

cpo

RICHARD STRAUSS JOSEPHS LEGENDE

STAATSKAPELLE WEIMAR · STEFAN SOLVOM





Richard Strauss

Richard Strauss (1864–1949)

Josephs Legende

Ballett op. 63

Handlung in einem Aufzug von Harry Graf Kessler
und Hugo von Hofmannsthal

- | | | |
|---|--|------|
| 1 | Eine mächtige Säulenhalle im Stile des Palladio
<i>(A huge pillared hall in the Palladian style)</i> | 2'48 |
| 2 | Zug und Tanz der Frauen <i>(Procession and Dance of the Women)</i> | 1'38 |
| 3 | Tanz der Frauen: Ein Hochzeitstanz: Erste Tanzfigur
<i>(The Dance of the Women: A Nuptial Dance. First Dance Figure)</i> | 0'27 |
| 4 | Tanz der Frauen: Hochzeitstanz: Zweite Tanzfigur
<i>(The Dance of the Women: A Nuptial Dance. Second Dance Figure)</i> | 1'57 |
| 5 | Tanz der Frauen: Hochzeitstanz: Dritte Tanzfigur
<i>(The Dance of the Women: A Nuptial Dance. Third Dance Figure)</i> | 3'27 |
| 6 | Tanz der Sulamith <i>(Dance of Sulamith)</i> | 4'33 |
| 7 | Der Sheik winkt wiederum dem jungen Orientalen auf der Loggia zu:
Oben erscheint ein Zug von Männern
<i>(The Sheik again makes a sign to the Oriental on the Loggia;
a train of men appears above)</i> | 0'37 |
| 8 | Die Boxer beginnen eine Art Reigen / Kampf
<i>(The Boxers begin a sort of dance / Battle)</i> | 3'55 |

9	Der Sheik verbeugt sich nochmals (<i>The Sheik once again bows</i>)	3'10
10	Tanz des Joseph, Erste Tanzfigur: Die Unschuld des Hirtenknaben (<i>Dance of Joseph, First Dance-Figure: The innocence of Joseph the Shepherd Boy</i>)	1'06
11	Tanz des Joseph, Zweite Tanzfigur: Die Sprünge (<i>Dance of Joseph, Second Dance-Figure: The leaps</i>)	2'00
12	Tanz des Joseph, Dritte Tanzfigur: Das Suchen und Ringen nach Gott (<i>Dance of Joseph, Third Dance-Figure: The searching and wrstling after God</i>)	4'56
13	Tanz des Joseph, Vierte Tanzfigur: Die Verherrlichung Gottes (<i>Dance of Joseph, Fourth Dance-Figure: The glorification of God</i>)	3'19
14	Potiphars Frau fährt im Augenblick, wo die zwei Mulatten Joseph berühren, wie im Traum zusammen (<i>At the moment when the two Mulattos touch Joseph Potiphar's Wife makes a convulsive movement as one in dream</i>)	3'56
15	Potiphar winkt zur Aufhebung der Tafel (<i>Potiphar makes sign for the raising of the tables</i>)	1'46
16	Der Abend bricht herein (<i>Evening closes in</i>)	4'43
17	Josephs Traum (<i>Joseph's dream</i>)	0'59
18	Da tut sich die Tür auf und Potiphars Frau schleicht heran (<i>Then the door in the portal to the right is opered, and Potiphar's Wife comes stealthily in</i>)	5'42
19	Nackt von der Schulter bis zur Hüfte steht er vor ihr (<i>Naked from the shoulder to the waist he stand before her</i>)	2'07

20	In diesem Augenblick kommen rasch und aufgeregt zwei Diener mit Fackeln <i>(At this moment Two Attendants greatly agitated and hurry, bearing torches)</i>	1'16
21	Tanz der Sklavinnen: Erste Tanzfigur <i>(Dance of the Slaves: First Dance Figure)</i>	0'59
22	Tanz der Sklavinnen: Zweite Tanzfigur <i>(Dance of the Slaves: Second Dance Figure)</i>	0'41
23	Potiphar erscheint mit Fackelträgern und Gewappneten <i>(Potiphar appears with torch-bearers and men-at-arms)</i>	2'25
24	Aus dem Palast kommen mehrere Henkersknechte <i>(From the Palace come several executioners)</i>	2'37
25	Jetzt erscheint ein ganz in Gold gewappneter Erzengel <i>(Now appears an Archangel in golden panoply)</i>	2'39
26	Der Himmel erhellt sich morgendlich <i>(The heavens grow bright with a glow of dawn)</i>	2'44

T.T.: 66'42

Staatskapelle Weimar

Stefan Solyom



Staatskapelle Weimar (© Matthias Horn)

Weltbürger in Zeiten des Chauvinismus. Richard Strauss und die Josephs Legende

Bei einem Gastspiel in Berlin sah Strauss im Jahr 1913 Sergej Diaghilews Ballets Russes und war so „entzückt“, dass er sich bereit erklärte, die Ballettpantomime Josephs Legende für diese außergewöhnliche Formation zu komponieren. Die 1909 in Paris erstmals vorgestellte Kompanie verband modernen Ausdruckstanz, den Barfußstanz der Isadora Duncan, mit der Virtuosität, Leichtigkeit und Perfektion klassisch ausgebildeter russischer Tänzer. Diaghilew verwirklichte eine ganz neue Vision von Ballett: Bühnenbild, Kostüme, Musik, Pantomime und Tanz sollten eine Einheit bilden und zur Sprache ohne Worte werden. Strauss und auch sein Librettistenduo aus Hugo von Hofmannsthal und dessen Freund Harry Graf Kessler fühlten sich dieser Idee künstlerisch verwandt, und auch Hofmannsthal hatte die Ballets Russes bereits als „den fast unbegrenzten Genuss reiner Sinnenfreude“ kennengelernt. Josephs Legende ist Ballett und Pantomime. Die Hauptrollen spielen nicht nur Tänzer: Potiphars Weib wurde von der Sängerin Marie Kussnetzoff dargestellt, Joseph von Leonid Massine, der damals gerade am Anfang seiner Tänzerkarriere stand. Er sprang zur Premiere für Vaclav Nijinsky ein, für den Strauss und Hofmannsthal eigens die Szene „Suchen und Ringen nach Gott“ vorgesehen hatten. Nijinsky hätte hier mit seinen berühmten hohen Sprüngen brillieren können. Doch was Massine an Tanztechnik damals noch fehlte, glich er durch seine außergewöhnliche Intensität der Darstellung aus, und er traf dabei genau die richtigen Bewegungen des noch unschuldigen, halb kindlichen, halb männlichen Joseph.

