what love means and how it's supposed to feel. Their parents did extremely unloving things to them in the name of love. They came to understand love as something chaotic, dramatic, confusing, and often painful—something they had to give up their own dreams and desires for.¹

¹ Susan Forward, *Toxic Parents*, 1989

Parallel Lives

Excerpt

Repeatedly, obsessively, Mozart was charged not just with heartlessness but with seeking to destroy his own father: "Just think whether you are not treating me more cruelly than does our Prince. ...You know what I have endured for more than five years—yes—and what a lot I have had to swallow on your account. The Prince's conduct can only bend me, but yours can crush me. He can only make me ill, but you can kill me." Partly, it seems clear, these extravagant fantasies were elements of a strategy to bind his son to him, but they were more than simple tactics in a manipulative and domineering campaign. To Leopold Mozart, his son was indeed all-powerful, capable either of killing him or of keeping him alive: "If you stay away, I shall die much sooner, and...if I could have the joy of having you with me, I should live several years longer." His belief, and Mozart's burden, was summarized in a single phrase: "You alone can save me from death."²

² Maynard Solomon: *Mozart*, 2005

More than an opera seria

An interview with Balázs Kocsár

How can *Idomeneo* be broadly characterized and how does it fit into the history of opera and that of Mozart's operas?

It is an opera seria including such wonderful roles, arias, ensembles, i.e. duets, terzets, and quartets that it makes it a "transitional piece". Although there are still arias with clear, typical "baroque" features, the characterization, the important dramaturgical turning points, the recitatives accompanied by the orchestra go far beyond the opera seria of Mozart's time and anticipate the great operas of later periods. Examining the scenes of *Idomeneo*, you can already discover hints of what will flourish decades later in the scenes of romantic operas.

What are "typical baroque arias"?

Elettra's arias are both revenge arias, for instance. She is a typical character of the opera seria genre. Even though she also experiences dramatic moments, her character does not change much. In the dramaturgy of the period preceding Mozart, the characters were determined by the system of their relationships, and dramatic situations were induced by their collisions. Later, however, the characters begin to change as well, which is very exciting from a theatrical point of view. It is always interesting how the composer depicts the dynamics of the characters through music. Thus, for example, the moments between Ilia and Idamante, the development and change of their relationship, are great examples of this phenomenon. *Idomeneo* is quite a long piece featuring all the characteristics of opera seria. Working with director András Almási-Tóth, we made cuts in such a way that we could present the special dramatic-musical streaks as concentratedly as possible for the audience to experience a thrilling and tense dramatic process.

Mozart uses the orchestra differently in this opera than in his others. What is behind this?

It is important to point out that composers were strongly influenced by the environment as well as the possibilities and conditions of the place where they composed or where their pieces were presented. When the composers got to know the singers, they refined the compositions according to their qualities. Similarly, the capacity of the local orchestra was decisive. Regarding *Idomeneo*, Mozart wrote it at the request of Munich, where

the Mannheim orchestra, i.e. the most highly trained musicians of the time, performed. The works of several composers were influenced by their talent, including Mozart's *Idomeneo*. The orchestra included excellent wind players, and it is no coincidence that they have elaborate orchestral parts that also require soloistic roles.

Several versions of *Idomeneo* are known. Which one is used for the new production?

Despite the cuts, we want to show Mozart's original ideas. For example, Idomeneo's aria is performed at the end of the opera, which presents an enormous contrast to the powerful aria by Elettra that precedes it. This shift results in an amazing resolution, a lyrical moment that is rarely found in the opera oeuvre. However, Mozart had to rewrite the work ending it with a grand ballet and a chorus of joy instead of seeing the title character withdrawing from the world and finding peace at last.

