

*cpo*

FERDINAND RIES  
String Quartets Vol. 4  
Schuppanzigh Quartett



Deutschlandfunk Kultur



Ferdinand Ries

## **Ferdinand Ries** (1784–1838)

### **String Quartet op. 150, No 1 in A minor 28'50**

1	Allegro	9'48
2	Andante	5'15
3	Scherzo	5'53
4	Finale	7'54

### **String Quintet op. 37 in C major 37'53**

5	Allegro	11'50
6	Andante	7'19
7	Scherzo. Allegro molto vivace	5'18
8	Finale. Allegro	13'26

**T.T.: 66'48**

## **Schuppanzigh Quartett**

**Anton Steck**, Violin

**Katja Grüttner**, Violin

**Christian Goosses**, Viola

**Werner Matzke**, Violoncello

**Raquel Massades**, Viola [op. 37]

**Diese CD-Produktion wurde von H.I.P.-Cologne e.V. unterstützt!**



Schuppanzigh Quartett

## Ferdinand Ries op. 37 und op. 150 Nr.1

Das sehr bewegte Leben und umfangreiche Schaffen von Ferdinand Ries sind seit jeher nur am Rande und in vereinzelt Studien erforscht und gewürdigt worden. Obwohl die zeitgenössische Fachpresse ihn als Klaviervirtuosen, vielseitigen Komponisten und „würdige[n] Repräsentanten der Kammermusik“ ehrte, gerieten seine Werke bereits kurz nach seinem Tod im Jahr 1838 zunehmend in Vergessenheit, sodass sie heutzutage selbst in Fachkreisen weitgehend unbekannt sind. Ries' Wirken als Komponist wird dabei oftmals auf sein Verhältnis zu Ludwig van Beethoven als dessen Schüler reduziert. Doch ein Blick auf ihre Biographien zeigt, dass sich die Werdegänge der beiden Komponisten nur in wenigen Punkten überschneiden. Ries war somit deutlich anderen Einflüssen mit entsprechenden Auswirkungen auf sein kompositorisches Schaffen ausgesetzt, als es bei Beethovens der Fall war.

Geboren 1784 in Bonn, wächst Ferdinand Ries als ältester Sohn des damals äußerst anerkannten Geigers Franz Anton Ries (1755–1846) in einem sehr musikalischen Umfeld auf. Bereits der Großvater Johann Ries (1723–1784) war als Trompeter und Geiger in der Bonner Hofkapelle angestellt, und Vater Franz Anton Ries war seit 1774 als Geiger sowie schließlich ab 1791 als Direktor der Instrumentalmusik als Musiker im kurfürstlichen Hoforchester tätig. Zu den Freunden und Bekannten der Familie Ries gehörten daher zahlreiche Persönlichkeiten des Bonner Musiklebens wie Christian Gottlob Neefe, die Vettern Andreas und Bernhard Romberg, Nikolaus Simrock und nicht zuletzt Johann van Beethoven sowie sein Sohn Ludwig bis zu dessen Wegzug nach Wien.

Doch bereits 1794 fielen bedingt durch Nachwirkungen der Französischen Revolution, die zur Besetzung

Bonns führten, die höfischen Strukturen und damit auch ein Großteil des regen Musiklebens in der bis dahin kurfürstlichen Residenzstadt weg. Während der 14 Jahre ältere Ludwig van Beethoven in jungen Jahren noch den Eindrücken und Konventionen der höfischen Musik ausgesetzt war und selber als Musiker in der Bonner Hofkapelle mitwirkte, ist davon auszugehen, dass der heranwachsende Ferdinand Ries Musik vorrangig in familiären und privaten Musizierkreisen erlebte. Dieser Umstand äußert sich auch in Ries' ersten Kompositionsversuchen. Bereits sehr früh widmet er sich in nicht geringem Umfang dem Streichquartett und somit einer der anspruchsvollsten Gattungen, die in der Regel für private Aufführungen im kleinen Rahmen gedacht war.

Zur weiteren Ausbildung wurde Ries von seinem Vater zu Beethoven nach Wien geschickt, der dort seit 1792 lebte. Beethoven hatte Vater Ries zwar zuvor noch geraten, den Sohn nach Paris gehen zu lassen, weil er glaubte, „daß um sein Glück zu machen Paris besser als wien sey“, da die österreichische Residenzstadt „überschüttet mit Leuten sei“; doch dies konnte Vater und Sohn Ries nicht von ihrer Absicht abbringen. Die Studienzeit bei Beethoven erstreckte sich nach neuesten Erkenntnissen nur über eine Zeitspanne von etwas mehr als zwei Jahren und war vornehmlich durch Klavierunterricht geprägt. Beethoven versuchte sich wohl auch im Vermitteln von musiktheoretischen Inhalten, allerdings „fand er selbst, daß es nicht möglich zu verstehen sey“, wie Ries rückblickend auf jene Zeit bemerkt. Unterricht in Musiktheorie erhielt Ries daher bei dem ehrwürdigen Theoretiker und Komponisten Johann Albrechtsberger, bei dem auch Beethoven gelernt hatte. Allerdings gingen dem jungen Schüler hierfür bald die finanziellen Mittel aus, sodass er sich mit hoher Wahrscheinlichkeit auch autodidaktisch fortbildete. Sein Debüt als Beethovens Schüler gab Ries mit Beethovens c-Moll-Klavierkonzert

op. 37, das er in einem öffentlichen Konzert im August 1804 zur Aufführung brachte. Aus den wenigen biographischen Quellen jener Zeit geht hervor, dass Ries im Herbst 1805 auf Grund der französischen Besetzung seiner Heimatstadt Bonn zur Musterung eingezogen werden sollte. Beethoven versuchte dem entgegenzuwirken. In einem Brief von Anfang November 1805 wendet er sich hilfesuchend an die Fürstin Josefa von Liechtenstein. Das Schreiben übergab Ries allerdings nicht und bewahrte es nach eigenem Bekunden sein Leben lang als Zeichen für Beethovens Freundschaft auf. Da Ries bei der Musterung offenbar für untauglich befunden wurde – die Gründe sind nicht genau bekannt – machte er sich über einen Zwischenstopp in Bonn doch noch auf den Weg nach Paris. Der Weggang aus Wien fällt mit dem Druck seiner beiden Klaversonaten op. 1 zusammen, die Ries in großer Dankbarkeit Beethoven widmete und die gleichsam die beginnende Wahrnehmung von Ries als Komponist durch die Öffentlichkeit markieren.

Der Aufenthalt in Paris 1807/1808 brachte Ries nicht den erhofften Erfolg, wengleich er sich nun vermehrt Gattungen und Werken mit unterhaltendem Charakter wie Variationen und Fantasien für Klavier zuwandte, um in der Salonkultur der Stadt Anschluss finden zu können und die Nachfrage auf dem Musikmarkt entsprechend zu bedienen. Im August 1808 kehrte er daher nach Wien zurück und konnte sich dort – ganz im Gegensatz zu seiner Zeit in Paris – in den musikalischen Zirkeln des Adels mit eigenen Werken behaupten. Sicherlich spielte hierbei auch der Einfluss Beethovens eine Rolle. Der Kontakt zu seinem Lehrer scheint in jener Zeit aber rein freundschaftlicher Art gewesen zu sein, denn über weitere Unterrichtsstunden bei ihm ist jedenfalls nichts überliefert.