Renaissance der Sinnlichkeit

Die Geschichte der Josephslegende war für Strauss kein Neuland, denn Bibel und Orient hatten bereits den Stoff für Salome geliefert. Der Stoff bietet zudem eine weitere Variation des alten Strauss'schen Themas: Liebe zwischen einer älteren Frau und einem Jüngling. Frau Potiphar gehört der Welt des „Reichtums, der Macht, Schönheit, Lebenskunst“ an – eine Welt, die, so Harry Graf Kessler, „prunkhaft, üppig, schwül, voll von seltsamen Düften und Geschöpfen wie ein tropischer Garten, aber ohne Geheimnis, klassisch, hart, schwer“ sei. Joseph dagegen ist ein unverdorbener Hirtenknabe, ein „Tänzer und Träumer“, der „Entdecker und Schöpfer einer neuen, fernen, lichten Welt“. Der „noch nicht mit einem Weibe zusammengekommene Knabe“ hat „eine reflexartige Scheu vor der Frau“, er verbindet damit in erster Linie die tiefverschleierte, keuschen Mädchen seines Stammes. Mit der Welt Potiphars verband Hofmannsthal die Bilder von Veronese. Orient und Renaissance gingen also ineinander über. Doch war diese Welt voller Reichtum und Prunk nicht auch die der Gründerzeit und des Jugendstils, die sich als neue Renaissance verstand?

Tanz der Verführung

Strauss fand für die Geschichte wieder einmal einen ganz neuen musikalischen Ansatz – Melodien, Gesten und Klangfarben, die weder mit der Salome noch mit Ariadne etwas zu tun haben. Was er fortsetzt, ist allerdings die schon im Rosenkavalier und in der Ariadne angewandte Reduktion der Orchestermitel, ohne dass dies in eine reduzierte Orchesterbesetzung münden würde – im Gegenteil! Strauss fährt für die üppige Klangwelt des Orients alles auf, was das spätromantische Orchester an Instrumentarium zu bieten hat, und die Klangfarben,

die er schillern lässt, sind facettenreicher als je zuvor. Dreifach geteilte Streicher, Klavier, Celesta und vier Harfen, Heckelphon und enormes Schlagwerk setzt er in Szene, nicht zuletzt auch um sich selbst immer wieder beim „Springen nach der hochhängenden Frucht der Inspiration“ zu motivieren. Die biblische Geschichte jedenfalls interessierte den Komponisten nicht als vertanzter Gottesdienst, sondern vielmehr als assoziationschwangeres Ambiente zutiefst menschlicher Gelüste – schließlich waren schon in Salome und Elektra verführerische Tanzszenen die eigentliche Sensation. Doch Strauss hat gelernt: Statt auf Mischklang und akustische Gigantomanie setzt er nun im Joseph auf harte Konturen. Einzelne Farbstriche, scharfe Dissonanzen herrschen vor; diese Musik besitzt weniger Schwung, weniger Ekstase, sie wirkt spröder, härter, moderner – und sie gewinnt enorm an Klarheit, geistiger Schärfe und Unmittelbarkeit des Ausdrucks.

Melodien aus geistiger Höhe

Ganz leicht fiel dem Komponisten die Arbeit dennoch nicht. „Der keusche Joseph selbst liegt mir nicht recht“, schrieb er an Hofmannsthal, „und was mich moßt, dazu finde ich schwer Musik. So ein Joseph, der Gott sucht – dazu muss ich mich höllisch zwingen. Na, vielleicht liegt in irgendeiner atavistischen Blinddarmercke doch eine fromme Melodie für den armen Joseph.“ Der Librettist empfahl daraufhin, die passende Musik nicht etwa in einem Blinddarmschnörkel zu suchen, sondern vielmehr „in der reinsten Region Ihres Gehirns...“, dort, wo Aufschwung, reine, klare Gletscherluft, Höhe, unbedingt scharfe geistige Freiheit zu finden ist“ – und tatsächlich gelangen Strauss – nach Überwindung der eigenen, eher irdischen Veranlagung – im Joseph Passagen außergewöhnlicher musikalischer und geistiger

Konzentration. Momente der Sinnlichkeit wirken daneben umso stärker. Strauss' Musik zu Josephs Legende ist nackter, grausamer und radikaler als alles Vorangehende; ! sie verzichtet auf den Rausch der Klangfarben, den Duft des impressionistischen Orchesterklangs. Bereits einige Jahre vor Strawinsky findet er zum „Klassizismus“, auf seinem ganz eigenen Weg: stets wandlungsfähig, mit einem künstlerischen Instinkt, der zwar in den Traditionen verhaftet, dennoch aber seiner Zeit ein gutes Stück voraus ist.

