



MUSIKVEREIN FÜR STEIERMARK

Titelseite:

Im Gegensatz zu den Streichinstrumenten im Orchester besteht die Familie der Orchesterholzbläser aus einer Gruppe sehr unterschiedlicher Instrumente hinsichtlich der Klangfarbe und des Tonumfangs. Flöte und Pikkolo (das eine Oktave höher steht als die Flöte) sind „Kernspaltinstrumente“, d. h. sie haben kein Rohrblatt. Der Ton wird erzeugt, indem der Luftstrom gegen ein Mundloch geblasen wird. Oboe, Englischhorn und Fagott (sowie Kontrafagott) sind Doppelrohrblattinstrumente: zwei Rohrblätter sind zusammengebunden und schwingen gegeneinander, wenn sie angeblasen werden. Die Klarinettenfamilie ist wiederum anders konstruiert: hier gibt es nur ein Rohrblatt. Klarinetten und Oboen werden aus afrikanischem Schwarzholz oder aus Ebonit gemacht, Fagotte aus Aborn. Flöten und Pikkolos werden gelegentlich aus Holz gefertigt, heute aber meist aus Metall; ideal ist Silber oder ein versilbertes Metall. Die abgebildeten Instrumente von links nach rechts: Kontrafagott, Fagott, Baßklarinette, Englischhorn, Klarinette, Oboe, Flöte und Pikkolo. Die Zeichnung berücksichtigt die Größenverhältnisse der Instrumente untereinander. Den Tonumfang veranschaulicht die nebenstehende Klaviatur. Gemeinsam decken diese Instrumente einen größeren Tonumfang als jede andere Instrumentengruppe im Orchester.

Musikverein für Steiermark - 176. Arbeitsjahr - Konzertsaison 1990/91

Montag, 29. April 1991, Serie 1

Dienstag, 30. April 1991, Serie 2

Stephaniensaal, 19.45 Uhr

8. Doppelkonzert im Großen Orchesterkonzertzyklus

Dresdner Philharmonie **Jörg-Peter Weigle**

Peter Schmidl (Klarinette)

Ludwig van Beethoven

(geb. 1770 in Bonn,
gest. 1828 in Wien)

Ehrenmitglied
des Musikvereins
für Steiermark
seit 1821

Ouvertüre zu Goethes Trauerspiel „Egmont“, op. 84 (1809/10)

Wolfgang Amadeus Mozart

(geb. 1756 in Salzburg,
(gest. 1791 in Wien)

Konzert für Klarinette und Orchester A-Dur, KV 622 (1791)

Allegro

Adagio

Rondo. Allegro

P a u s e

Jean Sibelius

(geb. 1865 in Hämeenlinna,
gest. 1957 bei Helsinki)

Sinfonie Nr. 2 D-Dur, op. 43

Allegretto

Tempo Andante, ma rubato

Vivacissimo

Finale. Allegro moderato

*Diese Konzerte stehen unter der Patronanz der
LEYKAM-MÜRZTALER A.G.*



JÖRG PETER WEIGLE

1953 in Greifswald geboren, prägende Eindrücke empfing er beim Leipziger Thomanerchor, dem er von 1963 – 1971 angehörte; musikalische Ausbildung an der Hochschule für Musik „Hanns Eisler“ in Berlin. Zahlreiche Einstudierungen von chorsinfonischen und musikdramatischen Werken unter Dirigenten wie Sir Colin Davis, Neville Marriner, Kurt Masur, Peter Schreier u. a.; leitete Aufführungen von Händels „Israel in Ägypten“ beim Maggio Musicale Fiorentino. Von 1977 – 1980 Dirigent des Staatlichen Sinfonieorchesters Neubrandenburg, von 1980 – 1988 Leiter und Chefdirigent des Leipziger Rundfunkchores. 1986 Berufung zum Chefdirigenten der Dresdner Philharmonie, 1988 Ernennung zum Generalmusikdirektor. Schallplattenaufnahmen mit Männerchören der Liedertafel-Zeit, gesungen vom Rundfunkchor Leipzig, CD mit Arien und Ensembles aus Mozart-Opern (Philips-Classics).

Konzertreisen führten ihn nach Bulgarien, Österreich, Italien, Jugoslawien, in die BRD.

Zum ersten Mal im Musikverein.

DIE DRESDNER PHILHARMONIE

gehört in die Reihe berühmter Dresdner Musikinstitute, wie Kreuzchor, Staatskapelle und Staatsoper, obgleich sie – zwar aus 450jähriger Ratsmusiktradition hervorgewachsen – erst 1870 gegründet wurde, also das jüngste Glied in dieser Kette klangvoller Begriffe darstellt. Im Verlauf ihrer über 115jährigen Geschichte entwickelte sie sich zu einem repräsentativen Klangkörper von Welt Ruf und trat frühzeitig als Sendbote Dresdner Musikkultur im Ausland in Erscheinung, so 1871 und 1872 bei Gastspielen in Petersburg, 1879 in Warschau und 1883 in Amsterdam, 1907 in Dänemark und Schweden und 1909 in Amerika. Prominente Dirigenten und Solisten, die als Gäste des zunächst „Gewerbehausorchester“ genannten Institutes wirkten, förderten den steilen künstlerischen Aufstieg des Klangkörpers. Peter I. Tschaikowskij dirigierte in der Spielzeit 1888/89 seine vierte, Antonín Dvořák seine fünfte Sinfonie. Es musizierten mit dem Orchester, um nur einige Namen herauszugreifen: Johannes Brahms, Hans von Bülow, Emil Sauer, Joseph Joachim, Eugen d'Albert, Richard Strauss, Anton Rubinstein, Felix Mottl, Ferruccio Busoni, Sergej Rachmaninow, Arthur Schnabel, Pablo de Sarasate, Fritz Kreisler, Jacques Thibaud, Carl Flesch, Pablo Casals, Eugène Isaye.

