

Der Dichter Henrik Ibsen und **Edvard Grieg** hatten sich 1866 in Rom kennengelernt, als Ibsen an einem dramatischen Gedicht *Peer Gynt* nach der Vorlage norwegischer Märchen von Peter Christen Asbjørnsen arbeitete. Aufgrund des Erfolgs der Dichtung beschloss der Ibsen, sie zu einem Bühnenstück umzuarbeiten, und schrieb an Grieg: „Lieber Herr Grieg! Ich richte diese Zeilen an Sie aus Anlass eines Planes, mit dessen Ausführung ich umgehe, und weswegen ich Sie fragen möchte, ob Sie mittun wollen. Es handelt sich um Folgendes: Ich beabsichtige, ‚Peer Gynt‘ – von dem jetzt bald eine dritte Auflage erscheinen wird – für die Aufführung auf der Bühne einzurichten. Wollen Sie die erforderliche Musik komponieren? Ich werde Ihnen in aller Kürze andeuten, wie ich mir die Einrichtung des Stückes denke. [...]“ Das Ergebnis wurde am 24. Februar 1876 uraufgeführt.

Die Hauptfigur ist der junge Bauernsohn Peer Gynt, ein Tunichtgut und Lügenbold, dessen unstetes Leben – einschließlich lukrativen Sklavenhandels in Marokko, Raubes seiner Besitztümer, Rettung vor einem Affenangriff mit Flucht zu einer Oase, schöner Jungfrau und Irrenhauses in Kairo – ein gutes Ende findet, da ihn die Liebe Solveigs, seiner einst verschmähten Gefährtin, rettet.

Der erste Satz der ersten von zwei Suiten, die Grieg später aus der Schauspielmusik zusammenstellte, ist das Vorspiel zum vierten Akt und beschreibt den Sonnenaufgang über der Sahara.

„Mein Fürst war mit allen meinen Arbeiten zufrieden, ich erhielt Beyfall, ich konnte als Chef eines Orchesters Versuche machen, beobachten, was den Eindruck hervorbringt, und was ihn schwächt, also verbessern, zusetzen, wegschneiden, wagen; ich war von der Welt abgesondert. Niemand in meiner Nähe konnte mich an mir selbst irre machen und quälen, und so musste ich original werden.“ Diesen Ausspruch **Joseph Haydns** darf man getrost auch auf die Sinfonie Nr. 7 mit dem Beinamen „Le Midi“ beziehen. Die Verwendung etlicher solistischer Instrumente, aber auch die ungewöhnliche Satzfolge und natürlich der Titel geben der Sinfonie eine Sonderstellung. Zusammen mit der 6. und 8. Sinfonie (Le „Matin“ und „Le Soir“) ergibt sie eine Trias, die die Tageszeiten beschreibt. Musikwissenschaftler halten es für möglich, dass noch eine weitere verschollene Sinfonie „La Nuit“ dazugehört haben könnte, mit der Haydn einen Viererzyklus geschaffen hätte, der – ähnlich Vivaldis „Jahreszeiten“ – eine Abfolge des Werdens und Vergehens dargestellt hätte.

Bemerkenswert ist sicher der zweite Satz, der zunächst wie das Rezitativ einer Oper beginnt und mit seinen dramatischen Stimmungsumschwüngen nach Verzweiflung und Aufbegehren klingt. Ihm folgt aber ein ruhiger Teil, der wie Erlösung und Paradies wirkt.

Der britische Dirigent Sir Thomas Beecham lernte 1907 den Komponisten **Frederick Delius** kennen und setzte sich später immer wieder für dessen Werk ein. Er brachte aber nicht nur dessen Kompositionen auf die Bühne oder in den Konzertsaal, sondern begann auch, frühe Werke herauszugeben und für eine Herausgabe einzurichten. So trägt er auch einen hohen Anteil an der Veröffentlichung des „Summer Evening“, eines Frühwerkes aus den Jahren 1889-90. Es ergibt mit seinen Bruderwerken „Spring Morning“ und „Winter Night“ eine Art Tages- und Jahreszeitsuite, die ein nicht mehr auffindbares Stück „Autumn“ komplettiert haben soll.

Antonio Vivaldi schrieb 39 Konzerte für Fagott. Damit ist das Fagott nach der Violine, das Instrument, das er am meisten solistisch bedachte. Diese Tatsache ist umso überraschender, da von 1650 dieses Instrument (bzw. sein Vorläufer Dulzian) an Bedeutung verlor. Erst die neuen Errungenschaften in den Pariser Werkstätten des Holzblasinstrumentenbauers Jacques Martin Hotteterre sorgten für eine neue Beliebtheit, die dem Fagott einen festen Platz in der Bassgruppe eines Orchesters beschert hat. Für seine Solokonzerte muss Vivaldi allerdings einen absoluten Virtuosen als Solisten gehabt haben, denn die Konzerte sind mit schnellen Läufen und weiten Sprüngen gespickt.