Zerrissenheit der Zeitenwende

Die Premiere fand eine enthusiastische Aufnahme, auch wenn gelegentlich der „augenblendende Glanz“ der Ausstattung kritisiert wurde. Gelobt wurden dagegen vor allem die sinfonischen Qualitäten und die Anschaulichkeit der Musik, die den organistischen Auswüchsen der Geschichte mit erstaunlicher Ernsthaftigkeit folgt. Die Bewunderung der Franzosen für den deutschen Komponisten Richard Strauss – „an dem Ort, wo einst Richard Wagner scheiterte“ – wurde von dem deutschen Kritiker Leopold Schmidt mit Stolz „als Erfolg deutscher Kunst im Ausland“ gefeiert, und in der Tat überrascht es, dass das französische Publikum einem deutschen Komponisten derart offen gegenübertrat, zu einem Zeitpunkt, als nationalistische Abgrenzungsbestrebungen (insbesondere zwischen Deutschland und Frankreich) auch in der Kunst fast schon zur Selbstverständlichkeit geworden waren. Das Schaffen von Richard Strauss jedoch war keineswegs so „deutsch“ wie das Richard Wagners, seine stilistischen Facetten waren viel zu zahlreich und flexibel, als dass sie sich in irgendeine Schublade hätten stecken lassen. Strauss war der Geschichtenerzähler seiner Zeit, und die musikalische Sprache seiner Erzählungen

verstanden die Franzosen nicht weniger als das deutsche Publikum. Josephs Legende ist dabei insbesondere ein Werk, das viele europäische Einflüsse in sich aufnahm und zu etwas Neuem zusammenfügte – ein weiterer Aspekt visionären Denkens des später so chauvinistisch missbrauchten Individualisten Richard Strauss. In England dagegen wurde Josephs Legende Opfer der dort herrschenden antideutschen Stimmung, die aus der einst so bewunderten traditionsreichen deutschen Musiknation nun eine Bande arroganter, kulturloser Teutonen machte. Diesem Verdikt widersprach kein Geringerer als George Bernard Shaw, der Josephs Legende in einer öffentlich ausgetragenen Kontroverse in der Zeitung *The Nation* als „Meisterwerk“ einstuft und die Beschimpfungen sogar als politische Kriegstreiberei entlarvt. Er schrieb über das Werk: „Und dass die Gewalt, mit der dies alles dargestellt wird, nicht die Gewalt des Übels selbst ist, sondern die Leidenschaft, die es verabscheut und es schließlich zerstört, ist das, was dieses Werk groß macht und uns sogar an seinem Schrecken Freude empfinden lässt.“

Franzpete Messmer/Kerstin Klalholz

Josephs Legende Die Handlung des Balletts

Das Fest

Im Palast des reichen Potiphar herrschen Jubel, Trübel, Heiterkeit. Es wird gut und reichlich gegessen, und während der Mahlzeit kann man auch einkaufen, was das Herz begehrt – hauptsächlich Schmuck und Juwelen, oder man lässt sich Goldstaub abwiegen. Teppiche und Textilien sind im Angebot; ein Tierhändler mit Windhunden versucht, ins Geschäft zu kommen. Die Frau des Potiphar jedoch langweilt sich und blickt hochmütig auf alles herab.

Drei Säpfen werden hereingetragen. In jeder räkelt sich eine Frau. Die Verschleierte ist eine Heiratskandidatin und tanzt ein Solo, in dem sie ihre glühende Liebessehnsucht zum Ausdruck bringt. Aber sie hat auch Angst vor der Hochzeitsnacht, wendet sich schutzsuchend an Frau Potiphar, die sich für ihre Besorgnisse aber nicht interessiert.

Josephs Erscheinen

Faustkämpfer mit nacktem Oberkörper treten auf und erfreuen die Gäste mit ausgesuchter Brutalität – bis sie schließlich durch Peitschenhiebe zur Vernunft gebracht und vom Publikum getrennt werden müssen. Als Kontrast zum Animalischen führt man den keuschen Joseph vor. Er wird von Sklaven in einer Hängematte hereingetragen. In einer Pantomime bringt der Hirtenknabe zunächst Unschuld und Naivität zum Ausdruck. Es folgen wilde Sprünge, die er seinen Lämmern abgesehen hat, um zu zeigen, dass durchaus auch Leben in ihm steckt. Bald jedoch besinnt sich der Versponnene auf seine Spiritualität zurück. Das Interesse von Frau

Potiphar ist erwacht, denn solche seltsam anmutenden Vögel werden nicht alle Tage zu ihr gebracht. Sie versucht, einen Einblick in das Seelenleben des Knaben zu gewinnen und schmückt den Hals des Lieblings mit einer glitzernden Kette, um sich dann, erotisch erregt, irritiert zurückzuziehen. Die Tafel wird auf Befehl Potiphars aufgehoben. Die Dämmerung bricht herein.

Die Vergewaltigung

Joseph muss die Nacht in einer Abstellkammer verbringen. Er hüllt sich in seinen Mantel und legt sich zur Nachtruhe auf eine Pritsche. Im Traum begegnet er einem Engel, der ihn vor der Zudringlichkeit einer Frau beschützt, die es übel mit ihm meint. Tatsächlich hat Frau Potiphar für die Nacht noch keinen Liebhaber; sie schleicht durch die unterirdischen Gewölbe. Schnell hat sie das Nachtlager Josephs ausfindig gemacht und berührt seinen Hals, an dem die Kette baumelt. Der verschlafene Joseph denkt, es sei der Engel, der ihm im Traum erschienen ist, und erschrickt, als er die wahren Gelüste der Frau Potiphar erkennt. Doch was die Erfolgverwöhnte sich in den Kopf gesetzt hat, will sie auch bekommen. Ihre Zugriffe werden immer drängender und leidenschaftlicher, aber der belästigte Knabe hat nur die Flucht im Sinn. Die erzürnte Frau Potiphar stürzt sich nun hasserfüllt auf das widerstrebende Opfer.