In den Jahren 1810 bis 1813 unternahm Ries eine längere Reise durch Deutschland und Skandinavien bis

nach Russland. Zusammen mit Bernhard Romberg, den er noch in seiner Bonner Jugendzeit erlebt hatte und von dem er Cellounterricht erhalten hatte, reiste er unter anderem bis nach Kiew und konzertierte in verschiedenen Städten Russlands und des Baltikums. Durch den Vorstoß der napoleonischen Truppen war Ries jedoch gezwungen, seine Pläne für den Aufenthalt im Zarenreich zu ändern, weswegen er sich schließlich 1813 nach London begab. In den folgenden elf Jahren in England brachte er es dort nicht nur zu finanziellem Erfolg und zu hohem Ansehen als einer der Direktoren der kurz zuvor gegründeten *Philharmonic Society*, sondern er war kompositorisch äußerst produktiv und mit allen Größen des dortigen Musiklebens gut vernetzt. Insbesondere das rege öffentliche Konzertleben in London führte dazu, dass er sich nun gezielt dem Komponieren von Sinfonien wie auch von groß besetzter Kammermusik mit Klavier widmete. Mit seiner Rückkehr ins Rheinland 1824 sowie dem sich 1827 anschließenden Umzug nach Frankfurt am Main folgte Ries' letzte große Schaffensperiode. In jener Zeit reiste er nicht nur wiederholt ins Ausland (u. a. Paris, London, Rom), sondern wirkte auch als Leiter der *Nieder-rheinischen Musikfeste*. Als Komponist widmete er sich in dieser Phase auch gezielt Gattungen, die er bis dahin noch nicht aufgegriffen hatte und schuf neben einem bemerkenswerten Streichsextett auch mehrere Opern, Oratorien und Ouvertüren. Ries' Werke wurden von zahlreichen Verlegern in Deutschland sowie im Ausland gedruckt und standen regelmäßig auf den Programmplänen im Musikleben Europas, worin sich sein Erfolg als Komponist wie auch seine Popularität als Klaviervirtuose in jener Zeit deutlich zeigen.

## Das Streichquintett op. 37 in C-Dur

Die Entstehung des C-Dur-Streichquintetts op. 37 fällt in das Jahr 1809 und somit in die Zeit von Ries' zweitem Aufenthalt in Wien. Gewidmet ist die Komposition dem Geiger Ignaz Schuppanzigh, der sich als Primarius des von ihm gegründeten „Schuppanzigh-Quartetts“ in Wien einen Namen gemacht hatte und sich auch für die Aufführung der Streichquartette Beethovens einsetzte. Ries hatte Schuppanzigh bereits während seiner Lehrjahre bei Beethoven kennengelernt und begegnete ihm 1808/1809 in Wien erneut. Vermutlich brachte Schuppanzigh das ihm gewidmete Quintett auch selbst zur Aufführung. Aus Briefen des Komponisten Johann Friedrich Reichardt geht hervor, dass Reichardt bei Schuppanzigh in jener Zeit ein Quintett von Ries hörte: *„Auch in dem letzten Quartett bei Schuppanzigh hörte ich ein schönes ideenreiches Quintett von seiner Arbeit. Er scheint auch ein angenehmer gebildeter Mann zu sein, dem ein zweijähriger Aufenthalt in Paris in jeder Rücksicht wohlgethan haben mag.“* Gedruckt erschien das Werk einige Zeit später bei dem Hamburger Verleger Johann August Böhme, den Ries auf seiner anschließenden Reise Richtung Russland im Frühjahr 1811 in der Hansestadt kennengelernt haben dürfte. Bemerkenswert ist, dass Ries mit dem Druck des Streichquintetts op. 37 das erste Mal mit reiner Streicherkammermusik an die Öffentlichkeit tritt. Dass er sich hierbei für ein Streichquintett und nicht für ein Streichquartett entschied, obwohl er vor Opus 37 bereits zahlreiche Streichquartette und nur ein Streichquintett vollendet hatte, ist wohl (auch) dem hohen ästhetischen und kompositorischen Anspruch des Streichquartetts geschuldet. Denn gerade das Streichquartett, das auch nach Meinung zeitgenössischer Theoretiker wie Heinrich Christoph Koch *„eine der allerschwersten Arten der Tonstücke ist, woran sich*

*nur der völlig ausgebildete, und durch viele Ausarbeitungen erfahrene Tonsetzer wagen darf“*, war durch die herausragenden Werke Haydns als auch Mozarts eine „vorbelastete“ Gattung, an die sich auch Beethoven erst verhältnismäßig spät mit seinen Quartetten op. 18 wagte. Ries veröffentlichte als sein Opus 70 zwar kurze Zeit später eine erste Streichquartett-Serie, zuvor entstand allerdings mit Opus 68 noch ein weiteres Quintett.

Bereits der Blick auf den ersten Satz zeigt, dass die Aufführung des Werkes auf Grund seiner technischen Schwierigkeiten, insbesondere durch sehr hohe Lagen in der Ersten Violine, professionelle Musiker erfordert, was wohl auch im Zusammenhang mit der Widmung an Schuppanzigh stehen dürfte. Der Satzbeginn zeichnet sich durch einige Merkmale aus, die aus heutiger Sicht nicht weiter auffallen, zur Zeit der Entstehung des Quintetts jedoch sicherlich als ungewöhnlich eingestuft wurden. Interessant ist dabei, dass sich ähnliche Besonderheiten auch in einem Streichquintett Beethovens feststellen lassen, dem ersten Rasumowsky-Quartett (op. 59 Nr. 1), das ebenfalls von Schuppanzigh aufgeführt wurde. Beiden Werken ist ein Beginn im Cello und ohne Erste Geige gemein. Eine zentrale Rolle spielt zudem das Verschleiern der Grundtonart, die der Musik eigentlich ihre Stabilität und dem Hörer Orientierung verleihen soll. In Ries' Quintett wie auch in Beethovens Quartett ist das Besondere und Neue der Satzeröffnung, dass das zu Anfang eingeführte Thema selbst erst zur Grundtonart hinführt, anstatt in ihr zu beginnen oder stabil zu stehen. Auffallend ist zudem, dass das Eröffnungsthema nicht allein von einem Instrument vorgestellt wird. Es handelt sich vielmehr um ein Thema in Dialogform zwischen Cello und Erster Geige, in deren Mitte repetierende Füllstimmen erklingen. Auf die beginnende Cellokantilene antwortet die Violine mit ihrem ersten Einsatz. Das Prinzip wiederholt sich, die Erste Violine bleibt aber nun als

führendes Melodieinstrument präsent. Ein sehr ähnliches Verfahren findet sich übrigens auch in Mozarts Streichquintett in C-Dur (KV 515), das Ries in jungen Jahren als Klaviertrio arrangierte.

Obwohl Ries danach das Erreichen der Grundtonart C-Dur emphatisch betont (0'31), wendet er sich bereits kurz darauf wieder von ihr ab. Nach „herkömmlichem“ Kompositionsverfahren würde die Harmonik sich nun zur Dominante (hier G-Dur) bewegen, die traditionell den „Gegenpol“ zur Grundtonart darstellt. Doch Ries umgeht dieses Prinzip bewusst – ein Verfahren, das man übrigens auch in zahlreichen seiner weiteren Werke findet. Ein neuer Gedanke in a-Moll sorgt für Kontrast und wird von der Ersten Violine anschließend in das Cello übergeben, das hier seine Kantabilität zur Schau stellen kann. Herbe Kontrastmomente und das Emporschwingen in hohe Lagen der Ersten Violine prägen den Verlauf. Lediglich ein weiterer, ruhiger Gedanke im entlegenen A-Dur sorgt für kurzzeitige Beruhigung (1'49), bevor die ungestüme Schlussgruppe die Virtuosität der Ersten Geige zur Schau stellt (2'10).

