

## **2. Sinfoniekonzert**

*Temperament und Heiterkeit*

## **2. Sinfoniekonzert**

*Temperament und Heiterkeit*

13. November 2010, 19.30 Uhr, Haus der Kunst Sondershausen

14. November 2010, 19.30 Uhr, Theater Nordhausen

**Sebastian Manz** wurde 1986 in Hannover geboren. Seinen ersten Klarinettenunterricht erhielt er mit sieben Jahren bei Wilfried Berk in Hannover, bevor er mit 11 Jahren als Jungstudent und mit 17 Jahren als Vollstudent an der Lübecker Musikhochschule in die Klasse von Sabine Meyer und Reiner Wehle aufgenommen wurde. Sebastian Manz erhielt viele bedeutende Preise und ist Stipendiat diverser Stiftungen und Gesellschaften. Bereits mit 13 unternahm er seine erste Tournee als Solist mit dem Orchester der Musikschule Hannover. Im September 2008 errang der erst 22-Jährige beim Internationalen Musikwettbewerb der ARD in München nicht nur den seit 40 Jahren erstmals wieder vergebenen 1. Preis in der Kategorie Klarinette, sondern auch den begehrten Publikumspreis sowie weitere Sonderpreise. Es folgten unmittelbar danach Auftritte u. a. mit dem Sinfonieorchester des Bayerischen Rundfunks, dem SWR Radio-Sinfonieorchester Stuttgart und dem Collegium Musicum in Basel. Seit diesem Herbst ist Sebastian Manz Soloklarinetist beim Radio-Sinfonieorchester Stuttgart.

**Alexander Stessin**, geb. in Moskau, spielt seit dem sechsten Lebensjahr Klavier. In Moskau studierte er Musikwissenschaft, danach folgte ein Dirigierstudium bei Hans-Dieter Resch (Tel Aviv), bei Mendi Rodan (Jerusalem), bei Michael Gielen und Dennis R. Davies (Mozarteum Salzburg) und bei Toshiyuki Kamioka (Saarbrücken). Seine berufliche Laufbahn begann er als Lehrbeauftragter für Korrepetition an der Opernklasse Mozarteum in Salzburg. Danach war er u. a. Solorepetitor mit Dirigierverpflichtung am Opernhaus Kiel, drei Spielzeiten Gastdirigent bei den Eutiner Festspielen und zuletzt Solorepetitor mit Dirigierverpflichtung am Staatstheater Darmstadt. Seit der Spielzeit 2009/2010 ist Alexander Stessin an der Theater Nordhausen/Loh-Orchester Sondershausen GmbH als 1. Kapellmeister und Stellvertretender GMD engagiert.



Sebastian Manz



Alexander Stessin

### **Franz Schubert** (1797–1828)

#### *Ouvertüre im italienischen Stile C-Dur D 591*

Komponiert im November 1817, uraufgeführt wahrscheinlich am 1. März 1818 in Wien.

### **Carl Maria von Weber** (1786–1826)

#### *2. Klarinettenkonzert Es-Dur op. 74*

I. Allegro

II. Andante con moto – Recitativo

III. Alla Polacca

Komponiert im Juni 1811, uraufgeführt am 25. November 1811 in München.

– Pause –

### **Ludwig van Beethoven** (1770–1827)

#### *1. Sinfonie C-Dur op. 21*

I. Adagio molto – Allegro con brio

II. Andante cantabile con moto

III. Menuetto. Allegro molto e vivace – Trio

IV. Adagio – Allegro molto e vivace

Komponiert 1799/1800, uraufgeführt am 2. April 1800 in Beethovens Akademie im Wiener Hofburgtheater.