Rettung Josephs und Tod der Frau Potiphar.

Vom Tumult wird die Dienerschaft angelockt. Um ihr Gesicht zu wahren und ihrer Enttäuschung Herr zu werden, beschuldigt die Gedemütigte den keuschen Knaben der versuchten Vergewaltigung. Die Dienerschaft bringt ihre Empörung in einem orgiastischen Tanz zum Ausdruck. Joseph wird in Ketten gelegt. Die Folterwerkzeuge

werden herangeschafft, doch er bewahrt bewunderungswürdige Gelassenheit. Potiphars Frau macht er es umso schwerer, ihre widersprüchlichen Empfindungen zu beherrschen. Die Situation erscheint ausweglos. Doch im Finale erscheint (bei Strauss und Hofmannsthal/Kessler) ein goldgewappneter Engel und befreit den Gefesselten von seinen Ketten. Die Entführung des Objekts ihrer Begierde durch ein himmlisches Wesen verkräftet Frau Potiphar nicht – sie erwürgt sich mit ihren Perlen-schnüren. Die Dienerschaft beklagt die tote Herrin.

Szenerie

Die Bühne ist während des kurzen Vorspiels durch einen seidenen reich gemusterten Vorhang verhüllt, der bei Anfang der Handlung nach rechts emporgerafft wird.

Dekoration und Kostüme der Legende sind durchweg in der Art des Paolo Veronese, folgen also in Stil und Moder Zeit um 1530. Die Ägypter tragen venezianisches Kostüm, Joseph und die Händler, die ihn zu Potiphar bringen, orientalisches des 16. Jahrhunderts.

Die Bühne stellt eine mächtige *Säulenhalle im Stile des Palladio* dar. Säulen und Wände sind aus hellem, grünlichem Gold. Der Boden ist mit farbigen Marmorfliessen ausgelegt. Hinten läuft eine erhöhte, ebenfalls goldene Loggia durch, die rückwärts offen ist und einen Ausblick auf Gärten mit Wasserkünsten und enifernte Palastflügel darbietet; ihre Öffnungen bleiben jedoch während des Gastmahls nach hinten verhängt durch einen mächtigen flandrischen Teppich, der das Irdische Paradies darstellt: Verdürene belebt durch allerlei fremdländisches Getier. Die Loggia hat keine Brüstung, sondern ist zwischen den Säulen bis zum Fußboden offen, so daß man die auf ihr durchkommenden Personen in ganzer Figur bis zu den Füßen sieht. Zu der Loggia führt rechts eine Freitreppe. Über den Fußboden der Loggia hängt ein orientalischer Teppich bis in den Saal herunter.

Links und rechts vorn führen hohe Säulenportale in das Innere des Palastes.

Auf der Bühne vor der Loggia sind zwei Tafeln im rechten Winkel zu einander aufgestellt: die hintere ist ziemlich lang und läuft parallel zur Stützmauer der Loggia; sie ist um zwei Stufen erhöht. Die vordere ist kurz und stößt links im rechten Winkel an die erstere an; sie steht als Hochsitz auf drei Stufen.

Auf den Tafeln reich ziselirtes Gold- und Silbergerät, hohe geschliffene Kristallkannen mit leuchtenden roten und weißen Weinen, Schalen, in denen Granatäpfel, Pfirsiche, Trauben von ungewöhnlicher Größe gehäuft liegen; goldene Teller und Kristallgläser vor den Gästen.

Die Gäste, je sechs Männer und Frauen, im pompösesten venezianischen Kostüm, sitzen an der Rückseite der hinteren Tafel, halb verdeckt von Goldgeschirr, Kristall und Früchten.

An der vorderen Tafel links auf dem Hochsitz *Potiphar und seine Frau*, diese in einem tief ausgeschnittenen Kleide von Goldbrokat, über das lange Perlenstränge herabhängen. Im Haar trägt sie ebenfalls Perlenstränge. Ihr zu Füßen, vorn auf der untersten Stufe des Hochsitzes, eine junge Sklavin.

Die Tafeln werden von acht Negersklaven in einem halb-orientalischen Kostüm von Rosa und Gold und mit Federbüschen aus weißen und rosa Federn bedient.

Hinter dem Hochsitz, im Winkel links unterhalb der Loggia, Potiphars Leibwache, riesenhafte Mulatten in schwarzem mit Gold eingelegtem Toledaner Harnisch mit schwarzen Federbüschen und goldenen Hellebarden. Sie tragen außerdem Peitschen mit kurzen goldenen Stielen.

Staatskapelle Weimar

Die Staatskapelle Weimar, 1491 begründet, ist einer der traditionsreichsten Klangkörper der Welt, mit dessen Namen zahlreiche bedeutende Musiker und Werke eng verbunden sind. Herzogin Anna Amalia verankerte das Orchester 1756 als musikalische Trägerinstitution im „Klassischen Weimar“. Unter der Erbgroßherzogin Maria Pawlowna wirkten ab dem 19. Jahrhundert bedeutende Persönlichkeiten, darunter der Mozart-Schüler Johann Nepomuk Hummel, an der Spitze der Hofkapelle. Insbesondere war es zwischen 1848 und 1858 Franz Liszt, der dem Orchester als Hofkapellmeister mit Uraufführungen zahlreicher zeitgenössischer Werke, darunter Wagners *Lohengrin* (1850), zu internationalem Renommee verhalf. Richard Strauss, von 1889 bis 1894 2. Kapellmeister in Weimar, leitete hier u.a. die Uraufführungen seines *Guntram* sowie von Humperdincks *Hänsel und Gretel*. Auch seine Orchesterwerke *Don Juan*, *Macbeth* und *Tod und Verklärung* erlebten durch die Weimarer Hofkapelle ihre Uraufführung.