In the first version, the young Idamante was performed by a castrato – today he is replaced by a young mezzo-soprano. In Mozart's later version, however, a tenor sings the role of the prince. We have chosen the "more original" version from this point of view. Furthermore, if Idamante were also tenor, there would be four of them (Idamante, Idomeneo, Gran Sacerdote, Arbace) in addition to the two sopranos (Ilia and Elettra), which is supplemented by La Voce (A Voice) with his bass. Thus, if we stick to the original, as we have chosen to do, a more correct tone ratio occurs. We have made another small change: the minute appearance of Gran Sacerdote is, in our interpretation, Idomeneo's alter ego, and is sung by the title character himself. The idea behind this is to make the production as concentrated as possible, that is, to emphasize the main nodes of the composer's concept: the unfolding of Ilia and Idamante's love; Elettra's revenge arias as a counterpoint to it; Idomeneo's own drama, his survival, his arguments with the gods, and finally the solution and solace: the king renounces his power.

***Idomeneo* is a ground-breaking work in the life of the young Mozart.**

It is indeed, and it begins a series of great operas, which he concludes at the end of his life with *La clemenza di Tito*. In other words, the two opera serias frame the great oeuvre of Mozart. But as it was mentioned before, *Idomeneo* can be defined as an opera seria with baroque characteristics, which is nevertheless unique, and is complemented by ballet, the active role of the chorus, which in turn is the effect of Christoph Willibald Gluck's famous opera reform. We mostly wish to emphasize Mozart's uniqueness, which is why we removed the extra additions in order to focus on that, and present something to the audience that makes it much more than just an opera seria.



Topolánszky Laura, Szemere Zita, Szeleczi Artúr, Brickner Szabolcs, Ninh Duc Hoang Long
és az OPERA Énekkara / OPERA Chorus

“Such great things in so small a head”

Quite apart from the formal freedom [*Idomeneo*] displays right from the beginning, the richness, force and flexibility of the musical language take the breath away. This is something new, unheard till then. How explain it? What was it that moved the twenty-four-year-old Mozart, when the commission reached him in the summer of 1780 — what moved him so deeply that it released a flood of passion not found in his music before, raised his art to a new level, and transformed serious Italian music-drama out of recognition, creating a work unique in eighteenth-century opera?

Plenty of external factors can be adduced; but they provide a context, not a cause. Certainly, the liberties *Idomeneo* takes with the genre and the expressive demands it makes on singers and instrumentalists would have been unthinkable without the high ideals and lavish conditions which made the electoral court of Mannheim [...] and which survived largely intact when the court moved to Munich. The Elector Carl Theodor was a ruler steeped in Enlightenment culture, deeply interested and actively involved in the study of science, philosophy, language and the arts, and he had gathered round him a group of like-minded people who helped generate the serious atmosphere which captivated Mozart when he arrived in Mannheim in 1777. But of all the arts it was music that excited and absorbed him most. Music [...] ‘the chief and most constant of his electoral highness’s amusements’ — pervaded every activity of court life. [...] The Elector, who himself played flute and cello, was a devoted patron of composers and performers, employing some of the leading figures of the day, commissioning important operatic premieres, watching over the development of his younger musicians. [...] His orchestra set new standards of virtuosity and expressiveness. [...] Equally exceptional were the opera company’s theatrical skills and achievements.

Idomeneo was far from exceptional in infusing into Italian opera seria values and techniques from the very different tradition of French tragédie-lyrique, above all from Gluck’s Paris operas, in particular the two *Iphigénies* and the second version of *Alceste*. That was the pattern of Mannheim—Munich: a loftiness of vision inspired by Racine and the Greek Revival, a large role for the chorus, strong emphasis on stage spectacle, and a predilection for subjects like the Iphigenia myth which showed an all-powerful ruler trapped in an extreme moral dilemma.

In the matter of compositional detail, *Idomeneo*’s overture was by no means the first to be conceived as an integral part of the drama, prefiguring its content. Nor was Mozart the first composer to be concerned to achieve dramatic continuity, to reduce the number of da capo arias, to fill his score with expressive accompanied recitative, and to assign a major role to the orchestra. Such innovations are found in operas by composers active in Mannheim in the 1760s and 1770s like Jommelli, Traetta and J. C. Bach. [...] In short, Mozart was writing for an operatic culture whose ideas chimed with those he had himself been developing under the combined influence of French drama, Gluck’s operas and his own deepest instincts. [...]