### **Sebastian Manz** *Klarinette*

### **Loh-Orchester Sondershausen**

### **Musikalische Leitung: Alexander Stessin**

## À LA ROSSINI

von Hans-Joachim Hinrichsen

Die beiden Ouvertüren D 590 und D 591 sind unter dem Beinamen „im italienischen Stile“ bekannt geworden. Unter dieser Bezeichnung hat Ferdinand Schubert sie 1839 in seinen Katalog der Werke seines Bruders eingetragen; auch Anton Schindler führt sie unter diesem Titel auf. In Schuberts Freundeskreis scheint diese Bezeichnung also für beide Werke geläufig gewesen zu sein, wenn sich auch kein authentischer Hinweis auf einem der erhaltenen Autografe findet (der Zusatz „im italienischen Style“ auf dem Manuskript von D 591 stammt von fremder Hand). Die erste Erklärung für diesen Beinamen lieferte Schuberts Biograf Heinrich Kreißle von Hellborn (1865); beide Werke wären demnach Schuberts kompositorischer Auseinandersetzung mit dem in Wien um 1816/1817 auf den Höhepunkt gelangten „Rossini-Fieber“ zu verdanken: „Die Opern von Rossini mit ihren süßen Cantilenen und dem sinnlich leidenschaftlichen Ausdrucke erfreuten sich bekanntlich zu jener Zeit auch in Wien einer überschwänglich beifälligen Aufnahme. Schubert besuchte öfters das Theater, und es darf nicht Wunder nehmen, dass der liederreiche Tondichter sich von dem Melodienstrom Rossinischer Musik angeregt fühlte, wobei freilich Niemand weniger als er die schwachen Seiten des genialen Maestro übersehen konnte“. Nun habe allerdings die auch in Schuberts Freundeskreis sich äußernde enthusiastische Rossini-Verehrung schließlich den Effekt gehabt, „dass Schubert, dem des Lobes zuviel sein mochte, zum Widerspruch gereizt, erklärte, es würde ihm ein Leichtes sein, derlei Ouvertü-



Karikatur Rossinis anlässlich seines 75. Geburtstags, Zeichnung von Hippolit Maily

ren, in ähnlichem Styl gehalten, binnen kürzester Zeit niederzuschreiben.“ Das Ergebnis liege in den Ouvertüren D 590 und D 591 vor. Als „eine gewisse Übung und quasi als Antwort auf die Herausforderung des italienischen Rossini-Stils“ sind sie denn auch häufig interpretiert worden.

Es führte allerdings nur zu müßiger Einflussphilologie und Reminiszenzenjagd, wollte man versuchen, Schuberts Stellung zu Rossini, über die wenig Verlässliches bekannt ist und die von späteren Vereinnahmungsversuchen für die Partei der deutschen Oper überlagert worden ist, aus den Kompositionen selbst herauszulesen. Beim Versuch nämlich, das „Italienische“ an ihnen zu bestimmen, bleibt vieles dem subjektiven Empfinden überlassen; schon Hugo Botstiber hat in seiner „Geschichte der Ouvertüre“ (1913) die beinamenlose e-Moll-Ouvertüre D 648 als italienischer empfunden als die beiden so genannten „italienischen“ Ouvertüren selbst. Einige Äußerlichkeiten wie die durchführungslose Formanlage

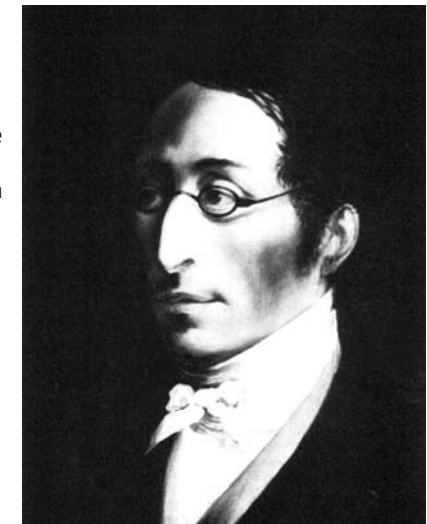
(Rossini'scher Ouvertürentypus) gelten für andere Schubert'sche Ouvertüren dieser Jahre auch (beispielsweise für diejenigen zu den Singspielen „Die Freunde von Salamanca“ D 326, oder „Die Zwillingsbrüder“, D 647). Und im Stil wie im Tonfall zeigen sie generell Übereinstimmungen mit der zeitgleichen Orchesterkomposition (vgl. etwa die Ouvertüre D 591 mit der Sechsten Sinfonie).