1919 wurde das Orchester zur Weimarischen Staatskapelle ernannt. Nach dem Einschnitt des 2. Weltkriegs war es der Dirigent Hermann Abendroth, der es zu beachtlicher Größe und Qualität zurückführte und zu einem der führenden deutschen Klangkörper heranwachsen ließ.

Nach 1990 auf nahezu 100 Musiker verstärkt, setzt die Staatskapelle Weimar heute auf die Kombination der bewussten Pflege ihrer großen Traditionen mit innovativen Aspekten. Zahlreiche CD-Einspielungen spiegeln eindrucksvoll das vielfältige, sich ständig erweiternde Repertoire von Mozart über Liszt, Wagner, Strauss und Furtwängler bis in die Moderne. International renommierte Solisten und Dirigenten ersten Ranges zählen zu den regelmäßigen Gästen des Orchesters. In

ihrer Heimatstadt Weimar präsentiert sich die Staatskapelle mit einer hochkarätigen Sinfoniekonzertreihe, in Sonders-, Film- und Kammerkonzerten, einem vielfältigen konzertpädagogischen Angebot sowie sommerlichen Open Air-Konzertnächten.

Aber auch weit über die Klassikerstadt hinaus ist die Staatskapelle Weimar als erstklassiges Konzertsorchester national und international viel gefragt. Gaskonzerte führten in den vergangenen Jahren u.a. nach Japan, Israel, Spanien, Italien, Großbritannien und Österreich sowie zu renommierten Festivals und in die großen Konzertsäle Deutschlands. Neben ihrer umfangreichen Konzerttätigkeit garantiert die Staatskapelle Weimar auf höchstem Niveau zudem die Fortführung der großen spätromantischen Operntradition am Deutschen Nationaltheater Weimar – Staatstheater Thüringen, nicht zuletzt durch diverse Uraufführungen sowie der vielbeachteten Neuproduktion von Wagners *Ring des Nibelungen* (2006 bis 2008), die bei Arthaus auf DVD erschienen ist.

Seit Beginn der Spielzeit 2009/10 steht der schwedische Dirigent Stefan Solyom als Generalmusikdirektor und Chefdirigent des Deutschen Nationaltheaters und der Staatskapelle Weimar an der Spitze des einzigen A-Orchesters des Landes Thüringen.

Weitere Informationen unter www.nationaltheater-weimar.de

Stefan Solyom

Stefan Solyom hat sich über seine etablierte Position im Musikleben seiner schwedischen Heimat hinaus in den vergangenen Jahren auch international den Ruf eines herausragenden jungen Dirigenten erworben. Sowohl seine Operndirigate als auch seine Auftritte auf den Konzertbühnen werden für die lyrische Wärme und starke Überzeugungskraft seiner musikalischen Interpretationen gerühmt. Die unmittelbare Intensität seines Kontakts zu den Musikern sowie sein bedingungsloses Engagement für das musikalische Werk faszinieren und begeistern stets aufs Neue Kritiker, Publikum und die beteiligten Interpreten.

Stefan Solyom ist seit 2009 Generalmusikdirektor und Chefdirigent des Deutschen Nationaltheaters und der Staatskapelle Weimar. Parallel dazu übernimmt er ab der Spielzeit 2014/15 die Position des Chefdirigenten des Helsingborg Sinfonieorchesters.

Von 2006 bis 2009 war Stefan Solyom Regelmäßiger Gastdirigent des BBC Scottish Symphony Orchestra und von 2010 bis 2013 Erster Gastdirigent des Norrköping Sinfonieorchesters. Zudem stand er wiederholt am Pult der Königlichen Philharmonie Stockholm, der Sinfonieorchester Göteborg, Helsingborg und Lahti, der Bamberger Symphoniker, der Rundfunkorchester des MDR, SWR und HR sowie der Deutschen Kammerphilharmonie Bremen.

Stefan Solyom, geboren 1979 in Stockholm, studierte zunächst Horn und später Dirigieren am Königlichen Konservatorium in Stockholm sowie an der Sibelius-Akademie in Helsinki bei Leif Segerstam und Jorma Panula. Im Jahr 2000 war er Preisträger des Internationalen Sibelius Dirigentenwettbewerbs. Parallel zu seiner erfolgreichen Laufbahn auf der Konzertbühne etablierte sich der Schwede auch als Operndirigent. Engagements

führten ihn unter anderem an die Königlich Schwedische Oper, die Opéra National de Paris, die Opera Toulouse, die Frankfurter Oper, die Komische Oper, die Deutsche Oper Berlin, die Oper Malmö sowie zum Musikfest Bremen. Sein breit gefächertes Repertoire reicht von Klassikern des Musiktheaters wie Die „Hochzeit des Figaro“, „Die Zauberflöte“, „Die Fledermaus“, „Der Barbier von Sevilla“, „Hoffmanns Erzählungen“, „Eugen Onegin“, „Faust“, „La Traviata“, „Falstaff“, „Tosca“, „Turandot“, „Lohengrin“, „Tristan und Isolde“ sowie „Rosenkavalier“ und „Arabella“ bis hin zu zeitgenössischen Werken wie Ingvar Lidholms „Ein Traumspiel“, Thomas Adès „Powder her Face“ oder der Choroper „Angst“ von Christian Joshi.

In Stefan Solyoms Diskographie finden sich eine Live-Aufnahme von Widadors Orgelsinfonien op. 42 und op. 81 mit den Bamberger Symphonikern (**cpo**), die mit dem Echo Klassik 2013 ausgezeichnet wurde. Ebenfalls als Live-Aufnahmen sind unter seiner Leitung Poul Ruders' »Fairytale für Orchester« (Bridge Records), Edward Elgars Violinkonzert op. 61 mit Catherine Manoukian und der Staatskapelle Weimar (Berlin Classics) sowie Franco Leonis Oper »L'Oracolo« (Oehms Classics) erschienen.