Nach der Wiederholung des ersten Satzteils (Exposition) folgt die Durchführung (6'07), in der die zuvor vorgestellten Elemente erneut aufgegriffen und abgewandelt werden. Wie sich aber zeigt, scheint die thematische Arbeit eher eine untergeordnete Rolle zu spielen. Obwohl die aus der Exposition bekannten Elemente (mitunter nur kurz) wiederkehren, steht das Aufbauen einer Spannungsgeladenen und effektvollen Klangsprache im Vordergrund. Die fünf Stimmen werden hierfür eng sowie in immer wechselnden Kombinationen miteinander verflochten, und eine rasch changierende Harmonik sorgt für Spannungszuwachs. Die Wiederholung des ersten Formteils (Reprise) folgt der Exposition in weiten Teilen (7'53). Bemerkenswert und zugleich ungewöhnlich ist aber, dass die Grundtonart auch hier

in weiten Teilen nicht stabil auftritt, sondern immer wieder nach Moll schwenkt. Die traditionelle Funktion der Reprise, also das Auflösen der harmonischen Spannung der Exposition, wird somit stellenweise außer Kraft gesetzt. Erst in der Coda (10'52) gelingt der Rückweg zur eigentlichen Grundtonart C-Dur endgültig.

Dem zweiten Satz in A-B-A'-Form legt Ries ähnliche Elemente wie im Kopfsatz zu Grunde. Hierzu zählen die Gestaltung des Satzbeginns in den tiefen Mittelstimmen in Form von Tonrepetitionen, das Aufteilen der Melodik auf mehrere Stimmen sowie eine farbenreiche Harmonik, die stellenweise unvermutet zwischen Dur und Moll wechselt. Besonderes Merkmal der Satzeröffnung ist das langsame Aufbauen und Verdichten des Klangraums durch nach und nach einsetzende Stimmen. Lyrischer Kantabilität werden im Satzverlauf herbe Kontrastmomente gegenübergestellt, so beispielsweise im Mittelteil (2'44), in dem schrille Tonrepetitionen, dynamische Ausbrüche und extreme Lagen für eine ungemein expressive Ausdruckskraft sorgen.

Während in der Mehrzahl von Ries' Streichquartetten ein Menuett als lebhafter Binnensatz fungiert, findet sich im Quintett op. 37 wie in fast all seinen Streichquintetten ein Scherzo mit Trio. Bereits das rasante Tempo des 6/8-Takts sorgt dafür, dass Assoziationen mit traditionellen Menuettsätzen nicht aufkommen. Hinzu tritt eine auffallend orchestrale Behandlung der Streicher, die im Gegensatz zu dem fein und individuell gestalteten Stimmengefüge der ersten beiden Sätze steht. Der Satzbeginn ist ein einziges, „auskomponiertes“ Crescendo, basierend auf einem C-Dur-Klang. Ausgehend vom Cello, das den Grundton in schnellen Tonrepetitionen vorgibt, erweitern die sukzessiven Einsätze der übrigen Stimmen den Klangraum bis zur maximalen Ausdehnung über mehr als vier Oktaven. Besonderes Augenmerk verdient hier das Trio (2'52). Dieses wendet sich zwar bereits kontrastierend



nach c-Moll, der orchestralen Behandlung der Stimmen im Scherzoteil setzt Ries aber nun eine schlichte akkordische Begleitung der vier Unterstimmen entgegen, über der eine Kantilene der Ersten Geige erklingt. Zu dem blockhaft abgesetzten Begleitmuster tritt eine zum Scherzoteil kontrastierende, leise Dynamik. Der schlichte Beginn des Trios täuscht allerdings über seine im Detail fein erfundene Anlage hinweg. Denn stellenweise sorgen Taktwechsel zum 2/4-Takt in nur einzelnen Stimmen (und schließlich im Verbund der Unterstimmen) für eine interessante rhythmische Verzahnung der Stimmen. Die Bedeutung dieser ungewöhnlichen Idee unterstreicht Ries durch die Spielanweisung „ben marcato“. Die Idee der Überlagerung unterschiedlicher Rhythmen ist in Kammermusikwerken des beginnenden 19. Jahrhunderts durchaus ungewöhnlich und selten. Neben Franz Schuberts Klaviertrio op. 100 D 929, das allerdings erst 1827 entstand, findet sich an anderer Stelle ein prominenter Vorläufer. Bekanntermaßen entwarf Mozart für seine Oper *Don Giovanni* eine Ballszene, in der er drei verschiedene Orchester drei unterschiedliche Tänze spielen lässt und so ein Menuett (3/4-Takt), einen Kontratanz (2/4-Takt) und einen Deutschen Tanz (3/8-Takt) miteinander verzahnt. Während in Schuberts Klaviertriosatz die polyrhythmische Idee losgelöst von ihrer ursprünglichen Herkunft aus der Tanztradition steht, findet sich in Ries' Quintett noch ein latenter Bezug zur ehemals höfischen Tradition. Denn immerhin arbeitet Ries die Idee der Überlagerung unterschiedlicher Rhythmen in das Scherzo-Trio ein, dessen Herkunft Ursprung in der Tanztradition zu verorten ist.

Mit über 500 Takten Länge ist das Finale in Sonatenform allein durch sein Ausmaß ein deutlicher Eckpfeiler des gesamten Quintetts. Die großzügige Anlage ermöglicht es Ries, unterschiedliche Satztechniken, Klangeffekte und harmonische Bereiche auszuloten. Der Satz

besticht zunächst durch seinen tänzerischen und rustikal-volkstümlichen Charakter, der geradezu typisch für Schlusssätze erscheint. Doch die zu Anfang eingeführte Heiterkeit wird im weiteren Verlauf durch stürmische Ausbrüche barsch kontrastiert (1'16). Wie im ersten Satz entfernt Ries auch hier die wesentlichen Themen des Satzes weit von der Grundtonart. So setzt ein neues Thema im entlegenen Des-Dur an (1'34), auf das schließlich ein weiterer Gedanke in Es-Dur folgt (2'03). In der Durchführung (7'11) sorgen die Individualisierung und die geschickte Verzahnung der Stimmen in Kombination mit einer kräftigen Dynamik und dem allmählichen Emporklimmen der Ersten Violine in die höchsten Lagen für einen enormen Spannungsanstieg, der schließlich in die Wiederkehr des Des-Dur-Themas mündet. Dieses tritt hier nun im Fugato auf (8'25). Die Rückkehr der tänzerischen Figur vom Satzanfang kündigt schließlich den Eintritt der Reprise an (9'22). Bemerkenswert ist zudem noch das kurze „Innehalten“ vor dem Schlussschnitt (12'09). Unvermittelt und überraschend wendet sich die Harmonik hier abermals weit von der Grundtonart ab. Im verlangsamten Tempo „sucht“ die Erste Violine mehrmals nach einem passenden Abschluss und findet ihn schließlich im Wiederaufgreifen der tänzerischen Anfangsmelodie.

