

Philharmonie Berlin – Großer Saal
Sonntag, 08. März 2009, 16.00 Uhr

Konzert

Akademisches Orchester Berlin
Leitung: Peter Aderhold

Solo-Fagott:
Zeynep Köylüoğlu
Cornelius Rinderle

Unterstützt durch:

KULTURradio^{rbb}
92,4

Das Programm am 08. März 2009

Carl Maria von Weber (1786 – 1826)

Ouvertüre zu „Oberon“

Andante e Rondo Ungarise
für Fagott und Orchester
Solo: Cornelius Rinderle

Edward Elgar (1857 – 1934)

Serenade für Streichorchester e-Moll op.20

Romanze op.62
für Fagott und Orchester
Solo: Zeynep Köylüoğlu

Ludwig van Beethoven (1770-1827)

Symphonie Nr. VII, A-Dur, op 92

Poco sostenuto – Vivace
Allegretto
Presto – Assai meno presto
Allegro con brio

Carl Maria von Weber; Overture zu Oberon

Als Weber im Jahr 1826 todkrank nach London aufbricht, um dort sein letztes Werk, den „Oberon“ aus der Taufe zu heben, ahnt er wohl schon, dass dies auch seine letzte Reise sein würde. Dem von einer unheilbaren Lungen-Tuberkulose, der „Schwindsucht“, schwer gezeichneten Komponisten hatte sein Arzt im heimischen Dresden versichert, dass ein Aufenthalt in Italien das Ende um sechs Jahre verzögern könne, während die Reise in den englischen Nebel den unverzüglichen Tod zur Folge haben werde. Dass er diese Strapaze dennoch auf sich nahm, um den 1824 von der Königlichen Oper in London erteilten Kompositionsauftrag zu erfüllen, hatte mit der Sorge um seine Familie zu tun, die er nach seinem Tod nicht mittellos zurücklassen wollte. Tatsächlich erwies sich diese Reise als finanzieller Erfolg, den Weber allerdings mit seinem Leben bezahlte.