Josephs Legende (The Legend of Joseph)

A cosmopolitan in a nationalist era: Richard Strauss and Josephs Legende

In 1913 Richard Strauss witnessed Sergey Diaghilev's Ballets Russes giving a guest performance in Berlin. He was so 'enraptured' that he declared his willingness to compose music to the ballet-pantomime *Josephs Legende* for this remarkable company. First presented in Paris in 1909, the Ballets Russes combined modern character dance (the barefoot dancing of Isadora Duncan) with the virtuosity, lightness and perfection of classically trained Russian dancers. Diaghilev brought about an entirely new vision of ballet: stage sets, costumes, music, pantomime and dance were merged into a unity, creating a wordless language. Strauss and his pair of librettists, Hugo von Hofmannsthal and his friend Harry Graf Kessler, felt artistically attracted to this idea; Hofmannsthal too had already become familiar with the Ballets Russes, 'the almost limitless enjoyment of pure sensual joy'.

Josephs Legende is a blend of ballet and pantomime. It is not only dancers who take the main roles: Potiphar's Wife was played by an opera singer, Marie Kusnetzova, and Joseph by Leonid Massine, at that time poised at the beginning of his dancing career. He substituted at the première for Vaslav Nijinsky, for whom Strauss and Hofmannsthal had expressly intended the scene 'Searching and Struggling for God'. Here Nijinsky might have flourished with his famous high leaps. But what Massine lacked in technique he compensated for with the extraordinary intensity of his acting, and he found exactly the right movements to depict the still innocent Joseph, half child, half man.

Renaissance of sensuality

The story of Joseph and Potiphar's wife was not uncharted territory for Strauss, for the Bible and the Orient had already given him the material for *Salome*. Moreover, the material provided another variation on a favourite theme of the aged composer: love between an older woman and a youth. Potiphar's wife belongs to the world of 'wealth, power, beauty, hedonism', a world which is, as Harry Graf Kessler put it, 'magnificent, luxurious, sultry, full of strange aromas and creatures, like a tropical garden but without mystery, classical, firm, heavy'. Joseph, by contrast, is an unspoiled shepherd boy, a 'dancer and dreamer', the 'discoverer and creator of a new, distant, bright world'. The boy, 'still innocent of female contact', has an 'instinctive timidity toward women', whom he associates primarily with the chaste, heavily veiled maidens of his tribe.

Hofmannsthal linked Potiphar's world with the paintings of Veronese, thereby intertwining the Orient and the Renaissance. But perhaps this rich and radiant world was also that of the Belle Époque and Art Nouveau, an age that viewed itself as a new Renaissance.

Dance of seduction

Once again Strauss found an entirely new musical approach to the story – melodies, gestures and timbres completely unrelated to *Salome* or *Ariadne*. Yet he proceeded to limit his orchestral resources, as he had already done in *Der Rosenkavalier* and *Ariadne*, though without reducing the size of the orchestra – on the contrary! To depict the luxuriant world of the Orient he presented everything that the late-romantic orchestra had to offer by way of instruments, and the timbres he put on display are more nuanced and multifaceted than

ever before. Strings *divisi à tre*, piano, celesta, four harps, a heckelphone, an enormous percussion section: all are exploited, not least to help the composer again and again to 'leap for the high-lying fruit of inspiration'. In any event, he was not interested in the Biblical story as a danced church service so much as a realm of deep-seated human desires, pregnant with associations. It was, after all, seductive dance scenes that constituted the actual sensation in *Salome* and *Elektra*.

But Strauss had learned something in the meantime: instead of blended sounds and acoustical gigantism he now employed razor-sharp contours. Isolated brushstrokes and acrid dissonance predominate; the music is less buoyant and ecstatic, sounding more brittle, harsh and modern. And it gains enormously in clarity, intellectual focus and expressive immediacy.

Melodies from intellectual heights

But Strauss did not have an easy time with the score. 'The chaste Joseph himself isn't at all up my alley, and when a thing bores me I have a hard time finding music for it. Joseph the God-seeker – it's going to be a hell of an effort! Well, maybe there's a pious tune for poor Joseph lying about in some atavistic corner of my appendix.' The librettist responded by advising Strauss not to probe the undulations of his appendix so much as 'the purest region of your brain, where the imagination soars to the heights, to the pure, clear air of mountain glaciers, to keen, absolute intellectual freedom'. And indeed Strauss, after surmounting his own rather earthy temperament, succeeded in finding passages of extraordinary musical and intellectual concentration. Moments of sensuality stand out all the more in contrast. His music for *Josephs Legende* is more naked, cruel and radical than anything that had gone before: it dispenses

with the rapture of timbre, the aroma of impressionistic orchestral sound. Strauss – ever capable of change, with an artistic instinct beholden to tradition yet well ahead of his age – he had already found his own personal path to 'classicism' several years before Stravinsky.

Turmoil at the change of eras

The première was given an enthusiastic reception, although the 'blinding glare' of the staging drew occasional criticism. In compensation, praise was heaped on the symphonic qualities and translucence of the score, which traces the orgiastic excrescences of the story with amazing earnestness. The admiration of the French for the German composer Richard Strauss 'at the same place where Richard Wagner once ran aground' was proudly celebrated by the German critic Leopold Schmidt as a 'triumph of German art on foreign soil'. Indeed, it is surprising that the French audience should have confronted a German composer so open-mindedly at a time when nationalist animosities (especially between Germany and France) had become almost a matter of course, even in the arts. But Strauss's music was by no means as 'Germanic' as Wagner's; his stylistic facets were far too numerous and flexible to fall into any pigeonhole.