### **Das Streichquartett op. 150, Nr. 1, in a-Moll**

Für Ries' kompositorisches Schaffen nach seiner Rückkehr ins Rheinland ab dem Jahr 1824 erscheint die Beschäftigung mit dem Streichquartett trotz der Arbeit an Opern und Oratorien nahezu symptomatisch. Während er sich in seiner Zeit in London dieser Gattung in nur geringem Umfang widmete, entstehen in den Jahren 1824 bis 1838 neben Streichquintetten und einem Streichsextett insgesamt acht weitere Streichquartette, wobei von

diesen sechs in kurzen Abständen zwischen 1825 und 1827 vollendet wurden. Dabei ist zu bemerken, dass die Chronologie ihrer Entstehung auf Grund der recht spärlichen Quellenlage kompliziert und wohl nicht mehr genau zu rekonstruieren ist. Auffallend ist zudem, dass Ries seine Streichquartette der letzten Jahre offenbar nicht in der Reihenfolge ihres Entstehens veröffentlichte. Es scheint auch, als ob er einige Quartette zunächst ohne konkreten Kompositionsauftrag schuf. So hatte er bei der Vorbereitung seines Opus 150, das erst 1828 bei Simrock erschien, „Zugriff“ auf insgesamt sieben fertige Quartette. Zunächst hatte er in seiner Zeit in England bereits op. 150 Nr. 3, geschrieben, das zu dem Zeitpunkt freilich noch keine Opusnummer besaß. Nach dem Umzug ins Rheinland und später nach Frankfurt entstanden bis 1828 weitere sechs Quartette. Für die Zusammenstellung des Opus 150 konnte sich Ries also aus seinem „Vorrat“ bedienen.

Die Entstehung des a-Moll-Quartetts op. 150 Nr. 1, fällt also in die Zeit nach Ries' Rückkehr aus London. Ein genauer Entstehungszeitpunkt ist nicht festzustellen, da das erhaltene Partiturautograph die Angabe „Godesberg 26 Juni 1825“ macht, wohingegen ein handschriftlicher Werkkatalog das Entstehungsjahr 1826 nennt. Gewidmet ist das aus insgesamt drei Quartetten bestehende Opus Karl Ernst Job Wilhelm von Witzleben, einem preußischen Generalleutnant und Musikliebhaber. Welche Beziehung Ries und Witzleben hatten, wird aus den erhaltenen Quellen nicht vollends deutlich. Allerdings scheint sich Witzleben vermehrt für Ries' Bruder Hubert eingesetzt zu haben, der als Geiger in Berlin eine Anstellung suchte.

Ähnlich wie das Quintett op. 37 zeichnet sich auch das Streichquartett op. 150 Nr. 1 durch interessante und vergleichsweise ungewöhnliche Merkmale aus. Der erste Satz wird zwar schnell und unruhig im geraden

4/4-Takt eröffnet, doch bereits nach vier Takten kontrastiert Ries die Stimmung durch ein kurzes, „suchend“ oder „fragend“ wirkendes Andantino im 6/8-Takt. Die Wiederholung dieses Einfalls unmittelbar danach zeigt, dass Ries somit die Kontrastwirkung zwischen einer energisch-vorantreibenden und einer suchend-sanglichen Stimmung zum eigentlichen „Thema“ des Satzbeginns macht. Erst das heitere Zweite Thema (1'22) – hier nun korrekt in der Dominante – offenbart eine „herkömmliche“ thematische Qualität, wengleich die Melodieführung rasch zwischen den Stimmen wechselt. Von ganz anderer Ausdruckskraft ist die Schlussgruppe in e-Moll, in der die Mittelstimmen zunächst die Melodieführung übernehmen (1'55). Durch schnelle Figurationen in der Ersten Violine verleiht Ries der Passage zudem einen virtuos Anstrich. Ein weiteres besonderes Merkmal des ersten Satzes stellt die Reprise dar (5'38). Hier wiederholt Ries nicht einfach die Exposition, sondern er bricht deutlich mit Konventionen der Zeit. Zum einen ist die Grundtonart a-Moll zu Beginn der Reprise noch keineswegs wieder gefestigt, zum anderen kehrt zwar das vom Satzbeginn bekannte Wechselspiel zwischen Allegro und Andantino wieder, der zweite Einsatz des Andantinos entwickelt sich jedoch zu einem eigenständigen, kantablen Abschnitt in Es-Dur. Nach diesem „Solo“ der Ersten Geige folgt der weitere Satzverlauf zwar entsprechend der Exposition, doch die Harmonik bekräftigt dies absolut nicht. Denn Ries destabilisiert die Reprise weiter, indem er die eigentliche Grundtonart a-Moll gegen das selten verwendete es-Moll eintauscht (7'08). Erst mit der Rückkehr des Zweiten Themas gelangt der Rückweg schließlich endgültig. Der Schluss des Satzes greift ein letztes Mal den Allegro-Andantino-Kontrast auf. Im Gegensatz zur Durchführung nimmt somit die Reprise durch die harmonischen „Irregularitäten“ wie auch die improvisatorisch anmutende Erweiterung des

Andantino die zentrale Rolle des Satzes ein. Ebenso sticht der Satzbeginn durch seine zerklüftete und konträre Anlage ungewöhnlich hervor, sodass der Satz insgesamt den Anschein eines programmatisch begründeten Verlaufs erhält.

Besonderheiten finden sich auch im ungemein lyrischen zweiten Satz, dem ebenfalls eine Sonatenanlage zu Grunde liegt. Ries entwirft für das Adagio zwei sangeliche Themen, doch bei der Wiederkehr des Satzbeginns (Reprise) verzichtet er auf die Wiederholung des Zweiten Themas. Dass das Thema allerdings „versteckt“ doch wiederkehrt, wird erst bei genauerem Hinhorören deutlich. Besonderes Merkmal des Zweiten Themas ist sein rhythmisch pulsierender Begleitsatz (1'47). Eben dieser Puls zieht in das Cello ein (nun pizzicato spielend), wenn das Erste Thema in der Reprise wiederkehrt (3'24). Höchst ungewöhnlich findet die Reprise des Zweiten Themas somit nur auf rhythmischer Ebene statt und simultan mit der Reprise des Ersten Themas.

Das nachfolgende Scherzo lebt von typischen rhythmischen Spielereien und breiten harmonischen Flächen. So bleibt dem Hörer am Satzbeginn der Taktsschwerpunkt zunächst verborgen. Erst nachdem alle Stimmen zusammengefunden haben, kommt die erste Zählzeit des 3/4-Taktes zum Vorschein (0'15). Dynamische Ausbrüche sorgen für Überraschungsmomente und einen voranpreschenden, teils „rustikal“ wirkenden Klangeindruck. Das Trio (2'45) kontrastiert in Dur sowie durch einen tänzerischen Gestus und teils volkstümlich wirkende Melodik.

Verglichen mit dem ersten Satz wirkt das Finale durch die Eröffnung mit einem achttaktigen Thema geradezu „konventionell“ und schlägt einen insgesamt leichteren Tonfall an, besitzt aber nicht weniger Ausdruckskraft. Virtuose Passagen und rasante Läufe in der Ersten Violine sowie kräftige Unisono- und Tremolo-Stellen

aller vier Spieler sorgen für eine spannungsgeladene Klangsprache. Besonders interessant ist, dass Ries dem Zweiten Thema (0'55) ein verlangsames Tempo vorschreibt (poco più lento). Somit ergibt sich ein latenter Bezug zum Kopfsatz, in dem Tempo- und Affektwechsel ein wesentliches Gestaltungsmerkmal sind. Die Reprise geht schließlich in eine Coda über, die durch virtuose Figurationen in der Ersten Geige die Schlusswirkung steigert. Interessant ist, dass Ries unmittelbar vor dem Ende abermals einen Tempowechsel vorschreibt, der als retardierendes Moment auftritt. Zusammen mit dem Wechsel zu Adagio und der weiteren Verlangsamung (poco più lento) kehrt unerwartet das Zweite Thema wieder, dessen Anlage in A-Dur den Satz in Dur enden lässt.