Das Konzert für Fagott RV 501 beschreibt zwei Seiten einer Nacht: Die Geisterstunde („I Fantasmì“) wird von einem ruhigen Traum („Il Sonno“) abgelöst. Mit dem Sonnenaufgang („Sorge L’Aurora“) geht es dann in die Konzertpause.

Eine der vielen Kirchenspaltungen innerhalb der Christenheit bereitete den Boden für die Handlung von **Modest Mussorgskys** Oper Chowantschina. Sie spielt am Ende des 17. Jahrhunderts am Moskauer Hof, an dem es zu Machtkämpfen kommt, als zwei minderjährige Halbbrüder auf den Thron gesetzt werden. Fürst Chowantschin, Anführer der Palastgarde und Altgläubiger, ist verantwortlich für einen Aufstand, bei dem Verwandte des späteren Zaren Peter umgebracht worden sind. Dieser, unterstützt vom Popen der offiziellen Kirche, bestraft die Aufständischen, die für ihre Kirche sterben. Das Vorspiel der Oper schildert mit Naturlauten, Kirchenglocken und Mönchsgesängen den Sonnenaufgang über der Moskwa.

Stéphane Mallarmés symbolistisches Gedicht „L'Après-Midi d'un Faune“ ließ in Paris um 1890 junge Künstler, darunter den noch nahezu unbekanntem **Claude Debussy** ins Schwärmen geraten. Die bewusste Verweigerung klarer Beschreibungen zugunsten einer Wirkung des Wortklangs sprach ihn an und die immanente Musikalität der Verse veranlasste ihn zur Komposition seines „Préludes“, dem noch ein „Interlude“ und eine „Paraphrase finale“ folgen sollten. Die Fortsetzungen fielen allerdings der Komposition der Oper „Péleas et Mélisande“ zum Opfer.

Der Partitur ist eine Anmerkung beigefügt, in der das Werk bezeichnet wird als „eine Aneinanderreihung von Dekorationen, vor denen sich die Sehnsucht des Fauns in der Hitze dieses Nachmittages bewegen. Dann, der Verfolgung der ängstlichen Flucht von Nymphen und Najaden überdrüssig, überlässt er sich dem berausenden Schlaf, erfüllt von Traumbildern, die letztlich Wirklichkeit werden, erfüllt vom Gefühl gänzlicher Vereinnahmung in der allumfassenden Natur.“

Mallarmé war wie auch das Uraufführungspublikum begeistert: „Diese Musik setzt die Stimmung meines Gedichtes fort und schafft ein noch herrlicheres Dekor, als es die Farbe könnte.“

Antonio Salieri muss posthum damit „leben“, dass er nicht als eigenständiger Komponist wahrgenommen wird, sondern nur als Gegenspieler Mozarts, bis hin zu der – nie bewiesenen – Behauptung, er habe Mozart vergiftet. Dabei war er seinerzeit sehr erfolgreich, nicht zuletzt als Lehrer Beethovens und Schuberts.

Salieris „Armonia per un Tempio della Notte“ ist eine Harmoniemusik, also eine reine Bläserkammermusik zur Aufführung im Freien, die er 1794 für einen von Baron Peter von Braun in dessen Park gebauten Nachttempel schrieb. Im Mittelteil zitiert er das Gesangsquartett „Silenzio facciasi“ aus seiner Oper ‚Palmira, Regina di Persia‘, die beim Publikum auch wegen eines leibhaftigen Kamels auf der Bühne Furore machte. Neben anderen Umarbeitungen zu einer Hochzeitsmusik, aber auch (von fremder Hand) zu französischer geistlicher Musik, existiert eine weitere Fassung dieses Quartetts mit einem Freimaurertext, was vermutlich auch der Grund für den Einschub in die Harmoniemusik darstellt, da der Baron Freimaurer war.

Die Geburtsstunde der Wiener Operette schlug 1860 im Theater an der Wien. Ihr Geburtshelfer war der in Dalmatien aufgewachsene Komponist **Franz von Suppé**, der damit die österreichische Antwort auf die Pariser Erfindung des gebürtigen Kölners Jacques Offenbach gegeben hatte. Auf dem Weg dahin hatte Suppé allerdings schon mit anderen Werken seine Meriten verdient. So schrieb er 1844 eine Ouvertüre „Ein Morgen, ein Mittag, ein Abend in Wien“ für ein so genanntes „Lokales Gemälde“ im Theater an der Josefstadt. Diesem Schauspiel mit eingestreuten Liedern war zwar nur eine Lebensdauer von drei Tagen beschieden, seine schmissig im Stile Rossinis komponierte Ouvertüre erfreut sich aber andauernder Beliebtheit.