Strauss was the storyteller of his age, and the French understood the musical language of his tales no less than German audiences. Moreover, *Josephs Legende* incorporated a good many European influences and fused them into something new – another aspect of the visionary mind of an individualist composer later misappropriated for chauvinist purposes.

In England, by contrast, *Josephs Legende* fell victim to the prevailing anti-German sentiment, which transformed the once so ardently admired and historically rich

German musical nation into an arrogant and uncultured Teutonic mob. This verdict was contradicted by no less a figure than George Bernard Shaw, who, in an exchange of open letters to *The Nation*, called *Josephs Legende* 'a masterpiece' and went so far as to expose the invective as political warmongering. Of the work itself he wrote: 'And that the violence with which all this is presented is not the violence of evil itself, but the passion that abhors and ultimately destroys it, is what makes this work great and even allows us to feel joy in its terror.'

Franzpete Messmer and Kerstin Klaholz

Synopsis of the plot

The Feast

Jubilation and merriment reign supreme in the palace of the wealthy Potiphar. The food is rich and plentiful, and during the banquet the revellers are allowed to purchase whatever they want – mainly gems and jewellery – or to have their gold dust weighed on scales. Carpets and fine cloth are on offer; a dealer in greyhounds tries to ply his trade. But Potiphar's Wife is bored and regards the whole proceedings with disdain.

Three litters are carried on stage, each bearing a woman in a receptive pose. One of them, a potential bride, is veiled. She dances a solo expressive of her ardent yearning for love. But she fears the wedding night and turns to Potiphar's Wife for protection. The latter is unconcerned.

Joseph's Entrance

Pugilists with bared chests now enter. They delight the guests with their exquisite cruelties only to be restored to their senses with whiplashes and forcibly separated from the spectators. As a contrasting foil to their brutality the chaste Joseph is brought forth, coiled in a hammock borne by slaves. In a pantomime, the shepherd boy first expresses innocence and naivety. This is followed by wild leaps, copied from his lambs, to display his inborn vitality. But soon the fanciful boy returns to his spiritual state. Potiphar's Wife begins to show interest; it is not every day that such odd birds are brought before her. She tries to gain a glimpse into the boy's inner life and decorates his throat with a glittering necklace. Then she withdraws in confusion, erotically aroused. The banquet ends on orders from Potiphar. Twilight descends.

The Rape

Joseph must spend the night in a storeroom. He wraps himself in his cloak and lies down to sleep on a pallet. In a dream he meets an Angel who protects him from the advances of a woman intending to do him harm. Indeed, Potiphar's Wife does not have a lover for the night. Creeping through underground vaults, she soon finds out where Joseph is sleeping. She touches his throat, from which the necklace is dangling. Joseph, half asleep, thinks it is the Angel that appeared to him in his dream, and is startled to recognize the woman's true cravings. But Potiphar's Wife has been spoiled by success: what she wants, she shall get. As her advances become more importunate and impassioned, the harassed boy can think only of fleeing. Enraged, she falls upon her unwilling victim, livid with hatred.

Joseph's Rescue and the Death of Potiphar's Wife

The tumult awakens the servants. To save face and master her disappointment, the spurned woman accuses the chaste boy of attempted rape. The servants express their outrage in an orgiastic dance.

Joseph is cast into chains. Instruments of torture are fetched, but he remains admirably calm, making it all the more difficult for Potiphar's Wife to control her warring emotions.

The situation seems hopeless. But in the finale an Angel armed with gold weapons appears (in the Strauss and Hofmannsthal/Kessler version) and liberates the boy from his fetters. Potiphar's Wife, unable to bear seeing the object of her desire abducted by a celestial being, strangles herself with her strings of pearls. The servants bewail their dead mistress.

Scenery

During the short Prelude the stage is concealed by a silk curtain, embroidered with rich patterns, which is lifted up to the right when the action begins.

The Scene, the stage furniture and the costumes are throughout in the manner of Paolo Veronese, and thus follow, in style and fashion, those of the period of about 1530. The Egyptian characters wear Venetian costumes; Joseph and the dealers who bring him to Potiphar Oriental dress of the 16th century.

The Scene represents a huge *Pillared Hall in the Paladian Style*. The pillars and ceiling are of bright gold with a greenish sheen. The floor is inlaid with blocks of coloured marble. The background is traversed by a raised Loggia, also of gold, which is open to the air on the further side, and gives a view on to gardens with

playing fountains, and distant wings of the Palace; the openings on the further side, are, however, curtained during the banquet by a vast carpet of Flemish work, representing the Earthly Paradise: stretches of verdure, alive with exotic beasts of every kind.

The Loggia has no balustrade, but is open between the pillars from floor to ceiling, so that the personages traversing it are entirely visible from head to foot. On the right a flight of steps leads up to the Loggia. Over the floor of the Loggia an Oriental carpet is hung, reaching down to the Hall.

To the right and to the left lofty pillared portals lead to the interior of the Palace.

On the stage in front of the Loggia are set up two tables at right angles to each other: the one furthest from the spectator is rather long and runs parallel to the supporting wall of the Loggia; the other is only short, and joins the first at right angles on the left. The table to the front is raised on three steps as a **dais**

On the tables are richly chiseled vessels of gold and silver, high ewers of cut crystal full to the brim with gleaming red and white wines, and dishes in which lie heaped in profusion pomegranates, glasses are before the guests.

The guests – men and women by threes, in opulent Venetian costumes – sit at the farthest side of the table at the back, half concealed behind the vessels of gold, the crystal and the piled-up fruit. At the table in front, on the dais, *Potiphar* and his *Wife*, the latter in a robe of gold brocade cut very low, over which hang long strings of pearls. At her feet, on the lowest step of the dais, a young female slave.