Im Jahre 1915 erfolgte die Umbenennung in „Dresdner Philharmonisches Orchester“, und 1924 wurde das Institut unter der Bezeichnung Dresdner Philharmonie auf genossenschaftliche Basis gestellt. Chefdirigent war Eduard Mörike (1924 – 1929). 1934 trat der Holländer Paul van Kempen an die Spitze des Orchesters. Bedeutende Gastdirigenten wie Arthur Nikisch, Siegfried Wagner, Max von Schillings, Fritz Busch, Erich Kleiber, Hermann Scherchen erschienen am Pult der Philharmonie. Nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges begann mit Heinz Bongartz eine langjährige Aufbauarbeit. Von 1964 bis 1967 wirkte Hans Förster, danach Kurt Masur, ab 1972 Günther Herbig als Leiter des Orchesters. Von 1977 – 1985 war Herbert Kegel Chefdirigent. Seit 1986 hat Jörg-Peter Weigle die Chefdirigentenposition inne.

Zum ersten Mal in Graz: 1973.



PETER SCHMIDL (Klarinette)

geboren in Olmütz; Vater und Großvater waren erste Klarinettenisten der Wiener Philharmoniker; Großvater Alois wurde von Gustav Mahler an die Wiener Staatsoper berufen; Studium an der Wiener Musikhochschule bei Prof. Rudolf Jettel, Diplomprüfung 1964 mit Auszeichnung. 1965 Engagement ins Orchester der Wiener Staatsoper (Wiener Philharmoniker), seit 1968 Soloklarinettenist der Wiener Philharmoniker, seit 1967 Professor für Klarinette an der Hochschule für Musik in Wien. Mitglied des „Neuen Wiener Oktetts“ und der „Wiener Bläsersolisten“, viele Tourneen mit diesen beiden philharmonischen Kammermusikensembles. Solistische Tätigkeit, auch mit den Wiener Philharmonikern, mehrmalige Mitwirkung bei den Salzburger Festspielen. Schallplattenaufnahme des Klarinettenkonzerts von Mozart unter Leonard Bernstein (1987), auch Filmaufnahmen (Unitel), anschließend an diese Aufnahme Tournee mit diesem Konzert durch Europa und die USA (London, Albert Hall, Hollywood, San Francisco, New York, Carnegie Hall). Soloaufnahmen unter Bernstein mit dem Jazz-Stück „Prélude, Fuge und Riffs“ von Leonard Bernstein. Solo-Auftritte mit diesem Stück in Schleswig-Holstein, Israel, Luzern, Wien und New York).

Zum ersten Mal im Musikverein: 1990.

L. v. Beethoven: Ouvertüre zu „Egmont“, op. 84

Im Herbst des Jahres 1809 erhielt Beethoven vom k. k. Hoftheaterdirektor Joseph Hartl von Luchsenstein den Auftrag, zu Goethes Trauerspiel „Egmont“ eine Bühnenmusik zu komponieren. Das 1788 veröffentlichte Drama über den Freiheitskampf der Niederlande hatte – in unmittelbarem politischen Zusammenhang mit den Kämpfen gegen Napoleon – eine besondere Aktualität und Brisanz, weshalb das Burgtheater eine Aufführung des Werks für Mai 1810 vorbereitete.

Beethoven war fasziniert von diesem „republikanischen“ Stoff, den er „bloß aus Liebe zu seinen [Goethes] Dichtungen, die mich glücklich machen“, vertonte, wie er in einem Brief an Bettina von Arnim am 10. Februar 1811 bekannte.

Im Zuge der Arbeit entstanden 10 musikalische Nummern: Neben der Ouvertüre, die als letztes Stück erst im Juni 1810 geschrieben wurde, zwei Lieder für Klärchen, vier instrumentale Zwischenspiele, ein Larghetto (Klärchens Tod), ein Melodram (Egmonts Tod) und eine Sieges-Sinfonie. Beethovens Musik erklang zum ersten Mal am 15. Juni 1810 im Hofburgtheater, wo allerdings nicht die Premiere, sondern bereits die vierte Aufführung des Stücks stattfand.

Die dreiteilige Ouvertüre zeichnet innerhalb des musikalisch-strukturellen Rahmens den dramatischen Verlauf der Tragödie nach. An eine kurze, langsame Einleitung in f-Moll, getragen von einem Streicherthema und einer lyrischen Holzbläser-Melodie, schließt sich der Allegro-Hauptteil, den W. Konold als „regelrechte Sonatenhauptsatzform“ ausweist. Zu der Motivenfolge der Exposition gesellen sich am Schluß – metrisch verkürzt – die beiden Themen der langsamen Einleitung. Es folgt eine knappe Durchführung und ein sich steigernder Repräsententeil, der nach einer Generalpause in leisen Holzbläser-takten endet. Den Anhaltspunkt für die programmatische Deutung dieser Stelle gibt Beethoven selbst in seinen Skizzen, wo er vermerkte: „Der Tod Egmonts könnte durch eine Pause angedeutet werden.“ Die Coda in F-Dur, als abschließender Teil, nimmt schließlich thematisch die Siegesfanfare aus dem Schluß der Schauspielmusik vorweg.

DIMENSION DER KUNST – KUNST AUF PAPIER

Kunst und Kultur einerseits sowie Papier andererseits sind seit Jahrtausenden im wahrsten Sinn des Wortes untrennbar miteinander verbunden. Die großen Werke der Dichtkunst, aber auch die großen Musikwerke wären ohne Papier undenkbar. Wie viele der unsterblichen Klänge wären wohl geboren worden, hätte man die Noten dazu mühsam in Fels oder Schiefer ritzen müssen?