Warum Ferdinand Ries' Kompositionen kurz nach seinem Tod weitgehend in Vergessenheit gerieten, lässt sich wohl kaum mit einem einzigen Grund oder Umstand erklären. Dass seine Musik in jedem Fall eine „Entdeckung“ wert ist, zeigen die hier beschriebenen zwei Kompositionen. Ob man Ries' Musik stets an derjenigen Beethovens messen muss, sei dahingestellt. Die Fachpresse urteilte 1827 jedenfalls: *„Ich will ihnen nur wenig von diesem vortrefflichen Künstler sagen, Sie müssen ihn selbst hören und seine jüngsten Schöpfungen bewundern. [...] Wer mit Ries Kompositionen genau bekannt ist und das eigenthümliche in denselben erkannt hat, findet sich auch durch diese Kompositionen angezogen und hat einen seltenen Genuß. Weniger der, der Herr Ries zum erstenmal kennen lernt. Seine Kompositionen tragen sämmtlich einen edlen großartigen Charakter, sie sind gediegen; selten nur verliert er sich in kleinliche Malerei, uninteressante Ausführungen, spielend und tänzelnd, wie wirs beim großen Beethoven gewohnt sind, an den er überhaupt oft erinnert, ob er gleich nichts von ihm entlehnt. Ries geht seinen eigenen Weg.“*

Philipp Leibbrandt

Das **Schuppanzigh Quartett Köln** gehört zu den erfolgreichen Formationen, die sich über Jahre hinweg auf internationaler Ebene mit historischer Auführungspraxis auseinandergesetzt haben. Die Kraft, die sich aus den musikalischen Schriften der vergangenen Epochen erschließt, verleiht dem Ensemble eine profilierte und unverwechselbare Klangsprache.

Die gelungene Mischung aus neu entdeckten Werken und die meisterhafte Interpretation der Wiener Klassiker und frühen Romantiker gehören zur grundsätzlichen Ausrichtung des Ensembles. So wurde die Entdeckung der Werke des Beethoven-Freundes Ferdinand Ries zu einem Meilenstein, der von der Presse als „großer Wurf“ betitelt wurde und als „die seit Jahren spannendste Repertoire-Entdeckung in der klassischen Quartettliteratur – und zwar mit einigem Abstand“ (Fono Forum). Eine dreiteilige Serie, die den Hörer durch das grandiose Quartettschaffen von Joseph Haydn führt, fand 2012 seinen Abschluß. Das Quartett erhielt dafür u.a. den französischen Schallplattenpreis „Diapason d'Or“. Das Magazin Fono Forum schrieb: „Jedes Quartett, jeder Satz wird bei den Schuppanzighs zu einer Sache auf Leben und Tod.“ Die Aufnahme mit dem Beethoven-Quartett Opus 59, Nr.3 – gespielt auf Beethovens eigenen Instrumenten! – fand ihren Weg in die Jubiläumsbox der Deutsche Grammophon Gesellschaft (DGG) „Complete Beethoven Edition BTHVN2020“. 2021 produzierte das Ensemble in Zusammenarbeit mit dem Instrumentenmuseum Berlin und dem Beethoven-Haus Bonn eine Videoaufnahme (ebenfalls unter Verwendung der Beethoven-Instrumenten), mit der Frühfassung des F-dur-Quartetts Opus 18 – dem Lieblingsquartett von Ignaz Schuppanzigh!

Die Mitglieder des hochkarätig besetzten Schuppanzigh-Quartetts sind auch in anderen Formationen tätig. Werner Matzke war Gründungsmitglied und Solo-Cellist

bei Concerto Köln und ist aktuell in dieser Position beim Amsterdam Baroque Orchestra. Zudem ist er Professor an der Musikhochschule Trossingen. Christian Goosses gehört zu den Gründungsmitgliedern des Freiburger Barockorchesters und war dort fast drei Jahrzehnte lang Stimmführer der Bratschen. Katja Grüttner ist freiberuflich in verschiedenen Ensembles in ganz Europa tätig, u.a. beim Freiburger Barockorchester, Balthasar-Neumann-Ensemble oder auch L'arte del mondo. Anton Steck begann seine Karriere als Konzertmeister von Musica Antiqua Köln, Les Musiciens du Louvre und Concerto Köln. Er ist Professor für Barockvioline und Ensembleleitung an der Musikhochschule Trossingen.

## **Raquel Massadas**

Raquel Massadas wurde in Portugal geboren, wo sie mit vier Jahren ihren ersten Musikunterricht erhielt. Sie studierte zunächst am Conservatório de Música de Aveiro sowie an der Academia Nacional Superior de Orquestra in Lissabon, bevor sie ihre Ausbildung an der Northwestern University in Chicago fortsetzte und schließlich bei Itzhak Rashkovsky und Simon Rowland-Jones am Londoner Royal College of Music abschloß. Nachdem sie ihr Berufsweg als Bratschistin vom Malaysian Philharmonic Orchestra zum Orquestra Gulbenkian nach Lissabon geführt hatte, widmete sie sich dem Studium des Barock – zunächst bei Richard Gwilt und Enrico Onofri, dann bei Elizabeth Wallfisch. Überdies hat die Künstlerin ihr Repertoire durch die Beschäftigung mit der Viola d'amore erweitert.

Unter der Leitung von Lars Ulrik Mortensen gehörte Raquel Massadas zum European Union Baroque Orchestra. Sie unternahm Tourneen durch Europa, China, Japan, Australien, Neuseeland, Malaysia, Singapur, Mexiko und die USA. Sie musiziert regelmäßig mit

dem Freiburger Barock Orchester, der Akademie für Alte Musik Berlin, Vox Luminis, L'Arpeggiata, dem Ensemble Deutsche Hofmusik und Os Músicos do Tejo. Sie gehört zu den Gründungsmitgliedern des Coríntio Ensemble und ist Mitglied der Barocksolisten München, des Orquestra Barroca Casa da úsica und des Dresdner Festspielorchesters. Sie ist in zahlreichen Aufnahmen der Labels Sony, **cpo**, Harmonia Mundi, Enja Records, Signum Classics, Berlin Classics und Naxos zu hören.



Raquel Massadas

## **Ferdinand Ries Op. 37 and Op. 150, No. 1**

The very moving life and comprehensive output of Ferdinand Ries have only been researched and acknowledged marginally and sporadically. Although the contemporary music press honoured him as a piano virtuoso, a versatile composer and a „worthy representative of chamber music“, his works fell increasingly into obscurity starting just shortly after his death in 1838, so that even among experts, he is largely unknown. Ries' works as a composer are often reduced to his relationship to Ludwig van Beethoven, his teacher. But a glance at their biographies show that the careers of both composers have little in common. Ries and his compositional output was thus subjected to other influences than was the case with Beethoven.

Born in Bonn in 1784, Ferdinand Ries grew up in a very musical environment as the oldest son of the extremely renowned violinist Franz Anton Ries (1755–1846). His grandfather, Johann Ries (1723–1784), played trumpet and violin in the Bonn Court Orchestra and his father, Franz Anton Ries, was employed as a violinist from 1774 and ultimately became Archbishopric music director of the Prince Elector Court Orchestra starting in 1791. Among the friends and acquaintances of the Ries family hence included numerous luminaries of Bonn's music scene such as Christian Gottlob Neeffe, the cousins Andreas and Bernhard Romberg, Nikolaus Simrock and not least Johann van Beethoven and his son Ludwig until their move to Vienna.