The tables are served by eight negro slaves in a semi-Oriental garb of pink and gold, and on their heads are nodding plumes of white and pink.

Behind the dais, in the angle to the left, under the Loggia, Poliphar's Bodyguard – gigantic Mulattos, with breastplates of black inlaid with gold, of Toledo workmanship, with black plumes and halberds of gold. They carry also whips with short golden handles.

The Weimar Staatskapelle

Founded in 1491, the Weimar Staatskapelle is one of the most venerable musical ensembles in the world, and its name is closely associated with many significant musicians and works. In 1756 Duchess Anna Amalia positioned the orchestra as the sustaining musical bastion of 'Weimar Classicism'. Beginning in the nineteenth century the Grand Duchess Maria Pavlovna retained leading musicians of the day to direct her court orchestra, including Mozart's pupil Johann Nepomuk Hummel. Between 1848 and 1858 Franz Liszt in particular elevated the orchestra to international renown as its principal conductor and presented many world premières, one of them being Wagner's *Lohengrin* (1850). The deputy conductor from 1889 to 1894 was Richard Strauss, who among other things conducted the premières of Humperdinck's *Hansel and Gretel* and his own *Guntram*. His orchestral works *Don Juan*, *Macbeth*, and *Death and Transfiguration* also received their first hearings at the hands of the Weimar court orchestra.

In 1919 the ensemble's name was changed from 'court orchestra' to 'state orchestra' (*Staatskapelle*). After the hiatus of the Second World War it was the conductor Hermann Abendroth who restored it to considerable grandeur and quality, allowing it to emerge as one of Germany's finest ensembles.

Expanded to nearly 100 musicians after 1990, the Staatskapelle now consciously cultivates its great

traditions while combining them with elements of innovation. Its many CD recordings impressively reflect its varied and steadily growing repertoire, from Mozart via Liszt and Wagner, Strauss and Furtwängler, to the music of our own times. Internationally renowned soloists and front-rank conductors number among its regular guests. In its home town of Weimar the Staatskapelle performs in top-calibre concert series, special concerts of film and chamber music, wide-ranging educational activities and open-air concert nights every summer.

The Staatskapelle is also much sought-after far beyond the confines of Weimar as a fine concert orchestra playing both in Germany and abroad. In the past its guest concerts have taken it to Japan, Israel, Spain, Italy, Great Britain, and Austria as well as Germany's leading festivals and major concert halls. Besides its busy concert schedule, the Staatskapelle ensures the continuation of the great tradition of late-romantic opera at the highest level in Weimar's German National Theatre (Thuringian State Theatre). It does so both with diverse world premières and a much-admired new production of Wagner's *Ring des Nibelungen* (2006–08), released on DVD by Arthaus.

Since the beginning of the 2009–10 season, the Swedish conductor Stefan Solyom has been general music director and principal conductor of the German National Theatre and the Weimar Staatskapelle. He thereby stands at the head of the only concert orchestra in the state of Thuringia.

For further information see
www.nationaltheater-weimar.de.

Stefan Solyom

In recent years Stefan Solyom has emerged beyond his established position in the musical life of his native Sweden to achieve an international reputation as an outstanding young conductor. His opera performances and his appearances in the concert hall are famed for their warm lyricism and the powerful conviction of his interpretations. The immediate intensity of his contact with the musicians and his staunch commitment to the score continue over and over again to thrill critics, audiences and participating musicians.

Since 2009 Stefan Solyom has been the general music director and principal conductor of the German National Theatre and the Weimar Staatskapelle. At the same time he will take on the position of principal conductor of the Helsingborg Symphony Orchestra beginning with the 2014–15 season. He was regular guest conductor of the BBC Scottish Symphony Orchestra from 2006 to 2009 and first guest conductor of the Norrköping Symphony Orchestra from 2010 to 2013. He has also regularly headed the Stockholm Royal Philharmonic, the symphony orchestras of Gothenburg, Helsingborg and Lahti, the Bamberg Symphony, the Stuttgart, Frankfurt and Middle German RSOs and the Deutsche Kammerphilharmonie of Bremen.

Stefan Solyom was born in 1979 in Stockholm, where he first studied horn and later conducting at the Royal Conservatory and with Leif Segerstam and Jorma Panula at the Sibelius Academy in Helsinki. In 2000 he was a prize-winner at the International Sibelius Conducting Competition. Alongside his successful career on the concert platform he also established himself as an opera conductor, with engagements at the Royal Swedish Opera, the Opéra National de Paris, the Toulouse Opera, the Frankfurt Opera, the Komische

Oper and Deutsche Oper (Berlin), the Malmö Opera and the Bremen Festival. His wide-ranging repertoire extends from such classics of musical theatre as *The Marriage of Figaro*, *The Magic Flute*, *Die Fledermaus*, *The Barber of Seville*, *Tales of Hoffmann*, *Eugene Onegin*, *Faust*, *La Traviata*, *Falstaff*, *Tosca*, *Turandot*, *Lohengrin*, *Tristan und Isolde*, *Der Rosenkavalier* and *Arabella* to such contemporary works as Ingvar Lidholm's *A Dream Play*, Thomas Adès's *Powder her Face* and the choral opera *Angst* by Christian Jost.

Stefan Solyom's discography includes a live recording of Widor's *Organ Symphonies* opp. 42 and 81 with the Bamberg SO (**cpo**), which received the Echo Klassik Award in 2013. Among his other live recordings are Poul Ruders's *Fairytale for Orchestra* (Bridge Records), Edward Elgar's *Violin Concerto* op. 61 with Catherine Manoukian and the Weimar Staatskapelle (Berlin Classics) and Franco Leoni's opera *L'Oracolo* (Oehms Classic).



Stefan Solyom (© Foto: Henry Fair)

cpo 777 905-2