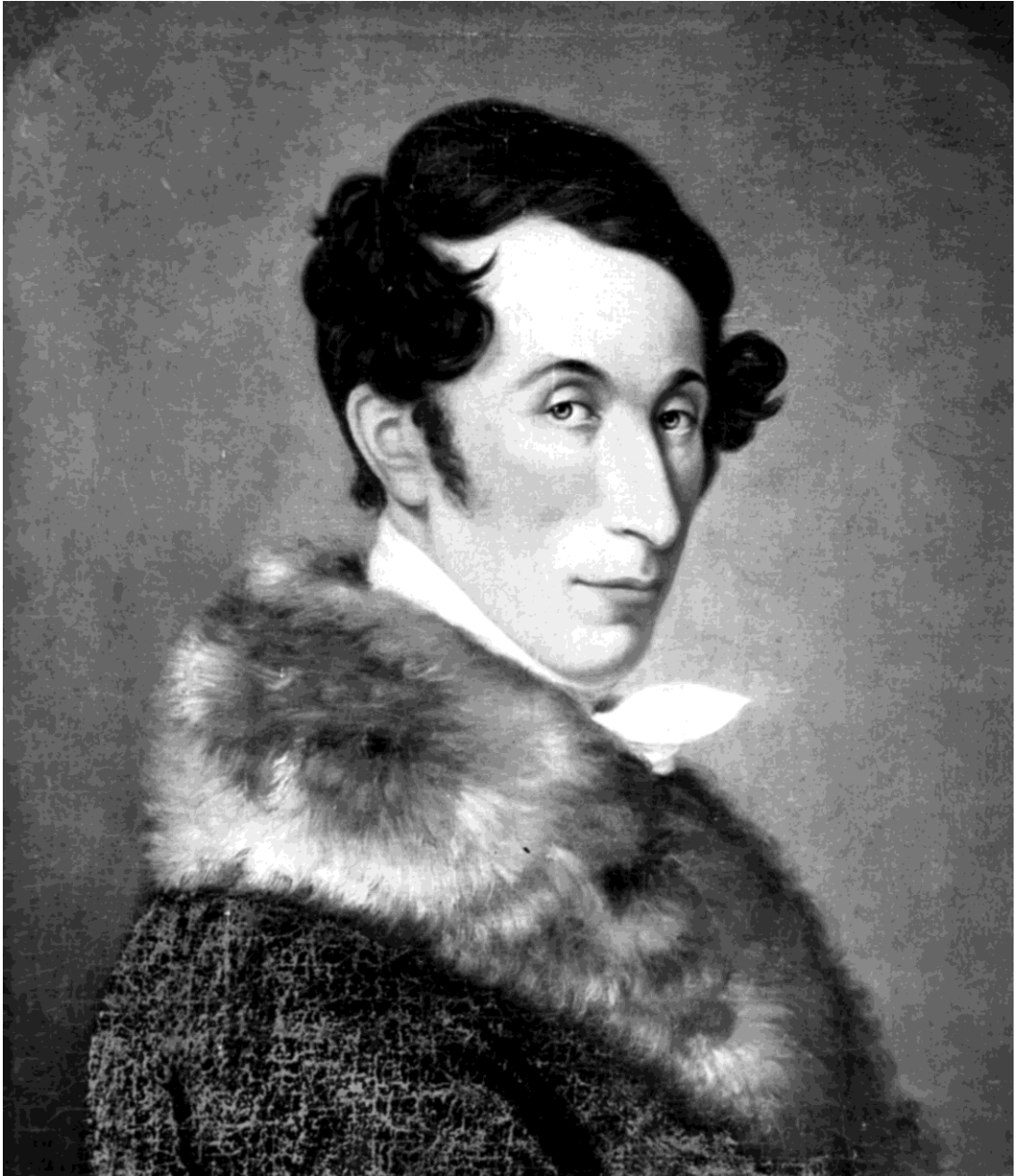
Die Overture zu der zweiaktigen Oper, die Weber nach altem Brauch als letztes fertig stellt, ist damit sozusagen sein opus ultimum. Dennoch lässt sie, wie überhaupt die ganze Oper, nichts Müdes, nichts Resignatives, keine Todesahnung oder Abschiedswehmut erahnen. Der Komponist tritt samt seiner persönlichen Befindlichkeit völlig hinter dem Werk zurück. Noch einmal gießt der Schöpfer des „Freischütz“ über ein Werk den ganzen verführerischen Zauber seiner Harmonik und Instrumentation, eine romantische Stimmungspoese, die Ritterliches und Märchenhaftes gleichermaßen beschwört. Mit seinem musikalischen Vermächtnis öffnet er gleichzeitig die Tür zu Wagners spätromantischen Bühnenwerken, dessen „Tannhäuser“ sowohl vom Sujet als auch der musikalischen Gestaltung her eine tiefe Seelenverwandtschaft zu Webers „Oberon“ aufweist.

Der Inhalt der Oper „Oberon“

*Der Elfenkönig Oberon und seine Gemahlin Titania sind durch die Frage, wer mehr zur Untreue neige, Mann oder Frau, in einen heftigen Streit geraten. Sie schwören, sich erst wieder miteinander zu verbinden, wenn sich ein Liebespaar finden ließe, das keine Macht der Welt auseinander bringen kann. Der betrübte Oberon fürchtet daher, Titania auf immer entbehren zu müssen. Doch sein Diener Puck meint ein solches Paar zu kennen: **Hüon** von Bordeaux, ein fränkischer Ritter, der im Auftrag Karls des Großen in Askalon gelandet ist, hat dort in einem unbewachten Augenblick **Rezia**, die Nichte des Emirs, erblickt. Auch sie hat ihn gesehen, und beide wurden sofort von tiefer Liebe zueinander ergriffen. Deshalb ist Rezia nach Bagdad in den Serails ihres Vaters Harun al Raschid gebracht worden, bewacht von zwölf Eunuchen. Der unglückliche Hüon weiß nicht, wo sie sich befindet. Puck hat nun den Ritter und seinen Knappen Scherasmin flugs im Schlaf nach Geisterart ins Feenreich gebracht und zeigt ihm mit Hilfe von Oberons Zauberstab im Traum das Bild der sich nach ihm Sehnenenden Rezia. Als er erwacht, ist er sofort entschlossen, sie um jeden Preis zu befreien. Oberon gibt ihm ein Horn aus goldverziertem Elfenbein mit auf die Reise. Damit kann er in höchster Not den Feenkönig herbeirufen.*

Hüon und Rezia müssen nun eine Reihe von schweren Prüfungen zu Lande, zu Wasser und in der Luft bestehen, um die Beständigkeit ihrer Liebe unter Beweis zu stellen. Das Horn Oberons rettet sie mehrmals aus Lebensgefahr und schließlich werden sie in der Kaiserpfalz Karls des Großen glücklich vereint. Auch Oberon kann seine Titania wieder in die Arme schließen, nachdem der Schwur erfüllt ist.