Eine der beiden Ouvertüren ist am 1. März 1818 im Saal „Zum Römischen Kaiser“ (als erstes Orchesterwerk Schuberts überhaupt) öffentlich aufgeführt worden – wahrscheinlich diejenige in C-Dur (D 591). Als Entstehungsdatum beider Werke gilt der November 1817. Von beiden Werken hat Schubert sogleich, gegen Ende des Jahres 1817, eine Bearbeitung für Klavier zu vier Händen angefertigt.

Bei der Ouvertüre in C (D 591) fällt es noch weniger schwer als bei der Ouvertüre in D, an italienische Vorbilder erinnert zu werden. Die Punktierungen und die chromatischen Durchgänge der Melodiefragmente in der langsamen Einleitung kommen so auch bei Rossini vor (vgl. das Seitenthema der Ouvertüre zum „Barbier von Sevilla“). Und der Begleitsatz der Staccato-Achtel am Beginn des Allegro-Hauptteils kann geradezu als Rossini'scher Satztopos gelten (vgl. die analoge Stelle der „Barbier“-Ouvertüre). Sollte Schubert hier also tatsächlich eine Stillkopie beabsichtigt haben, so ist ihm dies einerseits trefflich gelungen. Andererseits trägt das Stück vor allem in der Harmonik und in der Gestaltung der Formanlage so unverkennbar Schubert'sche Züge, dass der Autor sich keinen Moment verleugnen kann.

**WIE EINE DRAMATISCHE OPERNSZENE**  
von Juliane Hirschmann

1813 bis 1816 war Carl Maria von Weber Theaterdirektor am Ständetheater in Prag, unmittelbar im Anschluss daran wurde er Kapellmeister der Oper in Dresden und wirkte dort bis zu seinem Tod zehn Jahre bis 1826. Mit der Prager und vor allem der Dresdner Zeit war etwas Ruhe in Webers Leben gekommen, das bis dahin durch permanente Ortswechsel geprägt gewesen war, und das seit seiner Kindheit. Denn als Sohn eines Vaters, der als reisender Theaterunternehmer tätig gewesen war, hatte Weber schon früh das ungestete Wanderleben kennen gelernt. Im Februar 1811 kam Carl Maria von Weber von Mannheim und Darmstadt nach München. Hier machte er eine der folgenreichsten Bekanntschaften seines Lebens. Er lernte Heinrich Joseph Baermann kennen, den ersten



Carl Maria von Weber, Portrait von John Cawse

Klarinettenisten an der Münchner Hofkapelle und damals bedeutendsten Klarinettenisten überhaupt. Weber komponierte für Baermann ein Concertino für Klarinette und Orchester, das König Maximilian I. so gut gefiel, dass er bei Weber weitere Stücke in Auftrag gab. So entstanden ebenfalls im Jahr 1811 die beiden Klarinettenkonzerte f-Moll und Es-Dur, die Baermann zur Uraufführung brachte. Angeregt durch die Begegnung mit Baermann wurde die Klarinette zu einem Lieblingsinstrument des Komponisten, dessen Klangmöglichkeiten er auch in seinen späteren Opern wie dem „Freischütz“ zu wirkungsvollen theatralischen Effekten einsetzte. Hector Berlioz geriet darüber in seiner Instrumentenlehre aus dem Jahr 1843 geradezu ins Schwärmen:

*„Unter allen Blasinstrumenten ist keines zu finden, das den Ton so gut entstehen, anschwellen, abnehmen und verhallen lassen kann, wie die Klarinette. Daher ihre unschätzbare Eigenschaft, den Fernklang, das Echo, den Widerhall des Echos oder den Zauber der Dämmerung wiederzugeben. Kein bewunderungswürdigeres Beispiel der Verwertung solcher Schattierungen könnte ich anführen, als die träumerische Melodie der Klarinette, begleitet vom Tremolo der Streichinstrumente, im Allegro der Freischütz-Ouvertüre! Ist dies nicht die einsame Jungfrau, die blonde Braut des Jägers, die mit gen Himmel gerichtetem Auge ihr zartes Klagen im Rauschen des tiefen, vom Sturme erschütterten Waldes ertönen lässt? ... O Weber!!“*