Auf dem Papier reifen große Gedanken, auf dem Papier entstehen die herrlichsten Kompositionen, die durch Papier der Nachwelt erhalten bleiben. So ist eine Kunst- und Kulturgeschichte immer auch eine Geschichte des Papiers, mit der LEYKAM-MÜRZTALER seit 400 Jahren eng verbunden ist. Durch ständige Verbesserung der Papierqualitäten hat das steirische Unternehmen indirekt viel dazu beigetragen, damit bildende Kunst – z. B. in brillant gedruckten Bildbänden – zum Allgemeingut vieler Menschen wurde. Aber auch der Musik fühlte sich LEYKAM-MÜRZTALER seit jeher verpflichtet und hat in der Vergangenheit zahlreiche steirische Veranstaltungen gefördert und unterstützt. So wird deutlich, daß das Engagement des Unternehmens nicht nur rein wirtschaftlichen und sozialen Interessen gilt, sondern auch in kleine und große Dimensionen des Kulturlebens strebt: Dimensionen in Papier werden dadurch in Kulturdimensionen umgesetzt.

Die Patronanz von LEYKAM-MÜRZTALER über Konzerte des Musikvereins für Steiermark ist daher ein logischer Baustein im kulturellen Engagement des Unternehmens.

Auch in Zukunft wird sich LEYKAM-MÜRZTALER mit dem Kunst- und Kulturgeschehen auseinandersetzen und damit seine Verbundenheit mit dem künstlerischen und geistigen Schaffen unseres Landes demonstrieren.



3456789

inuL June

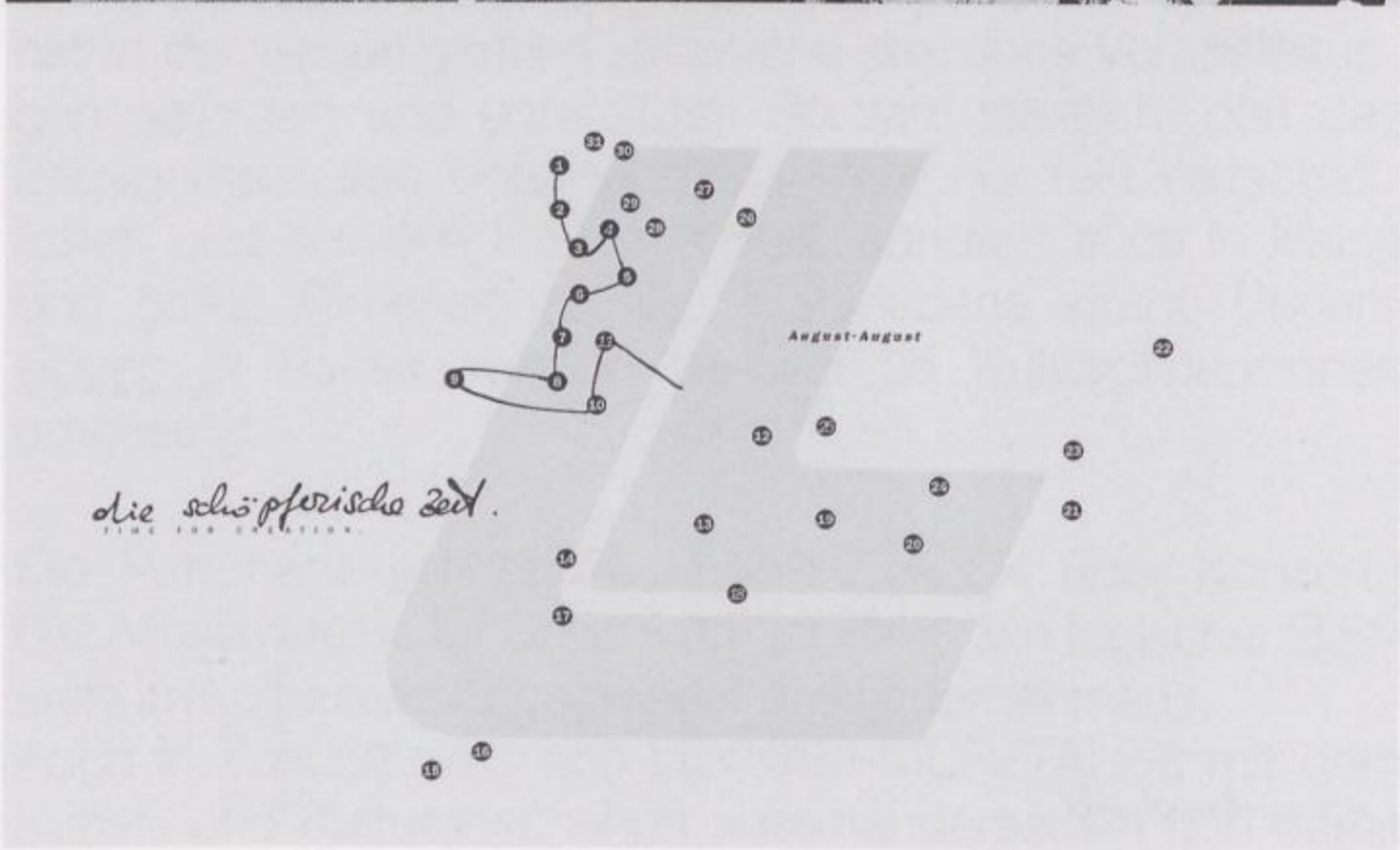
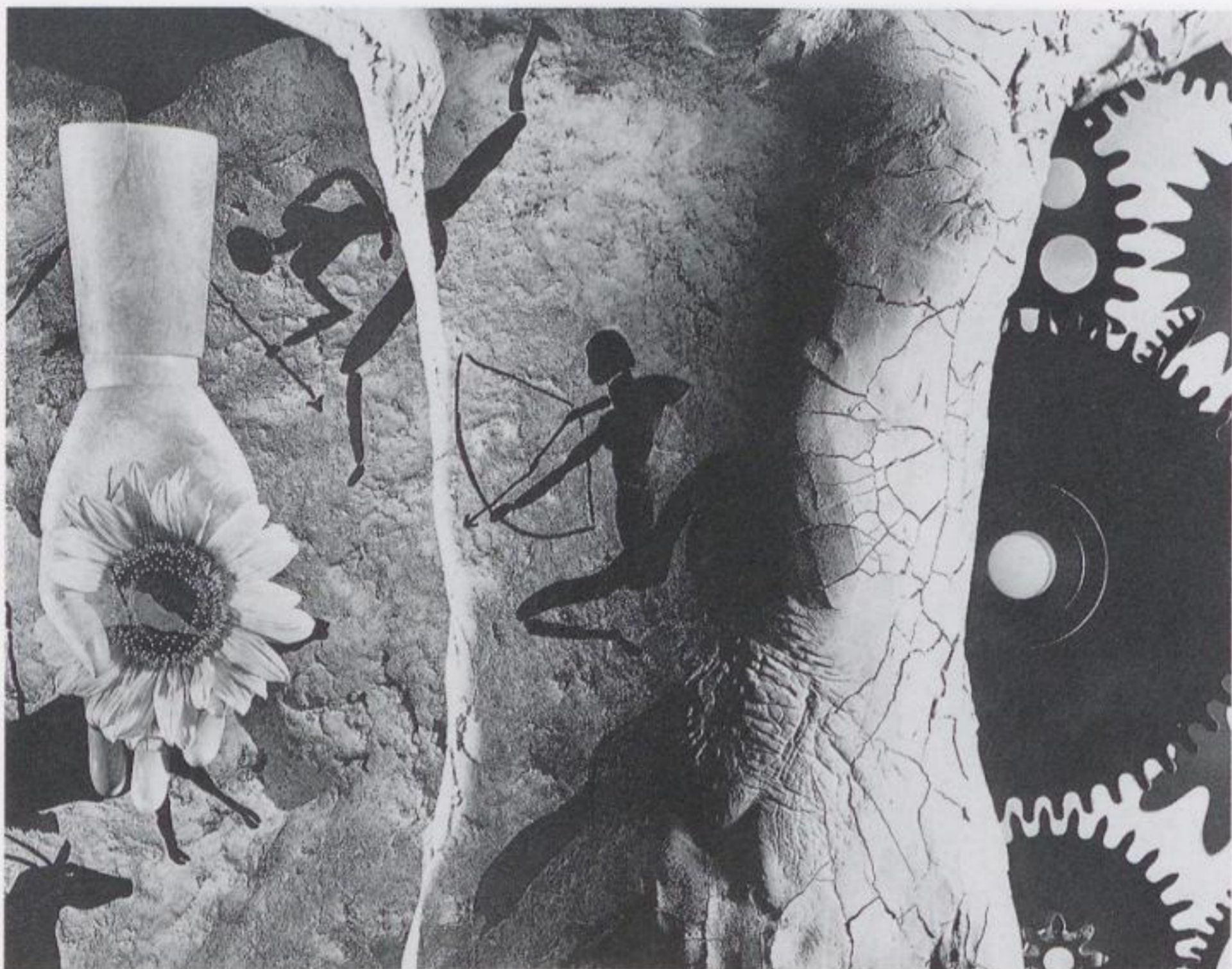
10
11
12
13
14
15
16