Die Overture verarbeitet – im Rahmen eines freien Sonatensatzes – ausschließlich Themen der Oper. Sie beginnt mit einem wiederholten dreitönigen Hornmotiv – der Zauberformel aus Oberons Horn. Dieses Motiv wird zum Leitmotiv der gesamten Oper, stellt den inneren Zusammenhalt des Werkes her und kompensiert genial die fehlende äußere Integration. Im weiteren musikalischen Verlauf kontrastiert und integriert die Overture die beiden tragenden, hochromantischen Motivkomplexe – Ritterwelt und Zauberwelt. Mit ihren triumphalen Schlusstakten, die Rezias berühmte Ozean-Arie zitieren, antizipiert sie den glücklichen Ausgang, jenen glücklichen Ausgang, der Webers letzter Reise versagt blieb. rb



Carl Maria von Weber
(1786-1826)

Weber, Elgar und die Blütezeit des Fagott



Als das „Andante e Rondo Ungarese“ von Carl Maria von Weber 1813 uraufgeführt wurde, rief ein begeisterter Zuhörer: „Ah, das Fagott ist die Krone des Orchesters“. Ein zufällig anwesender englischer Musikkritiker nahm diesen Ausruf in seine Rezension auf. Unglücklicherweise machte der Drucker in London dann aus „crown“ (Krone) - „clown“.

Ob Clown oder Krone - Lange galt das Fagott als Aschenputtel unter den Holzblasinstrumenten. Die tiefe Lage, der scheinbare Mangel an Beweglichkeit und die Tatsache, dass sich das Instrument in so vielen Musikstücken darauf beschränken muss, die Basslinie zu liefern, haben zu so manchem unverdienten Witz geführt. Einige klassische Komponisten – sogar Haydn und Beethoven – bedienten sich des komischen Potentials des Instruments, indem sie ihm lediglich dann eine Solopassage zugestanden, wenn es darum ging, einen „großen Fagottwitz“ zu machen.

Solche falschen Darstellungen strafen die eigentlich große natürliche Beweglichkeit des Fagotts Lügen, ebenso wie seinen großen Umfang und seine süße und gefühlvolle „Singstimme“. Die Aussage, dass ein Fagott in der tiefen Lage brummt, in der mittleren Lage näselnd und oben quäkend, stimmt dank moderner Fertigungstechnik und physikalisch ausgeklügelter Konstruktion schon lange nicht mehr.

Das Fagott ist ein Holzblasinstrument, genauso wie die Blockflöte oder die Oboe. Und eigentlich funktioniert es auch genau wie eine Blockflöte, nur, dass beim Fagott das Rohr mit den Löchern viel länger ist als bei einer Blockflöte, ungefähr neunmal so lang: Zwei Meter und sechzig Zentimeter; das ist so lang wie ein Zimmer hoch ist. Erzeugt wird der Ton mit einem besonderen Mundstück aus Schilfrohr – einem Doppelrohrblatt.

Wie allerdings soll man auf diesem langen Rohr spielen? Selbst die längsten Arme des längsten Menschen sind zu kurz, um die Löcher am anderen Ende des Fagotts zuzuhalten. Also hat man die lange Röhre einfach einmal zusammengeklappt. Der Luftstrom geht erst durch ein ganz dünnes Metallrohr um die Kurve, dann durch den ersten Teil der Holzröhre nach unten, wird im „Stiefel“ durch ein zweites Metallrohr in eine Haarnadelkurve gezwungen und strömt dann durch den zweiten Teil der Holzröhre wieder nach oben: Und schon ist das Fagott nur noch einen Meter und dreißig Zentimeter lang. Aber immer noch sehr schwer. Deshalb hängt man sich das Fagott um den Hals und spielt es im Sitzen.