Carl Maria von Weber schrieb in seinen beiden Klarinettenkonzerten natürlich Musik, die den Virtuosen Baermann wirkungsvoll in Szene setzte. Doch beide Konzerte sind mehr als virtuose Glanzstücke. Sie leben von neuen



Heinrich Joseph Baermann

Möglichkeiten der Klangentfaltung und einem ungemein differenzierten, auf kleinstem Raum sich ständig ändernden Ausdruck. Und sie verraten den Opernkomponisten, der auch instrumentale Musik von der dramatischen Opernszene aus dachte.

Das Orchester des 2. Klarinettenkonzerts Es-Dur ist insgesamt sehr zurückgenommen, um dem Solisten umso mehr Raum zu geben. Es leitet den ersten Satz ein, bevor die Klarinette mit großer Geste – einem Sprung von extremer Höhe in extreme Tiefe und einer anschließenden virtuos Figuren – einsetzt. Auch im Folgenden werden alle hohen und tiefen Register und Farbschattierungen der Klarinette ausgeschöpft. Forte-Partien stehen neben unmittelbar folgenden Piano-Abschnitten, virtuose Läufe neben ruhigen lyrischen Melodien; im Seitenthema folgt alle zwei Takte eine neue Spielanweisung, die Klarinette hat „dolce“ (sanft, lieblich)

zu beginnen, im „scherzando“ (scherzend) fortzufahren und im „con anima“ (mit Seele) zu schließen. Ein neuer musikalischer Gedanke in der Durchführung ist „grandioso“ zu spielen und dessen Fortsetzung wiederum im „dolce“. Weber lässt die Klarinette so eine ungewöhnlich facettenreiche Klangwelt entfalten. Den bereits im ersten Satz angedeuteten häufigen Charakter- und Stimmungswechsel setzt der zweite Satz noch weiter fort. Die Klarinette erklingt nach einer kurzen Orchestereinleitung wie aus dem Nichts, schraubt sich in der Höhe bis zum Forte, um ohne Vorbereitung im Piano und Pianissimo ins tiefe Register zu fallen. Die Musik steht in g-Moll, doch das folgende Orchesterzwischenstück wendet sich – wieder unvermutet – nach G-Dur, während der sich anschließende Klarinetteninsatz wieder nach Moll (nun c-Moll) fällt. Erst später wendet sich auch die Klarinette mit Es-Dur einer helleren Dur-Tonart zu. Eine weitere Überraschung wartet am Ende des Satzes, wenn die Musik plötzlich in ein „Recitativo“ mündet; die Klarinette wird zu einem dramatischen Charakter, der sich zuvor in lyrischem Gesang ergangen hat. Der dritte Satz im „alla Polacca“ treibt dann mit rhythmischer Prägnanz und zunehmender Virtuosität in der Klarinette kräftig voran. Hier drängt alles auf die große Schlusssteigerung zu, in der die technische Brillanz des Solisten ihren absoluten Höhepunkt erreicht. Zweiter und dritter Satz wirken wie lyrische Cavatina und mitreißende Cabaletta einer groß angelegten Szene der italienischen Oper.

## KÜHNER SINFONISCHER AUFTAKT von Mathias Walz

Ludwig van Beethoven setzte mit seinen neun Sinfonien den kompositionstechnischen und ästhetischen Standard, an dem sich nachfolgende Komponisten maßen – und dies, wie etwa Johannes Brahms, als Last empfanden. *„Wenn der Deutsche von Sinfonien spricht“*, so Robert Schumann, *„so spricht er von Beethoven.“* Claude Debussy sah das um die Wende zum 20. Jahrhundert ganz anders: *„Seit Beethoven scheint mir der Beweis für die Nutzlosigkeit der Sinfonie erbracht zu sein.“* Die im Vergleich zu Haydn oder Mozart geringe Zahl der Sinfonien und deren relativ langer Reifungsprozess von der ersten Konzeption bis zur endgültigen Niederschrift deuten auf eine veränderte Auffassung vom Kunstwerk hin, das bei Beethoven nicht länger Massenprodukt ist.