17 18 19 20 21 22 23
24 25 26 27 28 29 30

die suchende zeit.
TIME TO SUCCEED.

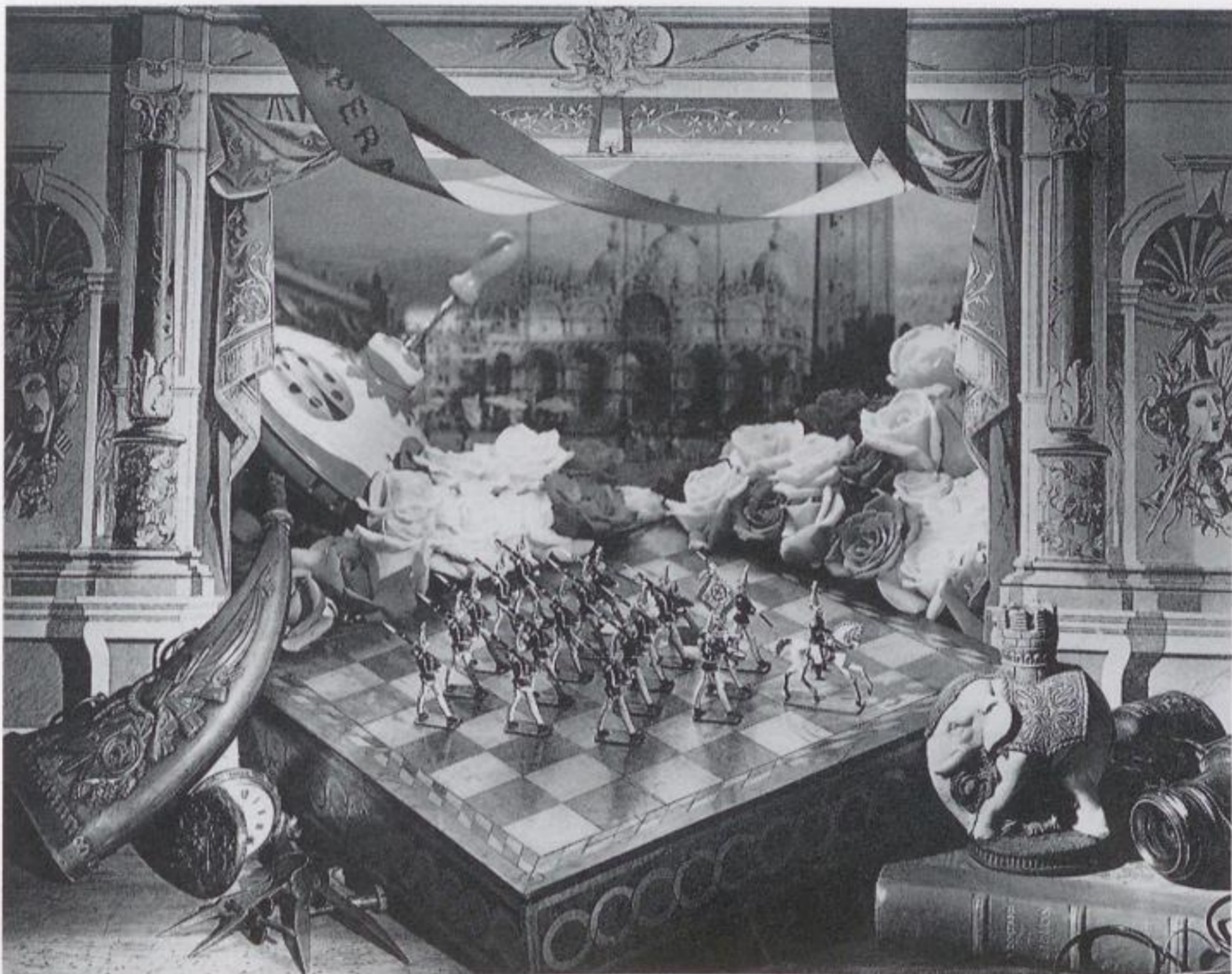
17 18 19 20 21 22 23

DIMENSION DER KUNST – KUNST AUF PAPIER

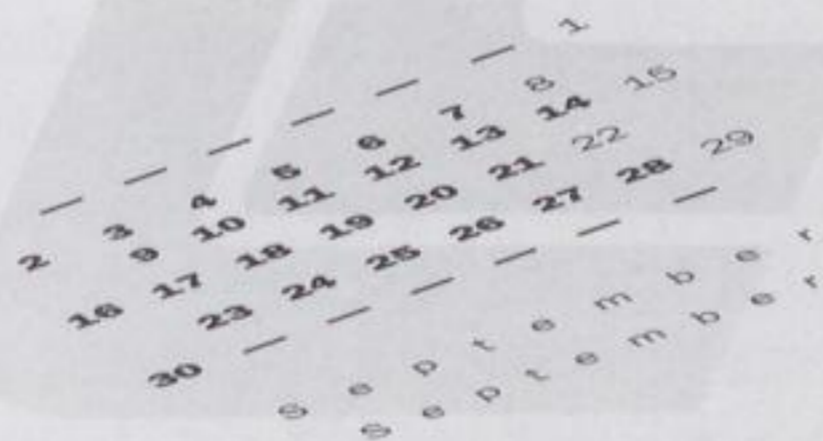


Seine Verbundenheit mit dem künstlerischen und geistigen Schaffen unseres Landes demonstrieren.

DIMENSIONEN DER ZEIT



die zügelsüß Zeit.
TIME TO MOVE



Geduld, denn die Zeit ist ein Fluss
Und kein Ding ist ewig.



die unterbrochene zeit.
TIME INTERRUPTED.



DIMENSIONEN DER ZEIT

Gedanken zum LEYKAM-MÜRZTALER-Kalender 1991

Dieser Kalender – entstanden aus der konsequenten Weiterentwicklung des Slogans DIMENSIONEN IN PAPIER – läßt niemanden unberührt. Zustimmung und Ablehnung, Begeisterung und Verständnislosigkeit stehen einander gegenüber, Diskussionen hat dieser Kalender in einer Vielzahl ausgelöst wie kein anderer zuvor. Es ist keine Frage des Geschmacks oder der (Un)-Lesbarkeit des Kalendariums, von diesem Kalender begeistert zu sein oder ihn schlichtweg abzulehnen, es ist die geniale Umsetzung dieses zeitbezogenen und doch zeitlosen Themas, die begeistern muß und die auch die Jury der internationalen Stuttgarter Kalenderschau überzeugte und den Kalender mit einem Preis auszeichnete.

Der graphische Einfallsreichtum und die fotografisch einmalige und gezielte Darstellung könnte durch die brillante Drucktechnik auf dem Star unter den Druckpapieren nicht besser zur Geltung kommen. Und dies soll ja Sinn und Zweck eines Unternehmenskalenders sein, der Geschäftspartnern und Kunden in aller Welt zur Verfügung gestellt wird. Ein Unternehmen der Größenordnung von LEYKAM-MÜRZTALER hat Träger von Kunst und Kultur zu sein – dieser Anspruch liegt schon im Produkt Papier selbst begründet. Der Jahreskalender ist ein äußeres sichtbares Zeichen dieser kulturellen Aufgabe.

Die beiden Künstler Cordula Alessandri-Ebner und Claudio Alessandri haben sich intensiv mit dem Kalenderthema auseinandergesetzt und dann ein Kunstwerk geschaffen, das der Phantasie des Betrachters Monat für Monat alle Möglichkeiten der Interpretation gibt und 12 Monate keine Langeweile aufkommen läßt. Über seine Fotos sagt Claudio Alessandri: „Der Kalender ist eine Huldigung an die surrealen, dadaistischen und kubistischen Experimente der zwanziger und dreißiger Jahre von Fotografen und Künstlern wie Magritte, Man Ray, Dali, Bunuel und Kertesch.“ Das Kalendarium ist insofern eine Besonderheit, weil es nie gleich ist (wie bei anderen Kalendern), sondern sich in der Gestaltung immer dem Thema des Fotos anpaßt und somit jedes Kalenderblatt eine Einheit darstellt.

Bei der Präsentation dieses außergewöhnlichen Kalenders las Miguel Herz-Kestranek unter anderem aus Werken von Alfred Polgar und Erich Kästner, der sich Gedanken über die Einführung eines dreizehnten Monats macht und abschließend doch feststellt:

Es tickt die Zeit. Das Jahr dreht sich im Kreise.
Und werden kann nur, was schon immer war.
Geduld, mein Herz. Im Kreise geht die Reise.
Und dem Dezember folgt der Januar.

Auf Beethovens Wunsch wurde die Originalpartitur an Goethe gesandt, dem er im voraus mitteilte: „Sie werden nächstens die Musik zu Egmont... erhalten – diesen herrlichen Egmont, den ich, indem ich ihn ebenso warm als ich ihn gelesen wieder durch Sie gedacht, gefühlt und in Musik gegeben habe – ich wünsche sehr Ihr Urteil darüber zu wissen...“ Der wohlwollenden Antwort Goethes folgte am 19. Juli 1812 in Teplitz eine persönliche Begegnung zwischen dem Dichter und dem Komponisten.