Warum baut man denn eine viel zu lange Blockflöte? Wegen der schönen tiefen Töne! Weil das Fagott das längste Holzblasinstrument ist, ist es auch das tiefste. Je länger nämlich der Luftstrom durch eine Röhre fließt, bis er zu einem Loch hinaus kann, desto tiefer ist der Ton, den man auf diesem Loch blasen kann. Und umgekehrt ist es genauso: Die höchsten Töne kann man auf den Löchern blasen, die dem Mund am nächsten sind. Also alles klar: Das Fagott ist so lang, damit die Luft möglichst weit durch die Holzröhre fließen kann, damit man ganz tiefe Töne blasen kann.

Wäre da nur noch der eigenartige Name: Fagott. Das kommt von dem italienischen Wort il fagotto, zu deutsch: das Bündel. Das Instrument ist nichts anderes als ein Bündel Holzröhren mit Löchern.

Aus der Internetseite des Bayerischen Rundfunks:
BR-online/BR-Kinderinsel /Musiklexikon [verändert]

Hatten die Komponisten der Barockzeit das Fagott noch gerne und häufig als Soloinstrument eingesetzt – allein Vivaldi schrieb 39 Konzerte für Fagott und Orchester – so ließ die Beliebtheit in der Vorklassik und Klassik deutlich nach. Mozart schrieb nur ein Fagottkonzert, Haydn, Beethoven u.a. gar keines. Erst Johann Nepomuk Hummel, Carl Maria von Weber und der schwedische Komponist Franz Berwald behandelten das Fagott wieder als ernst zu nehmendes Soloinstrument. Damit war die Blütezeit des Solofagotts auch schon wieder vorbei. Erst im 20. Jahrhundert erlebte es mit Elgar, aber vor allem Strawinsky, Hindemith und Richard Strauss eine Renaissance, die bis heute anhält.

Weber schrieb sein **Andante und Rondo ungarese** für Bratsche und Orchester im Jahre 1809 für seinen Bruder Fritz, der Bratsche spielte. Vier Jahre später arbeitete er das Werk auf Bitten des Münchener Orchesterfagottisten Georg Friedrich Brand für Fagott um. Damit knüpfte er gewissermaßen an den Erfolg des ebenfalls für Brand entstandenen, umfangreicheren Fagottkonzerts von 1811 an. Im Zuge der Umarbeitung für Fagott formte Weber den Solopart um und erweiterte ein paar Tutti-Passagen, ließ aber ansonsten das musikalische Material unberührt.

Das *Andante* eröffnet in c-Moll mit *pizzicato*-Streichern, die eine etwas melancholische, einfach phrasierte Melodie im Siciliano-Rhythmus begleiten. Nach einer kadenzartigen Passage, die fast zu ernst für ihre Umgebung klingt, schreibt Weber drei Variationen über diese Melodie. In der ersten erscheint sie in den Violinen, und das Fagott erhält einen laufenden Kontrapunkt. In der zweiten wählt er die Durparallele Es-Dur, um die Melodie im Fagott romantischer, ja fast liedhafter zu präsentieren. Die dritte Variation kehrt zum Moll zurück, und bei der Verzierung des Themas durch das Fagott handelt es sich um die virtuoseste Musik, die der Komponist dem Soloinstrument bisher hat zukommen lassen.

Eine dramatische Übergangspassage führt direkt ins Rondo (*Allegretto ungarese*). Weber bediente damit ein europaweit verbreitetes Faible für Musik im Stile der "ungarischen Zigeuner". Die ungarische Farbe ist durchaus erkennbar, wenn auch vergleichsweise oberflächlich und stilisiert, so dass im Hauptthema des Rondos mit seinen grotesk fröhlich hüpfenden Rhythmen nur ein Hauch des Exotischen spürbar ist. Eingeschoben werden mehrere Episoden, welche mit rhythmischen Akzenten, Synkopierungen und Trillern spielen, während das Thema bei seiner Rückkehr mal fröhlich, mal ernsthaft geprägt ist. Der Satz endet hoch virtuos mit einem bravourösen Triolenschwung für den Solisten.