But already in 1794, due to the after-effects of the French Revolution, which led to the occupation of Bonn, the structures of the nobility and thus also the greater part of the active music scene of the Prince Elector's royal seat was dismantled. Whereas Ludwig van Beethoven,

14 year his senior, was still influenced in his younger years by the impressions and conventions of court music and was a musician at the Bonn Court Orchestra, it can be assumed that the budding young Ferdinand Ries experienced music primarily with his family and in small circles. This fact expresses itself in Ries' first attempts at composition. Already very early, he devoted himself to a great extent to the string quartet and thus one of the most demanding genres, which was as a rule intended for private performances with smaller audiences.

To further his education, Ries' father sent him to Vienna to Beethoven, who had lived there since 1792. Before this, Beethoven had advised Ries' father to send his son to Paris, since he believed, "*that he will more easily succeed in Paris than Vienna*", since the Austrian capital "*is flooded with people*"; but this could not dissuade father and son Ries from their intention. According to the latest research, Beethoven only taught Ries over a period of two years and this primarily involved piano instruction. Beethoven also tried to teach him music theory, however "*he himself realized that it was not possible to understand it,*" as Ries commented, looking back at this time. Therefore, Ries received instruction in music theory from the venerable theorist and composer Johann Albrechtsberger, with whom Beethoven also studied. However, the young student ran out of financial means, so that he in all likelihood was also self-taught. Ries made his debut as Beethoven's student with Beethoven's *Piano Concerto in C Minor Op. 37*, which he premiered in a public concert in August 1804. From the few biographical sources of the time, we know that Ries was to be conscripted in the autumn of 1805 due to the French occupation of his home city of Bonn. Beethoven tried to prevent this. In a letter from the beginning of November 1805, he turned to Princess Josefa of Liechtenstein for help. Ries did not send the letter, however,

but kept it, according to his own admission, his whole life as a sign of Beethoven's friendship. Since Ries was apparently found to be unsuitable for conscription – the exact reasons are unknown – he then made his way to Paris after his stop in Bonn. His departure from Vienna was around the same time as the printing of both of his piano sonatas Opus 1, which Ries dedicated to Beethoven in thanks and at the same time marked the beginning of Ries' public fame as a composer.

His stay in Paris in 1807–1808 did not bring Ries the success he had hoped for, even if he increasingly turned to genres and works of a lighter character such as variations and fantasies for piano to find his place in the salon culture of the city and to serve the demand on the music market accordingly. So in 1808, he returned to Vienna and was able to assert himself with his own works in noble musical circles – in stark contrast to his time in Paris. Surely Beethoven's influence played a role here. The contact to his teacher at the time seemed to have been purely one of friendship, since there is no surviving evidence of any more lessons.

From 1810 to 1813, Ries made a longer trip through Germany and Scandinavia and all the way to Russia. Together with Bernhard Romberg, who he knew from his youth in Bonn and from whom he took cello lessons, he travelled among other places to Kiev and performed in various cities in Russia and in the Baltic. Due to the advance of Napoleon's troops, however, Ries was forced to change his plans for his stay in Czarist Russia and ultimately went to London in 1813. During the following eleven years in England, he not only enjoyed financial success and great renown as one of the directors of the newly formed Philharmonic Society, but was also extremely prolific as a composer and was well connected to all of the famous musicians there. Particularly the active public concert scene in London led him

to compose symphonies and also large chamber music works with piano. His return to the Rhineland in 1824 as well as his move to Frankfurt am Main in 1827 was the start of Ries' last prolific creative period. During this time, he not only travelled abroad several times (including to Paris, London and Rome) but was also the director of the Lower Rhine Music Festival. As a composer, he also started writing in genres that he had not yet explored and wrote, next to a remarkable string sextet, several operas, oratorios and overtures. Ries' works were printed by numerous publishers in Germany and abroad and were regularly included on concert programs all over Europe, and this clearly shows his success as a composer as well as his popularity as a piano virtuoso at the time.

### **String Quintet Op. 37 in C Major**

The String Quintet in C Major Op. 37 was written in 1809 and thus during Ries' second stay in Vienna. The composition is dedicated to violinist Ignaz Schuppanzigh, who had made a name for himself as the primarius of the Schuppanzigh Quartet, which he founded in Vienna and who also championed the performance of Beethoven's string quartets. Ries already knew Schuppanzigh from the time he was studying with Beethoven and met him again in 1808–09 in Vienna. Schuppanzigh himself probably premiered the work dedicated to him. From the letters of composer Johann Friedrich Reichardt, we read that Reichardt had heard Schuppanzigh play a quintet by Ries at this time: *"Also in the last quartet with Schupanzigh, I heard a beautiful quintet by him, full of ideas. He seems to also be a pleasant and educated man and his twelve year stay in Paris likely did him well in every way."*

The work was printed some time later by Hamburg publisher Johann August Böhme, who Ries likely got to

know in the hanseatic city in the spring of 1811 before his trip to Russia. It is notable that Ries offered purely string chamber music to the public for the first time with this string quintet Op. 37. The fact that he decided to write a string quintet and not a string quartet, although he had already completed numerous string quartets and only one string quintet before Op. 37, is likely (also) due to the high aesthetic and compositional demands of a string quartet. Because especially the string quartet, which is also according to contemporary theorist Christoph Koch, *"one of the most difficult types of pieces, where only completely educated and experienced composers may venture an attempt after many revisions"*, is due to the outstanding works of Haydn and Mozart a *"loaded"* genre, where even Beethoven began relatively late with his Op. 18 quartets. Shortly later, Ries published his first string quartet series, Opus 70. But before that, another quintet was written, Op. 68.

Already a glance at the first movement shows that the performance of the work requires professional musicians due to its technical challenges, especially because of the very high range of the first violin. This is likely the reason it was dedicated to Schuppanzigh. The beginning of the movement has several characteristics that are not noticeable from today's view, but at the time of composition of the quintet were surely seen as unusual. It is interesting to note that similar characteristics are also heard in a Beethoven string quartet, whose Rasumovsky quartet (Op. 59, No. 1) was also premiered by Schuppanzigh. Both works have in common that the cello begins the piece and without the first violin. Also, obscuring the home key, which normally is used to give the music stability and orient the listener, plays a central role. In Ries' quintet as well as Beethoven's quartet, the special novelty is the opening theme introduced at the beginning. It only leads to the home key instead of

starting in it and staying stable. Also noteworthy is the fact that the opening theme is not just introduced by one instrument. The theme is more of a dialogue between the cello and the first violin, between which repeated filler voices sound. In its first entrance, the violin answers the beginning cello cantilena. This principle is repeated, but the first violin now remains present as the leading melodic instrument. A very similar procedure is also found in Mozart's *String Quintet in C Major (KV 515)* which Ries arranged as a piano trio in his younger years.

Although Ries emphatically accentuates the arrival of C Major, the home key (0:31), he turns away from it shortly afterwards. According to „conventional“ compositional techniques, the harmony would move to the dominant (here: G Major), the traditional „counterpart“ to the home key. But Ries consciously avoids this principle – a technique that is also found in many of his other works. A new thought in A Minor brings in a contrast that is handed over from the first violin to the cello, which can present its ability to play a beautiful cantilena. Stark moments of contrast and an ascension to the high range of the first violin characterise the course of events. Only a further, more tranquil thought in faraway A Major provides a short respite (1:49), before the boisterous final section presents the virtuosity of the first violin (2:10).