W. A. Mozart: Konzert für Klarinette und Orchester A-Dur, KV 622

Mozarts frühe Liebe zur Klarinette konnte in seinem musikalischen Werk zunächst nicht in vollem Maße fruchtbar werden, da die instrumentaltechnischen und aufführungspraktischen Voraussetzungen noch nicht gegeben waren. Die Klarinette, bekanntlich das letzte der vier Holzblasinstrumente, das im 18. Jhd. auf den Plan trat, setzte sich erst nach zahlreichen klanglichen Verbesserungen zu einer allgemeinen Verwendung durch. An der technischen Entwicklung hatte der in Paris tätige böhmische Klarinettist Joseph Bähr entscheidenden Anteil, der „dem von Natur rauhen, schreienden Instrument erst den hohen Grad von Ansehnlichkeit und Brauchbarkeit für Orchester und Konzert gegeben hatte“.

Schilling vermerkte in seiner „Encyclopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften“: „Bis auf ihn hatte man die Clarinette nur in ihrer rohesten Natur gehört, ... Bewunderung erregte allenthalben der weiche, sanfte und gesangreiche Klang, den er auf diesem sonst so wenig beachteten Instrumente hervorbringen und nachher bei seinen anhaltenden Studien noch immer mehr zu verschönern wußte“.

Auf der Rückreise von Paris schrieb Mozart an den Vater: „– ach, wenn wir nur auch clarinetti hätten! – sie glauben nicht, was eine sinfonie mit flauten, oboen und clarinetten einen herrlichen Effect macht.“ Nach 1780/81 setzte Mozart die Klarinette immer häufiger ein, seit dem „Idomeneo“ machte er auch im Musiktheater von ihr regelmäßigen Gebrauch. Doch erst die Begegnung mit Anton Stadler, 2. Klarinettist und Bassethornspieler der Wiener Oper, eröffnete Mozart den neuen entscheidenden Zugang zu den Möglichkeiten dieses Instruments. Nachdem Stadler in die Freimaurer-

loge „Zum Palmbaum“ eingetreten war, intensivierte sich der seit 1784 bestehende Kontakt zwischen ihm und Mozart, und die beiden Freunde musizierten des öfteren zusammen im Kreis der Loge.

Ein Konzertbericht von 1785 aus Graz beschreibt Stadlers meisterhaftes Spiel: „Sollst meinen Dank haben, braver Virtuos! was du mit deinem Instrument beginnst, das hört' ich noch nie. Hätt's nicht gedacht, daß ein Klarinet menschliche Stimme so täuschend nachahmen könnte, als du sie nachahmst. Hat doch dein Instrument einen Ton so weich, so lieblich, daß ihm niemand widerstehn kann, der ein Herz hat.“ Stadler spielte auch die erst 1788 erfundene und von ihm klanglich verbesserte Bassettklarinetten, die einen verlängerten Schallbecher aufwies und den Tonumfang der gewöhnlichen Klarinetten in der Tiefe um vier Halbtöne erweiterte. Nachweislich hat Mozart für dieses Instrument, das sich später allerdings nicht durchsetzen konnte, die meisten seiner Klarinettenwerke, das Konzert KV 622, das Quintett KV 581, die obligate Partie der Arie Nr. 9 aus „La clemenza di Tito“ und die Fragmente KV Anh. 91 (515c) und KV Anh. 88 (581a), geschrieben.

Die Urschrift des Konzerts KV 622, das zwischen dem 28. September und dem 7. Oktober 1791 komponiert wurde, ist verschollen. Als Quellen der Überlieferung blieben drei um 1801 erschienene Druckausgaben des Werks in Bearbeitung für die übliche A-Klarinetten. Diese wurden zur Grundlage unserer heutigen Aufführungspraxis.

Es wird heute vielfach der Versuch unternommen, das Konzert KV 622 in der Urgestalt für Bassettklarinetten zu rekonstruieren. Als Hilfestellung dient der erhaltene Entwurf eines Konzertsatzes für Bassethorn und Orchester (KV 584b), den Mozart unmittelbar vor dem Klarinettenkonzert begonnen und dann für den Solopart des ersten Satzes des Klarinettenkonzerts übernommen hatte.

Hinweise auf die Urgestalt gibt auch eine Besprechung der gedruckten Erstausgabe für A-Klarinetten in der Allgemeinen musikalischen Zeitung von 1802, wobei der Rezensent sich wahrscheinlich noch auf das vorhandene Mozartsche Original stützen konnte.

Jean Sibelius: Sinfonie Nr. 2 D-Dur, op. 43

Als Sibelius anlässlich der Weltausstellung 1900 in Paris mit seinen Werken an die Weltöffentlichkeit trat, hatte sein Ruf als erster bedeutender finnischer Komponist sich bereits gefestigt; nun aber gelang dem 35jährigen, der, seit 1897 durch ein jährliches staatliches Stipendium materieller Sorgen enthoben, als künstlerischer Repräsentant seiner Heimat finnisches Nationalbewußtsein verkörperte, der entscheidende internationale Durchbruch.

Finnland, seit Jahrhunderten Zankapfel zwischen Schweden und Rußland, begann erst im 19. Jhd. seine nationale Identität zu finden und gelangte schließlich 1917 zu politischer Unabhängigkeit. Der nationalgeschichtliche Kontext, der das Image des Komponisten mitbestimmte – im musikalischen Werk finden sich zahlreiche programmatische Bezüge auf historisches und mythologisches Gedankengut – hatte für das Verständnis und die Beurteilung seiner Musik vielfach negative Einflüsse. So wird die desavouierende Zuordnung als Folklorist und „nationaler Romantiker“ seiner tatsächlichen Position als Tonschöpfer, der im Spannungsfeld unterschiedlicher musikalischer Zeitströmungen, von Spätromantik über Impressionismus und Neoklassizismus bis zur Atonalität, zu einer unverwechselbaren individuellen Ausdrucksform fand, bei weitem nicht gerecht.