Edward Elgar war ein ausgezeichnete Geiger und hatte sich überdies in den 1870er Jahren das Fagottspielen selbst beigebracht. Er musizierte und dirigierte in verschiedenen Amateurensembles seiner Heimatstadt. Zahllose Passagen aus seinen Orchesterwerken (vor allem im *Falstaff*) zeigen, dass ihm das Ausdruckspotential des Fagotts voll und ganz vertraut war.

Die **Romanze für Fagott und Orchester** komponierte Elgar im Januar 1910, ein kleines Werk, das mit offensichtlicher Freude entstand, während der Komponist mit einem viel größeren Projekt, nämlich seinem Violinkonzert, beschäftigt war und bereits über ein noch größeres, seine Zweite Sinfonie, nachdachte. Für Edwin James, Fagottist der Herefordshire Orchestral Society geschrieben und ihm auch gewidmet, wurde das Werk bei einem Konzert der Orchestral Society am 16. Februar 1911 mit James als Solist und G.R. Sinclair, einem von Elgars engsten Freunden, als Dirigent uraufgeführt.

Auf gewisse Art und Weise ähnelt das Werk am ehesten Elgars vielen leichteren Miniaturen, wie *Chanson de Matin* oder *Carissima*, aber wie viele von ihnen trägt auch dieses Stück eine emotionale Ladung, die weit über den Charakter des einfachen Genre-Stücks hinausgeht. Von Anfang bis Ende wird das Fagott ohne den geringsten Anflug von Humor behandelt, sondern vielmehr in seiner romantisch-lyrischsten Art, diskret und einfühlsam vom Orchester unterstützt, während es sich in einem Strom für Elgar typischer Melodik ergießt, warmherzig und etwas schwermütig zugleich. rb

„Das Fagott schmiegt sich in alle Formen. Es begleitet Kriegsmusik mit männlicher Würde, lässt sich im Kirchensaale mit Majestät hören. Es trägt die Oper, räsoniert mit Weisheit im Konzert und gibt dem Tanze Schwingen“. (Christian Daniel Schubart, 1769)

Edward Elgar, Serenade für Streichorchester op.20

Nichts stört die pastorale Liebenswürdigkeit dieses relativ frühen Werks, das Elgar, 36-jährig, im Jahr 1893 komponierte. Diese „kleinen Melodien“, wie der Komponist selbst sie nannte, spiegeln eine ganz andere Welt als die patriotische Inbrunst der „*Pomp and Circumstance Märsche*“ oder die emotionale Intensität seiner großen Orchesterwerke.

Alle drei Sätze – *Allegro piacevole*, *Larghetto* und *Allegretto* – sind bezaubernd: Der erste beschwingt rhythmisch, der zweite expressiv heiter und der dritte eine geniale Wiederaufnahme und Verarbeitung der Themen aus Satz I.



Der Kopfsatz beginnt mit einem balladenähnlichen Thema, das deutliche Anklänge an Volkslieder des heimatischen Worcester zeigt. Es changiert expressiv zwischen Dur und Moll und mündet schließlich in das nicht weniger heitere zweite Thema. Es verrät, wie ein Wasserzeichen, mit seinen wiederholten Septim-Sprüngen Elgars typische musikalische Handschrift.

Ein seelenvolles *Larghetto* bildet das Herzstück der Serenade. Streckenweise hoch emotional – Tristan lässt grüßen! [Elgar war ein unbedingter Bewunderer der Musik Richard Wagners] – fließt der Satz in expressiver Chromatik mit leidenschaftlichem Schmerz dahin um sehnsuchtsvoll zu verklingen.

Der Schlusssatz eröffnet mit einem glutvollen, anmutigen Thema und greift nach wenigen Takten den Septim-Sprung aus dem Kopfsatz wieder auf. Der Kreis schließt sich und das Stück erhält auf musikalische Art die harmonische Geschlossenheit und sonnendurchflutete Heiterkeit eines Sommertages, wie Claude Monet ihn in seinen Bildern meisterhaft fixierte.