After the repeat of the first section (exposition), the development follows (6:07), in which the previously introduced elements are revisited and modified. But as is shown, the thematic treatment seems to play a secondary role. Although the elements (including short ones) known from the exposition repeat, the build-up of a suspenseful and effective tonal language is in the foreground. To this end, the five voices are tightly woven together and also appear in ever-changing combinations. The rapidly changing harmonies increase the tension. The repeat of the first section (recapitulation) largely follows the

exposition (7:53). But it is remarkable and at the same time unusual that the home key here as well is mostly unstable and the harmony turns to minor keys again and again. The traditional function of the recap, the resolution of the harmonic tension of the exposition, is thus sometimes negated. Only in the coda (10:52) does the actual home key of C Major make a definitive return.

In the second movement, in A-BA' form, Ries uses similar elements as he does in the first movement. These include the design of the beginning of the movement in the lower middle voices in the form of note repetitions, dividing the melody among several voices as well as colourful harmonic structures that sometimes unexpectedly change between major and minor. A special characteristic of the beginning of the movement is the slow build-up and compression of the sound space through the entrance of more and more voices. During the course of the movement, lyrical cantilenas are confronted with sharply contrasting moments, for example in the middle section (2:44), where rough tone repetitions, dynamic outbursts and extreme ranges provide for an exceptionally expressive power of expression.

Whereas in the majority of Ries' string quartets he writes a minuet to serve as a lively middle movement, in his quintet Op. 37 as well as in almost all his other string quintets he writes a scherzo and trio. Already the rapid tempo of the 6/8 time prevents associations with the traditional minuet movement from being made. In addition, a more orchestral treatment of the strings appears in contrast to the fine and individually formed fabric of voices heard in the first two movements. The beginning of the movement is one single „composed“ crescendo, based on the sound of C Major. Starting with the cello, which plays the tonic as quick tone repetitions, the successive entries of the other voices expand the sound space to a maximum stretch of more than four octaves. The trio



earns special attention here (2:52). It turns in contrast to C Minor, but Ries replaces the orchestral treatment of the instruments in the scherzo section with a simple chordal accompaniment of the four lower voices, over which the cantilena of the first violin sounds. In addition to this blocky accompaniment pattern, the dynamics are quiet, in contrast to the scherzo section. The plain beginning of the trio belies the finely inventive details of the arrangement. Because in some places, the change in metre to 2/4 time in individual voices (and ultimately in cooperation between the lower voices) provide for an interesting rhythmic fabric. The meaning of this unusual idea is emphasised by Ries with the playing indication „ben marcato“. The idea of superimposing different rhythms is rare and quite unusual in chamber music works of the beginning of the 19<sup>th</sup> century. In addition to Franz Schubert's *Piano Trio Op. 100 D 929*, which was written in 1827, there is another prominent predecessor. As is well known, Mozart drafted a ballroom scene for his opera *Don Giovanni* in which he has three different orchestras play three different dances and so a minuet (3/4 time), a contredance (2/4 time) and a German dance (3/8 time) are intermeshed with one another. Whereas in Schubert's piano trio the polyrhythmic idea is separated from its origins in the dance tradition, Ries' quintet still has a latent reference to this former noble tradition. Because at least Ries works in the idea of superimposing different rhythms in the Scherzo-Trio, whose origins are located in the tradition of dance.

At over 500 measures in length, just the dimensions of the sonata form finale alone is a weighty cornerstone of the entire quintet. This generous structure enables Ries to explore various compositional techniques, sonic effects and harmonic areas. The movement is initially captivating through its dance like and rustic/popular character which appears to be downright typical for final

movements. But the cheerfulness of the beginning is later abruptly contrasted with stormy outbursts (1:16). Just as in the first movement, Ries also transports the important themes of the movement far away from the tonic key. He begins a new theme in far-flung D-flat Major (1:34), ultimately followed by another thought in E-flat Major (2:03). In the development (7:11), the individualisation and the clever interweaving of the lines in combination with powerful dynamics and the gradual climb of the first violin to the highest range all provide an enormous increase in tension, which finally flows into the return of the D-flat Major theme. This now appears as a fugue (8:25). The return of the dance-like figure from the beginning of the movement finally announces the beginning of the recapitulation (9:22). Furthermore, the short „pause“ before the final section is also remarkable (12:09). The harmony suddenly and surprisingly ventures far away from the home key. In the slower tempo, the first violin „searches“ for a fitting conclusion and ultimately finds it in a repeat of the dance-like melody from the beginning.

### **String Quartet Op. 150, No. 1 in A Minor**

Despite Ries' work on operas and oratorios since his return to the Rhineland in 1824, it was his involvement with the string quartet that most strongly influences his compositional output from this time. Although he only dedicated himself to this genre very little during his time in London, in the years between 1824 and 1838, he wrote not only string quintets and a string sextet, but also a total of eight other string quartets, and of these, six were completed within a short interval between 1825 and 1827. Here it should be noted that the chronology of their development is complicated due to the very sparse number of sources and can likely no longer be reconstructed exactly. Moreover, it is noteworthy that

Ries apparently did not publish the string quartets of his last years in the order they were written. It also appears as if he initially wrote several quartets without having a specific commission. In preparing his Opus 150, which only appeared in print in 1828 at the publisher Simrock, he thus had „access“ to seven finished quartets. Firstly, he had already written Op. 150, No. 3 during his time in England, which of course had no opus number at the time. After his move to the Rhineland and later Frankfurt, he had written six more quartets by 1828. In putting together his Opus 150, Ries thus was able to use quartets from this „inventory“.

The A Minor quartet Op. 150, No. 1 was thus composed after Ries' return from London. A more exact time of composition cannot be determined, since the surviving autograph manuscript bears the inscription „*Godesberg 26 June 1825*“, but a hand written catalogue of works lists the year of composition as being 1826. The opus, which includes three quartets, is dedicated to Karl Ernst Job Wilhelm von Witzleben, a Prussian lieutenant general and music lover. From the surviving sources it is not completely clear what relationship Ries and Witzleben had. However, it seems that Witzleben had often supported Ries' brother Hubert who was seeking a violin position in Berlin.

Similar to the Quintet Op. 37, String Quartet Op. 150, No. 1 has interesting and comparatively unusual characteristics. The first movement begins quickly and restlessly enough in straight 4/4 time, but already after four bars, Ries creates a contrast in mood with a short „searching“ or „questioning“ andantino in 6/8 time. The repeat of this idea immediately thereafter shows that Ries thus makes the contrasting effect itself, between an energetic, driving mood and a searching-cantabile mood, the actual „theme“. Only with the cheerful second theme [1:22] – here now correctly in the dominant

– is a „conventional“ thematic quality revealed, even though the melody is quickly bounced around between the voices. The final section in E Minor has a very different power of expression, in which the middle voices initially take on the melodic line. (1:55). Using rapid figures in the first violin, Ries lends the passage a virtuoso coating on top of it. A further special feature of the first movement is the recapitulation (5:38). Ries does not just repeat the exposition here, he breaks significantly with the conventions of the time. On the one hand, the home key of A Minor at the beginning of the recapitulation is in no way consolidated. On the other, although the familiar interplay between allegro and andantino from the beginning of the movement returns, the second entrance of the andantino develops into an independent cantabile section in E-flat Major. After this first violin „solo“, the rest of the movement corresponds to the exposition, but the harmonies do not reflect this at all. This is because Ries further destabilises the recapitulation by replacing the home key of A Minor with the seldom used E-flat Minor (7:08). Only with the return of the second theme is the way back ultimately successful. The conclusion of the movement finally returns once more to the allegro-andantino contrast. In contrast to the development, the recapitulation plays a central role in the movement through its harmonic „irregularities“ and its quasi-improvised expansion of the andantino section. The beginning of the movement also stands out through its unusually rugged and contrasting fabric, so that the movement on the whole appears to follow a programme.