Yet, even given the coincidence of a perfect and longed-for challenge and a Mozart ready to rise to it, the result is astonishing. No one had used the orchestra like that, no one had remoulded the forms of Italian opera to achieve that degree of dramatic continuity, no one, remotely, had created characters as palpably alive and deeply felt as Ilia and Elettra and Idomeneo himself, no one had written such impassioned music before.³

³ David Cairns: *Mozart and His Operas*, 2006

“O un ferro il dolore...” (Elettra)

Pleasure and pain are a strange couple, and their relationship is paradoxical. As it grows and becomes more intense, pleasure approaches the zone of pain. The intensity of the sensation brings us to its polar opposite; as soon as one touches that extreme, a sort of reversion takes place, and the sensation changes signs. Sensations are currents, vibrations, tensions: degrees of energy. But Sade was interested in philosophy, not physiology. His psychological insight, the discovery of the interdependence of pleasure and pain, served to establish and complete his system. First, he annulled the difference between the two: they are interchangeable names, transitory states of vital fluid. Then, having destroyed the traditional hierarchies, he erected a new edifice: true pleasure, the strongest, most intense and lasting pleasure is the exasperated pain that, through its own violence, is transformed again into pleasure. Sade unblinkingly recognized that he was dealing with an inhuman pleasure, not only because it is achieved through the suffering of others, but through one's own. To practice it requires a superhuman temple. The libertine philosopher is hard both on the others and himself.

In the realm of sensuality, intensity plays the same role that violence does in the moral world and movement in the material. The supreme pleasures and, let us say, the most worthy, are the cruel pleasures, the ones that provoke pain and unite in a single cry the sigh and the scream. The Spanish monosyllable “ay!”, an exclamation of both pain and delight, expresses this well: it is both a verbal arrow and the target it strikes. We are beyond sensuality, which is a harmony with the world. To caress is to travel across a surface, to recognize a size and shape, to accept the world as form or to give it another form: to sculpt it. Our form accepts the other forms, entwines with them, forms a single body with the world. To caress is to be reconciled with ourselves. But a hand has fingernails, a mouth teeth. The senses and their organs are no longer bridges; they don't entwine us with other bodies; they claw us, cut the links, break all the possibilities of contact. They are no longer organs of communication, but of separation. [...]

Nature is nothing but the union, dispersion, and reunion of elements, a perpetual combination and separation of substances. There is no life or death. Nor is there rest. Sade imagines matter as a contradictory motion in incessant expansion and contraction. Nature destroys itself; destroying itself, it creates itself. The philosophical and moral consequences of this idea are quite clear: similar to what occurred when we attempted to distinguish between licit and illicit passions, the difference between creation and

destruction disappears. In fact, it is equally illegitimate to use these words. They are names, but deceptive names by which we designate something that escapes us and that escapes our verbal traps. To call the growth of wheat “creation” and the hailstorm that demolishes it “destruction” is true from the point of view of the farmer; but it would be an abuse, a ridiculous abuse, to confer universal validity on this modest observation. The philosophical position is the opposite: if mankind is an accident, its points of view are also accidental. Life and death are points of views, phantasmagoria as illusory as moral categories.⁴

⁴ Octavio Paz, *An Erotic Beyond: Sade*. Translated by Eliot Weinberger, 1998



Felelős kiadó *Responsible publisher:* Dr. Ókovács Szilveszter,
a Magyar Állami Operaház főigazgatója *General Director of the Hungarian State Opera*
A műsorfüzetet szerkesztette *The programme was edited by* Mátrai Diána Eszter
Fotók *Photos:* Nagy Attila
Képszerkesztő *Photo editor:* Iványi Jozefa
Megjelent 2023-ban *Published in 2023*
Frissített kiadás: 2025 *Revised edition: 2025*



Topolánszky Laura

STRATÉGIAI PARTNEREK
STRATEGIC PARTNERS



ARANY FOKOZATÚ TÁMOGATÓK
GOLD LEVEL SPONSORS



BOSCH

rexroth
A Bosch Company

DR. FEITH ZOLTÁN



opera.hu | facebook.com/Operahaz
@OperaBudapest