Elgar – selbst Geiger – versteht es glänzend, alle Farbnuancen eines Streicherensembles auszureizen. Er selbst bezeichnete seine Serenade als „real stringy“ [etwa „streichertypisch“] und schätzte sie selbst sehr. Sicherlich auch, weil aus ihr die Seele seiner englischen Heimat spricht, des friedvollen und weitherzigen „*Countryside of the Midlands*“.

rb

- Am 2. Juni 1857 wird Edward Elgar in Broadheath in der Nähe von Worcester in eine musikalischen Familie hineingeboren (sein Vater besaß ein Musikaliengeschäft und war ein eifriger Amateurgeiger).
- 1864 erhält er ersten Geigenunterricht; 10 Jahre später verdient er damit seinen Lebensunterhalt.
- 1889 Heirat mit Alice Roberts
- 1892 und 1893 Besuche in Bayreuth und München um Anschluss an die europ. Musikentwicklung zu finden
- 1899 Durchbruch mit den *Enigma Variations*, die, in London uraufgeführt, ihn populär machen
- 1900 festigt er mit dem Oratorium *The Dream of Gerontius* seinen Ruf. Nun beginnen zwei unermüdlige Schaffensjahrzehnte. Vor allem ist es die Orchestermusik, in der sich Elgars geniale Begabung am deutlichsten zeigt. In dieser Zeit entstehen seine beiden Symphonien (1908 und 1911), ein Violinkonzert (1910), zwei schwungvolle Konzertouvertüren, *Cockaigne* und *In the South* (1901 und 1904) und vier sehr beliebte Märsche, *Pomp and Circumstance* (1901–07, ein fünfter folgte 1931).
- 1919 Nach Vollendung seines *Cellokonzertes* lässt Elgars Schaffenskraft nach.
- 1920 Der Tod seiner Frau lässt den Komponisten ohne die moralische Unterstützung zurück, die er zum Schreiben braucht. Sein Selbstvertrauen kehrt erst zurück, als die BBC ihm auf Anregung von G. B. Shaw den Auftrag für eine dritte Symphonie erteilt, die er jedoch bis zu seinem Tod am 23. Februar 1934 nicht mehr vollenden kann.

Ludwig van Beethoven; VII. Symphonie A-Dur, op.92

Im Mai 1812 teilte Beethoven seinem Leipziger Verleger Breitkopf & Härtel mit: „*Ich schreibe drei neue Symphonien, wovon eine bereits vollendet...*“ Mit der als bereits vollendet bezeichneten Symphonie in A-Dur hatte er sich seit Herbst 1811 beschäftigt, Skizzen und Vorarbeiten reichen indessen bis in das Jahr 1806 zurück. Von Beginn an schätzte Beethoven seine „Siebte“ als „...*eine meiner vorzüglichsten...*“ ein.

Die Uraufführung fand am 8. Dezember 1813 im Wiener Universitätssaal statt zusammen mit der sogenannten Schlachtensymphonie „*Wellingtons Sieg oder die Schlacht bei Victoria*“. Beethoven selbst leitete, trotz seiner zunehmenden Taubheit, das Orchester. Louis Spohr, der neben Salieri, Schuppanzigh und Hummel als Geiger mitspielte, berichtet in seiner Autobiographie von diesem musikalischen Ereignis, beschreibt dabei auch die Schwierigkeiten Beethovens beim Dirigieren:

„Die neuen Compositionen Beethovens gefielen außerordentlich, besonders die Symphonie in A-Dur; der wundervolle zweite Satz wurde da capo verlangt; er machte auch auf mich einen tiefen, nachhaltigen Eindruck. Die Ausführung war eine ganz meisterhafte, trotz der unsicheren und dabei oft lächerlichen Direktion Beethovens. Daß der arme, taube Meister die piani seiner Musik nicht mehr hören konnte, sah man ganz deutlich. Besonders auffallend war es bei einer Stelle im zweiten Theile des ersten Allegro der Symphonie, wo er, ohne es zu wissen, dem Orchester bereits zehn bis zwölf Takte vorausgeeilet war und verzweifelt auf ein forte wartete, das seiner Rechnung nach einsetzen musste...“¹.



Ludwig van Beethoven
Nach einer Zeichnung von
J.P.Lyser (1804-1870)

Das Konzert wurde, trotz Beethovens Dirigierfehler, vom Publikum enthusiastisch aufgenommen. Auch wenn die patriotische, anti-napoleonische Schlachtensymphonie sicherlich das Hauptereignis des Konzertes war, übersah das Publikum doch nicht das Besondere und Eigenartige der VII. Symphonie. Drei Wiederholungen des Konzertes folgten bis Ende Februar 1814 und die Begeisterung des Publikums „*überstieg alles, was man bis dahin im Concert-Saale erlebt haben wollte*“².