The exceptionally lyrical second movement, which is also written in sonata form, exhibits special features as well. Ries drafts two cantabile themes for the adagio, but at the return of the beginning of the movement (recapitulation) he does away with the repeat of the second theme. The fact that the theme makes a „hidden“ return is

only clear upon listening more closely. A special feature of the second theme is its rhythmically pulsing accompaniment (1:47). It is exactly this pulse that the cello takes on (now playing pizzicato) when the first theme returns in the recapitulation (3:24). It is highly unusual that the recap of the second theme thus only takes place on a rhythmic level and simultaneously with the recapitulation of the first theme.

The following scherzo is characterised by typical rhythmic plays and broad harmonic spaces. So at the beginning of the movement, the downbeat is initially hidden from the listener. Only after all of the voices have entered does the downbeat of 3/4 time appear (0:15). Dynamic outbursts produce moments of surprise and forward pressing and in some places have a „rustic“ effect on the sound. The trio (2:45) as a contrast is in major and has a dance-like gesture and a folklore-like melody.

Compared with the first movement, the finale with its introductory eight-bar theme makes a virtually „conventional“ impression and overall has a lighter mood, but has no less power of expression. Virtuoso passages and rapid runs in the first violin and powerful unison and tremolo passages of all four players make for a suspenseful tonal language. It is especially interesting that Ries indicates a slower tempo (*poco più lento*) for the second theme (0:55). This is a latent reference to the first movement, in which the tempo and mood changes are an important structural characteristic. The recapitulation is ultimately followed by a coda that intensifies the impact of the conclusion through virtuoso figurations in the first violin. It is interesting that Ries once again indicates a tempo change immediately before the end, which appears as a braking moment. Together with the change to *adagio* and the further slowing down (*poco più lento*), the second theme returns unexpectedly, whose harmony in A Major has the movement end in major.

There is not one single reason or circumstance why Ferdinand Ries' compositions have mostly been forgotten starting shortly after his death. The fact that his music is in any case worth „discovering“ is shown by the two compositions described here. Whether Ries' music always measures up to Beethoven's remains to be seen. In 1827, at least, the music press judged him in this way: „I want to tell you a bit about this excellent artist. You have to hear him for yourself and admire his latest creations. [...] Those who know Ries' compositions very well and has recognized his idiosyncrasies, also find themselves drawn to these compositions and enjoy them. Those who are getting to know Mr Ries for the first time will enjoy him less. His compositions all have a noble and magnificent character, they are tasteful and only seldom does he get lost in petty tone painting, uninteresting executions, playful and trifling, just as we are accustomed with the great Beethoven, which we are often reminded of, even if nothing is directly borrowed from him. Ries goes his own way.“

Philipp Leibbrandt

Translated by Daniel Costello

The **Schuppanzigh Quartet Cologne** is one of the successful formations that have for years been involved with historical performance practice on an international level. The power that comes from musical texts of past eras gives the ensemble its distinguished and unique sound.

The successful mix of newly-discovered works and masterly interpretations of the First Viennese School and early Romantic era is part of the basic orientation of the ensemble. The discovery of works of Beethoven's friend Ferdinand Ries became a milestone and was celebrated by the press as a „great leap“ and „the most exciting

repertoire discovery in the classic quartet literature in years – by far“ (Fono Forum). A three-part series which leads the listener through the magnificent quartet output of Joseph Haydn was completed in 2012. The quartet was awarded the French recording prize „Diapason d’Or“ for this effort. Fono Forum magazine wrote, „To the Schuppanzighs, every quartet, every movement is a matter of life and death.“ The recording with Beethoven’s Quartet Opus 59, No. 3 – played on Beethoven’s own instruments! – was included in the anniversary box set of Deutsche Grammophon’s „Complete Beethoven Edition BTHVN2020“. In 2021, the ensemble, in collaboration with Berlin’s music instrument museum and the Beethoven Haus Bonn, produced a video recording (also using Beethoven’s instruments) of the early version of the F Minor Quartet Op. 18 – Ignaz Schuppanzigh’s favourite quartet!

The members of the first rate Schuppanzigh Quartet are also active members of other ensembles. Werner Matzke is a founding member and principal cellist at Concerto Köln and is currently in the same position with the Amsterdam Baroque Orchestra. Also, he is professor at the Trossingen music academy. Christian Goosses is one of the founding members of the Freiburg Baroque Orchestra and was the leader of the violas there for almost three decades. Katja Grütner performs freelance in various ensembles all across Europe, including the Freiburg Baroque Orchestra, the Balthasar-Neumann-Ensemble and also L’arte del mondo. Anton Steck began his career as the concertmaster of Musica Antiqua Köln, Les Musiciens du Louvre and Concerto Köln. He is professor for baroque violin and ensemble management at the Trossingen music academy.

## Raquel Massadas

Raquel Massadas was born in Portugal where she started her music lessons at the age of 4. She studied at the Conservatório de Música de Aveiro and Academia Nacional Superior de Orquestra in Lisbon, continuing at the Northwestern University in Chicago and then in London with Itzhak Rashkovsky and Simon Rowland-Jones at the Royal College of Music. After her career as a professional violist with the Malaysian Philharmonic Orchestra and the Orquestra Gulbenkian in Lisbon, Raquel began her baroque music studies with Richard Gwilt and Enrico Onofri and later with Elizabeth Wallfisch. She also has expanded her repertoire by performing on the viola d’amore.

Raquel was a member of the European Union Baroque Orchestra conducted by Lars Ulrik Mortensen. She has toured the world performing in Europe as well as in China, Japan, Australia, New Zealand, Malaysia, Singapore, Mexico and the USA. Raquel Massadas has appeared on numerous recordings on the Sony, **cpo**, Harmonia Mundi, Enja Records, Signum Classics, Berlin Classics and Naxos labels. She regularly plays with the Freiburg Baroque Orchestra, Academy for Early Music Berlin, Vox Luminis, L’Arpeggiata, Ensemble Deutsche Hofmusik and Os Músicos do Tejo. She is also a founding member of the Corintio Ensemble. She is a member of the Munich Baroque Soloists, Orquestra Barroca Casa da Música and the Dresden Festival Orchestra.



Schuppanzigh Quartett



Ferdinand Ries

**Schuppanzigh Quartett & cpo**

**Already available:**

**Ferdinand Ries** (1784-1838)

**String Quartets Vol. 1:**

String Quartets WoO 10 & WoO 37

**cpo** 777 014-2 (DDD, 2004)

**Ferdinand Ries** (1784-1838)

**String Quartets Vol.2**

String Quartets op. 70,2 & WoO 48

**cpo** 777 227-2 (DDD, 2005)

**Ferdinand Ries** (1784-1838)

String Quartets Vol.3

String Quartets No. 1 in F major,

op. 70 No. 1 & No. 5 op. 126,2

**cpo** 777 305-2 (DDD, 2016)



Schuppanzigh Quartett

**cpo** 777 306-2