Beethoven hat offenbar lange gezögert, bis er sich endgültig entschloss, eine Sinfonie zu komponieren. Schon aus der Bonner Zeit gibt es Entwürfe, um 1795 entstanden erneut Skizzen zu einem Sinfonieprojekt. Aber erst 1799 schrieb er, nun zügig und energisch, seinen sinfonischen Erstling. Die Sinfonie wird so zum Endpunkt seiner Eroberung der Gattungen in den ersten Wiener Jahren: nach Klavier- und Kammermusik nun gleichsam als Schritt in die größere Öffentlichkeit. Sichtbar wird dabei auch Beethovens neuer sozialhistorischer Status: Er „musste“ nicht, wie andere Komponisten, aus Auftragsgründen Sinfonien schreiben, sondern entschied sich erst dafür, als er sich seiner gestalterischen Möglichkeiten absolut sicher war. Rückblickend von den späteren Sinfonien aus gesehen, wird die Erste gern als Studie in der Schreibart von



Moritz von Schwind, *Die Symphonie* (1852), Abbild des menschlichen Lebens, mit Beethoven-Büste im unteren Bildteil

Mozart oder Haydn unterschätzt. Zwar orientierte sich Beethoven zweifellos an Haydns damals aktuellen „Londoner Sinfonien“ sowie an Mozarts „Linzer Sinfonie“ bzw. an der „Jupiter-Sinfonie“, aber in vielen Aspekten ist das Werk weit mehr als eine Vorbildern verpflichtete Stilübung. Schon der erste Akkord der langsamen Einleitung mit einer Dissonanz ist ein provokativer und kühner Gedanke.

Der ganze erste Satz ist zudem ungeheuer stringent und logisch durchgearbeitet. Das „Menuett“ ist bereits ein ganz echtes Beethoven'sches Scherzo,

das sich mit seinem hohen Tempo und seiner elementaren Tonsprache vom stilisierten höfischen Tanz weit entfernt. Der langsame Satz und das Finale sind wie der Kopfsatz in Sonatenhauptsatzform (und nicht in schlichter Lied- oder Rondo-Struktur) geschrieben: Auch hier zeigt sich der selbstbewusste Anspruch, eine komplex geformte Musik zu gestalten. Davon abgesehen ist das Finale freilich auch ein Beispiel für Beethovens Humor – man achte vor allem auf den theatralisch-witzigen Beginn.

Die Uraufführung im Wiener Hofburgtheater fand im Rahmen von Beethovens erster „Akademie“ statt, bei der neben der Sinfonie zahlreiche weitere Werke des Komponisten vorgestellt wurden. Obwohl das Orchester recht miserabel gespielt haben muss, war das Konzert ein Erfolg, und die Sinfonie wurde allgemein als originell und gelungen begrüßt. In der Folgezeit wurde sie sogar häufig den späteren, als bizarr empfundenen Sinfonien Beethovens vorgezogen und war ohne Frage einer der Grundsteine seines Ruhms. Erst im Lauf der Herausbildung des romantischen Beethovenbilds rückte die 1. Sinfonie in den Hintergrund.

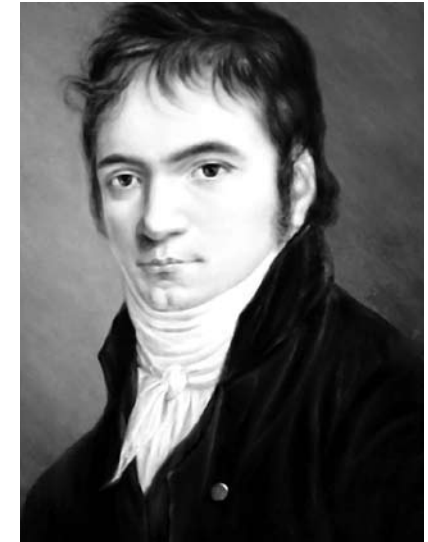
*„Ich habe niemals daran gedacht, für den Ruf und die Ehre zu schreiben: Was ich auf dem Herzen habe, muss heraus, und darum schreibe ich.“*