Von der Faszination, die das damalige Publikum – sicherlich auch zeitbezogen – zu Jubelstürmen hinriss ist auch heute wenig verblasst und nichts vergangen. Noch immer gilt die „Siebte“ als „*Apotheose des Tanzes*“³ oder als „*Orgie des Rhythmus*“⁴ und fesselt den Hörer vor allem durch den rhythmischen Impetus und ihre federnde Aggressivität. Dieser Rhythmus ist die Leitidee der Symphonie, harmonische Verläufe und melodische Gestaltung kamen erst später hinzu, wie Beethovens Skizzen und Entwürfe deutlich machen.

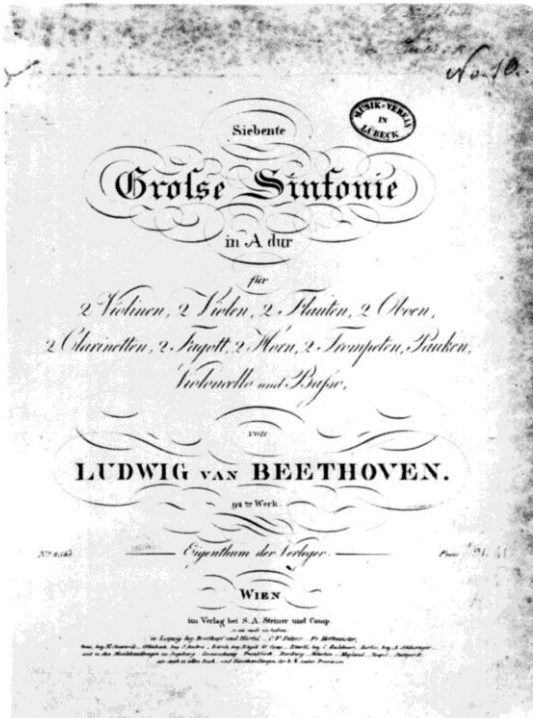
Das Rhythmische, das in Gestalt von vier einfachen Formeln jeden der vier Sätze eindrucksvoll dominiert, ist aber nie Selbstzweck, sondern von der Idee getragen, kollektives Empfinden glaubwürdig zu gestalten.

¹ Zitat gekürzt und verändert aus: Louis Spohr; Selbstbiographie; Tutzing 1968

² Aus Anton Schindlers Beethoven-Biographie 1840

³ Richard Wagner in „Das Kunstwerk der Zukunft“ Zürich 1849

⁴ Romain Rolland



Titelblatt der gedruckten Erstaussgabe von Beethovens VII. Symphonie

So kennzeichnet bereits im ersten Satz – nach einer geheimnisvollen langsamen Einleitung – eine daktylisch punktierte $\frac{3}{8}$ -Figur (Ámsterdam – Ámsterdam ... im Musiker-Jargon) – das kollektive Gefühl eines gemeinsam errungenen Sieges: Überall herrscht Siegesstimmung, Taumel, Freude. Der Rhythmus zwingt durchgängig und unerbittlich die gesamte Zuhörerschaft in tänzerische Bewegung und nimmt vorweg, was die brasilianische Samba mit ihrem identischem Grundrhythmus (Ámsterdam) beim Karneval in Rio zuwege bringt.

Der zweite Satz (Allegretto) – eine periodisch gebaute Folge freier Variationen – gründet sich auf einen gemessenen Schreirhythmus (Tatjana – Tatjana ... s.o.), der allgegenwärtig ist. Hier drängt sich die Vorstellung einer dahinwallenden Prozession auf, zumal sich als Ursprung des Schreirhythmus volkstümliches Litanei-Singen nachweisen lässt. Im Unterschied zur „Eroica“ ist es hier aber ein idealisiertes Totengedenken der siegreichen Aufständischen gegen die Tyrannenherrschaft, kein ausgewiesener Trauermarsch.