Sibelius selbst wehrte sich, indem er klarstellte: „Es herrscht die irrige Ansicht, daß meine Themen oft Volksmelodien seien. Aber bis jetzt habe ich nie ein Thema verarbeitet, das nicht meine eigene Erfindung gewesen wäre“.

Der nationale Charakter, der seiner Musik immanent ist, beruht nicht auf oberflächlicher Folkloreromantik, sondern besteht vielmehr in einer betont epischen Haltung, die Dramatisches und Lyrisches gleichermaßen einschließt und als indirekter Reflex auf die Weite der finnischen Landschaft verstanden werden kann.

Da sich der Komponist vor allem als Schöpfer von Tondichtungen im Bewußtsein des Publikums festgesetzt hatte, kam es zur Annahme, daß auch seinen Sinfonien heimliche Programme zugrundelägen. Dem hielt Sibelius allerdings entgegen: „Meine Sinfonien sind Musik, die als musikalischer Ausdruck ohne jedwede literarische Grundlage erdacht und ausgedrückt worden ist. Ich bin kein Literaturmusiker. Für mich fängt die Musik dort an, wo das Wort aufhört.“

Die Zeit nach der Jahrhundertwende markiert den Beginn einer neuen Schaffensperiode. Nach den besonders vom Nationalepos „Kalevala“ programmatisch bestimmten Tondichtungen orientiert

sich die nun folgende Reihe sinfonischer Werke nach eigenständigen kompositorischen Prinzipien. Es vollzieht sich eine Hinwendung zu sparsamerer Verwendung der Ausdrucksmittel und überschaubar konzentrierterer Form, die allerdings den rhapsodischen Charakter aufgrund weiträumiger, zerklüfteter Gliederung nicht ganz abzustreifen vermag.

Die 2. Sinfonie D-Dur op. 43 – sie gilt allgemein als die populärste und meistgespielte des Komponisten – ist gekennzeichnet durch traditionelle Satzformen und -charaktere, weitgeschwungene melodische Gedanken („Wie immer bin ich der Sklave meiner Themen und unterwerfe mich ihren Forderungen“, schrieb Sibelius über seine stilistischen Vorlieben) und emphatische Orchesterklänge.

Im ersten Satz treten an die Stelle des strengen thematischen Dualismus drei Themengruppen, die sich zur eher locker aufgebauten Exposition zusammenschließen. Nach einer Durchführungsteil mit intensiver Materialverdichtung folgt eine stark verkürzte Reprise, in der die Themengruppen nicht mehr vollständig auftreten.

Der zweite Satz erweist sich als ein überraschend durchbrochener, vielgestaltiger Satz in düsterer Grundstimmung.

Der dritte Satz, ein zweiteiliges Scherzo, leitet mit einer großangelegten Steigerung in den sich attacca anschließenden Finalsatz, der wieder die Sonatenhauptsatzform aufgreift, die hier enger am formalen Schema durchgeführt wird als im 1. Satz. Der emotionale Gestus und die innere Dynamik der Themen erzwingen aber letztlich in der melodischen Fortentwicklung die für Sibelius so typische freie Struktur, deren innere Einheit durch vielfältige thematisch-motivische Bezüge, vor allem zum Kopfsatz der Sinfonie gegeben ist. Darüberhinaus kommt gerade in diesem letzten Satz die Vorliebe des Komponisten für Orgelpunkte, Liegeklänge und Ostinati verstärkt zum Tragen.

Es zählt zu den unergründbaren Phänomenen im Leben Sibelius', daß er nach 1929 – während der letzten 30 Jahre seines Lebens – kein neues Werk mehr geschrieben hat, nachdem er bis zu diesem Zeitpunkt nicht weniger als 7 Sinfonien, zahllose Tondichtungen, Bühnen- und andere Orchestermusiken geschaffen hatte. War es wachsende Selbstkritik oder aufkeimender Zweifel, waren es die bedrückenden gesellschaftspolitischen Veränderungen und der Zweite Weltkrieg mit seinen verheerenden Folgen? Es gibt keine schlüssige Antwort auf diese offene Frage um das schicksalshafte Ende eines reichen künstlerischen Daseins.

Renate Bozić

ÖZF-Pilotanlage:

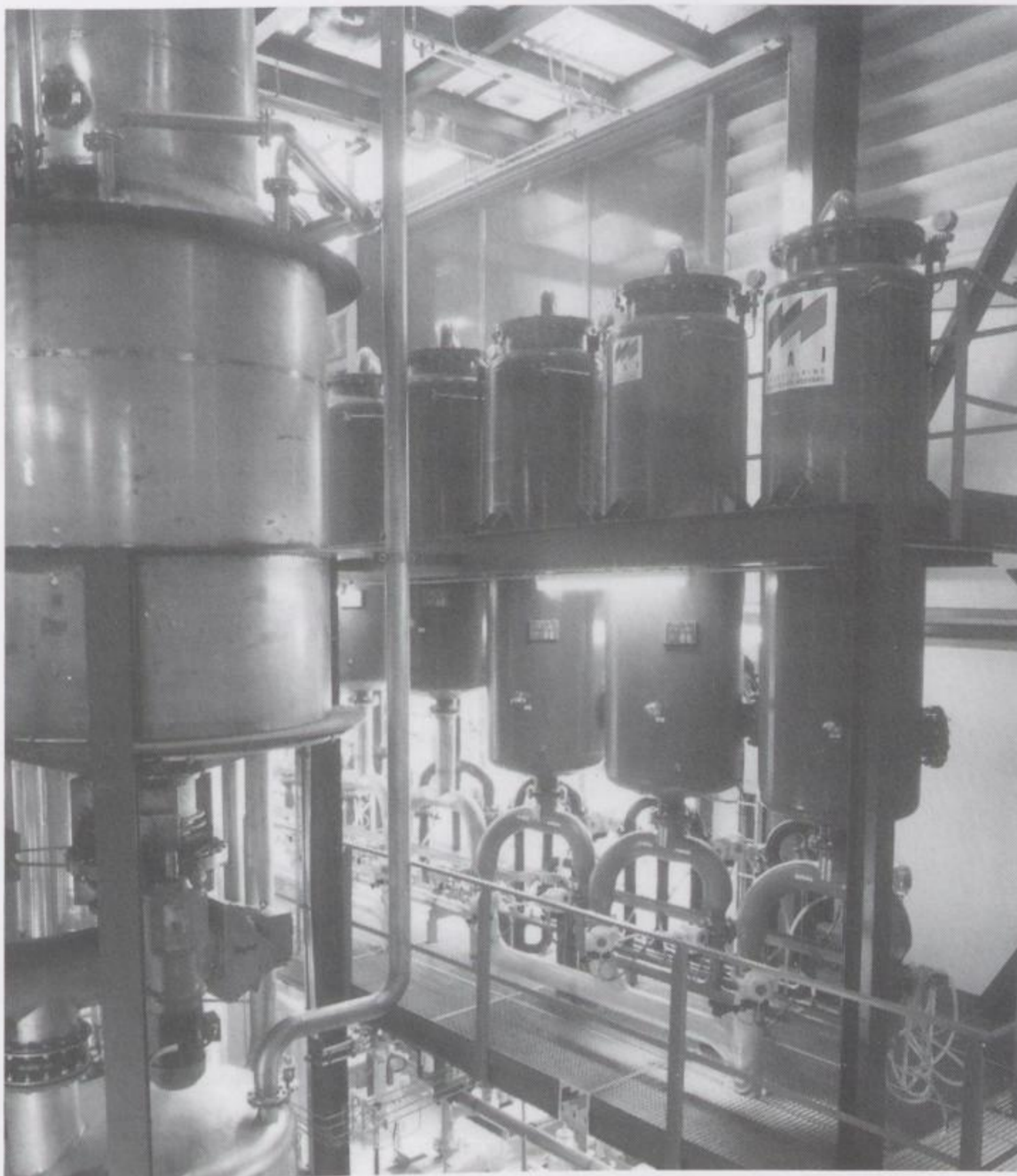
Chlorfreie Zellstoffbleiche soll heimischen Papierherstellern und Anlagenbauern weltweiten Wettbewerbsvorsprung sichern

In einer Anfang April 1991 im steirischen Gratkorn in Betrieb genommenen Versuchsanlage wollen österreichische Zellstoffhersteller und Anlagenbauer innerhalb von vier Jahren einen umweltfreundlichen Bleichprozeß zur Herstellung von Zellstoff höchster Qualität entwickeln. Getragen wird das weltweit einzigartige Projekt von der Österreichischen Zellstoff-Forschungs-Gesellschaft m. b. H. (ÖZF), einem Joint Venture von Zellstoffherstellern (Leykam-Mürztaler, Hallein Papier, Zellstoff Pöls, Patria und Neusiedler) und Anlagenbauern (VOEST Alpine Industrieanlagenbau und Maschinenfabrik Andritz).

Das Forschungsvorhaben soll ein noch aktuelles Umweltproblem der Papierherstellung, die Belastung der Gewässer durch die Chlorbleiche, lösen und den beteiligten Unternehmen Wettbewerbsvorteile auf dem Weltmarkt bringen. Hochwertiger Zellstoff, wie er für die Herstellung anspruchsvoller und dauerhafter Papiere benötigt wird, kann derzeit noch nicht ohne Chlorbleiche hergestellt werden. Solche Papiere machen aber in Österreich rund die Hälfte des Verbrauchs an Druck- und Schreibpapieren aus, in anderen Ländern ist der Anteil noch höher. Österreichs Papierindustrie sieht auf Grund dieser Marktbedürfnisse eine zukunftsorientierte Lösung nur in einem umweltfreundlichen Verfahren, das zugleich höchste Zellstoffqualität garantiert. Verwirklicht werden soll dieses Ziel durch einen auf Basis von Sauerstoff, Ozon und Peroxid arbeitenden Bleichprozeß. Um die Wirtschaftlichkeit zu erhöhen, soll auch die Erzeugung von Sauerstoff und Ozon in den Prozeß integriert werden.

Die Versuchsanlage in Gratkorn, die im Maßstab 1:50 errichtet wurde, bietet die Möglichkeit, die im Zuge der Grundlagenforschung gewonnenen Erkenntnisse unter Produktionsbedingungen zu überprüfen. In der Fabrik wird jeweils eine Charge Zellstoff eines ÖZF-Gesellschafters nach dessen Vorgaben gebleicht. Ein elektronisches Prozeßleitsystem von Siemens steuert die Anlage, zeichnet alle wichtigen Parameter auf und wertet sie aus. Dem Auftraggeber wird nach Abschluß des Versuchslaufs der gebleichte Zellstoff inklusive einer ausführlichen Dokumentation zur Verfügung gestellt.

Finanziert wurde das 150-Millionen-Schilling-Projekt zum überwiegenden Teil durch die sieben Gesellschafter der ÖZF. Der Öko-Fonds stellte 49 Mio. Schilling, das Bundesland Steiermark 12,5 Mio. Schilling zur Verfügung. Auch die Bundesländer Salzburg und Niederösterreich unterstützen das Projekt mit Förderungsgeldern. Rund ein Sechstel der für Errichtung und Betrieb der Forschungsfabrik erforderlichen Mittel wurde durch Sponsoren aus der Wirtschaft – darunter die Interunfall-RAS Versicherungs-Aktiengesellschaft als Großpapierverbraucher – aufgebracht. Die jährlichen Betriebskosten der Anlage betragen rund 30 Mio. Schilling.





DIMENSIONEN IN PAPIER

Gedruckt auf Papier der LEYKAM-MÜRZTALER AG
Umschlag: MAGNOSTAR 170 g/m²
Innenteil: MAGNOMATT 135 g/m² und MAGNOSTAR 135 g/m²