(Beethoven, zitiert bei Romain Rolland: Ludwig van Beethoven, Zürich/Leipzig 1930)

## VON DER URAUFFÜHRUNG DER 1. SINFONIE

(Allgemeine musikalische Zeitung vom 15. Oktober 1800)

*„Endlich bekam doch auch Herr Beethoven das Theater (Kaiserlich-Königliches Nationalhof-Theater nächst der Burg) einmal, und dies war wahrlich die interessanteste Akademie seit langer Zeit. Er spielte ein neues Konzert von seiner Komposition, das sehr viel Schönheiten hat – besonders die zwey ersten Sätze. Dann wurde ein Septett (op. 20) von ihm gegeben, das mit sehr viel Geschmack und Empfindung geschrieben ist. Er phantasirte dann meisterhaft, und am Ende wurde eine Symphonie von seiner Komposition aufgeführt, worin sehr viel Kunst, Neuheit und Reichthum an Ideen war; nur waren die Blasinstrumente gar zu viel angewendet, so daß sie mehr Harmonie, als ganze Orchester-musik war. Vielleicht können wir etwas Gutes schaffen, wenn wir von dieser Akademie noch Folgendes anmerken. Es zeichnete sich dabey das Orchester der italienischen Oper sehr zu seinem Nachtheile aus. Erst – Direktorialstreitigkeiten! Beethoven glaubte mit Recht, die Direktion nicht Herrn Conti und niemand besser als Herrn Wranitzky anvertrauen zu können. Unter diesem wollten die Herren nicht spielen. Die oben gerügten Fehler dieses Orchesters wurden sodann hier desto auffallender, da Beethovens Komposition schwer zu exekutiren ist. Im Akkompagniren nahmen sie sich nicht die Mühe auf den Solospieler acht zu haben; von Delikatesse im Akkompagnement, vom Nachgeben gegen den Gang der Empfindungen des Solospielers u. dgl. war also keine Spur. Im zweyten Theil der Symphonie wurden sie sogar so bequem, daß, alles*



Ludwig van Beethoven, Portrait von Christian Hornemann (1802)

*Taktirens ungeachtet, kein Feuer mehr – besonders in das Spiel der Blasinstrumente, zu bringen war. Was hilft bey solchem Benehmen alle Geschicklichkeit – die man den meisten Mitgliedern dieser Gesellschaft im mindesten nicht absprechen will? Welchen bedeutenden Effekt kann da, selbst die vortrefflichste Komposition machen?“*

An dieser Stelle möchten wir Ihnen die Musiker des Loh-Orchesters vorstellen.

Neu im Loh-Orchester

**Martina Zimmermann**, geboren in Nürnberg, ist seit dieser Spielzeit Mitglied der Kontrabassgruppe des Loh-Orchesters. Sie studierte in München und später in Mainz. In München war sie Mitglied im Kontrabassquartett „Bassiona Amorosa“. Während des Studiums spielte sie in vielen internationalen Jugendorchestern mit Dirigenten wie Pierre Boulez oder Claudio Abbado. Nach ihrem Abschluss wirkte sie mit im Orchestre Philharmonique du Luxembourg, beim RSO Wien und der Deutschen Oper Berlin und war Praktikantin bei der Deutschen Radiophilharmonie Saarbrücken. In Luxembourg entdeckte sie die Konzertpädagogik für sich. Sie entwickelte in Saarbrücken eigene Workshopreihen, ging mit Kollegen in die Schulen, moderierte Konzerte und hat mit den Kindern komponiert. Unmittelbar bevor sie zum Loh-Orchester kam, war Martina Zimmermann drei Jahre lang als Solokontrabassistin im Orquesta Filarmonica de Gran Canaria engagiert.