In den beiden letzten Sätzen, dem furiosen „Scherzo“ (Presto) und dem fröhlich polternden Finale (Allegro con brio) tritt der Rhythmus wieder in reiner, entfesselter Gestalt in Aktion und entfacht einen wahren Wirbelsturm von mitreißenden Tanz-bewegungen. Daran ändern auch Einsprengungen eines alten österreichischen Wallfahrerliedes im Trio des dritten Satzes nichts. Sie verkörpern eher die Kraft und Zuversicht, die dem Allegretto als Ganzem noch versagt blieben.

Die Einbeziehung ungarischer und irischer Stilelemente⁵ im Finale - beides Völker, die sich ihres Freiheitswillens wegen großer Sympathien erfreuten - und zuweilen bis zur Ausgelassenheit akzentuierte Bewegungen geben diesem Satz eine Lebensfreude und Fröhlichkeit, der sich keiner, der im Herzen jung geblieben ist, entziehen kann. „*Aller Ungestüm, alles Sehnen und Toben des Herzens wird hier zum wonnigen Übermut der Freude, die uns mit bacchantischer Allmacht durch alle Räume der Natur, durch alle Ströme und Meere des Lebens hinreißt [...] bis im letzten Wirbel der Lust ein jubelnder Kuss die letzte Umarmung beschließt.*“

rb

Besetzung: 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 2 Hörner, 2 Trompeten, Pauken, Streicher
Spieldauer: ca. 40 min.

⁵ Motive aus dem irischen Volkslied „Save me from the Grave and Wise“



Zeynep Köylüoğlu

- 1986 geboren in Ankara, Türkei.
- 2002 Beginn des Fagottunterrichts im stattlichem Konservatorium der Dokuz Eylül Universität, Izmir.
Gleichzeitiges Studium bei Tolga Alpay.
- 2005 Im Mai: Preisträgerin beim Wettbewerb Junge Talente in Istanbul, Türkei.
- 2006 Seit dem Wintersemester Studium in der künstlerischen Ausbildung an der Hochschule für Musik und Theater Hannover, bei Prof. Dag Jensen
- 2007 Oster-Sommer Tournee mit dem Gustav-Mahler-Jugendorchester.
- 2007 Seit Oktober Stipendiatin des DAAD.
- 2008 Seit Januar Stipendiatin bei Villa Musica, Mainz.
- 2008 Im Mai: 1. Preis im Hülsta-Wettbewerb.
- 2008 Sommer: Orchester-Akademie des Schleswig-Holstein Musik Festival.
- 2009 Ab Januar Akademistin in der Orchester-Akademie der Berliner Philharmoniker.



Cornelius Rinderle

Cornelius Rinderle, geboren 1983, wuchs im Saarland auf. Im Alter von 7 Jahren erhielt er ersten Klavierunterricht. Es folgte vier Jahre später Fagottunterricht bei seinem Vater Ulrich Rinderle (DRP Saarbrücken-Kaiserslautern) bis zum Beginn seines Studiums 2003 an der Hochschule für Musik und Theater Hannover bei Prof. Dag Jensen.

Kammermusikalische und solistische Auftritte vor und während des Studiums, insbesondere im Uhlemeyer-Bläserquintett der HMT Hannover. Er spielte als Gast im Ensemble Villa Musica, und zuletzt im Scharoun-Ensemble der Berliner Philharmoniker unter Pierre Boulez, und spielt im Bläseroktett der Niedersächsischen Staatsoper. In verschiedenen Orchestern war und ist er tätig, z. B. im Jugendorchester der EU (EUYO) mit Tourneen in ganz Europa, als Aushilfe im RSO Saarbrücken, NDR Hannover, Theater am Gärtnerplatz (München) sowie bei den Bamberger Symphonikern. Zeitverträge hatte er an der Staatsoper Hannover und im Jahr 2007 im Osnabrücker Sinfonieorchester mit Konzertreise in den Iran inne.

Er besuchte Meisterkurse bei Dag Jensen, Georg Klütsch, Klaus Thunemann u.a.

Cornelius Rinderle ist Stipendiat der Villa Musica, Mainz, und der Studienstiftung des deutschen Volkes und seit Anfang 2008 an der Orchester-Akademie der Berliner Philharmoniker. Zuletzt war er als Solist im Kammermusiksaal der Philharmonie im Oktober 2008 mit dem Fagottkonzert von C.M. von Weber zu hören.