Martina Zimmermann

### 3. Sinfoniekonzert

*Erstlinge*

- 11. Dezember 2010, 19.30 Uhr, Haus der Kunst Sondershausen
- 12. Dezember 2010, 19.30 Uhr, Theater Nordhausen

#### Niels Wilhelm Gade

*Ouvertüre „Nachklänge von Ossian“ op. 1*

#### Sergej Prokofjew

*1. Violinkonzert D-Dur op. 19*

#### Georges Bizet

*1. Sinfonie C-Dur*

Bizet komponierte seine 1. Sinfonie 1855 mit 17 Jahren angeblich heimlich, weil er sich vor seinem erfahreneren Freund Charles Gounod und seinem Lehrer am Pariser Konservatorium genierte. Der sinfonische Erstling ist jedoch ein sehr beeindruckendes, unbeschwertes Frühwerk des Franzosen, der sich klassischer Vorbilder mit einem Augenzwinkern annahm. Heiterkeit und Ironie verband Prokofjew mit großer Virtuosität in seinem ersten, beliebt gewordenen Violinkonzert. Einen „entschieden nordischen Charakter“ empfand Robert Schumann in dem stimungsvollen Kompositionsdebüt seines dänischen Kollegen Gade, der „Ossian“-Ouvertüre.

#### Marek Adam Smentek *Violine*

**Musikalische Leitung: Romely Pfund**

**Bildquellen:**

S. 4, Karikatur Rossinis anlässlich seines 75. Geburtstags, Zeichnung von Hippolit Maily, auf: <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rossini.jpeg>; S. 6, Carl Maria von Weber, Portrait von John Cawse, in: The New Grove Dictionary of Music and Musicians, hrsg. von Stanley Sadie, Bd. 20, S. 245; S. 7: Heinrich Joseph Baermann, auf: <http://sheetmusicdb.net/quiksrch.php?vol=bekannte>; S. 8: Moritz von Schwind, Die Symphonie (1852), mit Beethoven-Büste im unteren Bildteil, in: Meilensteine der Musik, hrsg. von Hans A. Neunzig, Dortmund 1991, Bd. 1, S. 206.; S. 9: Ludwig van Beethoven, Portrait von Christian Hornemann (1802), in: Die 9 Symphonien Beethovens. Entstehung, Deutung, Wirkung, hrsg. von Renate Ulm, Kassel, Basel u. a. 1994, S. 76.

**Textquellen:**

S.4/5: Hans-Joachim Hinrichsen, À la Rossini, in: Schubert Handbuch, hrsg. von Walther Dürr und Andreas Krause, Kassel 2007, S. 524–528; S. 7/8: Mathias Walz, Kühner sinfonischer Erstling, in: Harenberg Kulturführer Konzert, 7Mannheim 2007, S. 61–63; S. 8: Zitat Beethoven, auf: [http://de.wikiquote.org/wiki/Ludwig\\_van\\_Beethoven](http://de.wikiquote.org/wiki/Ludwig_van_Beethoven); S. 9: Von der Uraufführung der 1. Sinfonie, Bericht in der „Allgemeinen musikalischen Zeitung“ vom 15. Oktober 1800, in: Die 9 Symphonien Beethovens. Entstehung, Deutung, Wirkung, hrsg. von Renate Ulm, Kassel, Basel u. a. 1994, S. 67/68.

Der Artikel „Wie eine dramatische Operszene“ auf S. 5–7 ist ein Originalbeitrag von Juliane Hirschmann für dieses Programmheft.

**Impressum:**

Herausgeber: Theater Nordhausen/Loh-Orchester Sondershausen GmbH Spielzeit 2010/2011, Intendant: Lars Tietje, Redaktion und Gestaltung: Dr. Juliane Hirschmann, Layout: Landsiedel | Müller | Flaggmeyer, Nordhausen. Konzert-Programmheft Nr. 4 der Spielzeit 2010/2011.

Wir danken für die großzügigen Blumenspenden der **Stadtwerke Sondershausen** und des **Fördervereins Loh-Orchester Sondershausen e. V.** sowie der Floristin **C. Hahnemann**, Blumengeschäft Fantasia im Herkulesmarkt Nordhausen.



