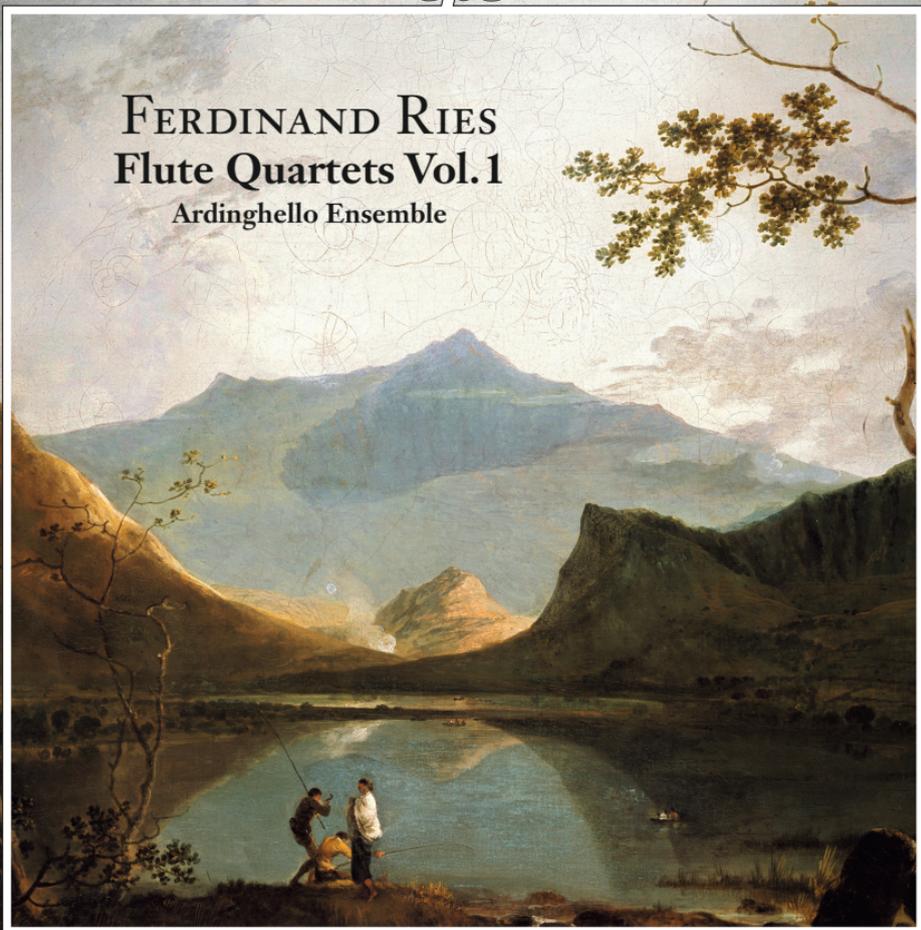


e p o

FERDINAND RIES
Flute Quartets Vol. 1

Ardinghello Ensemble





Ferdinand Ries

Ferdinand Ries (1784 – 1838)

**Complete Chamber Music
for Flute & String Trio Vol. 1**

Quartet for flute, violin, viola and violoncello **29'02**

D Minor, WoO 35,1

1	Allegro	8'37
2	Adagio con moto	5'26
3	Scherzo, Vivace	6'20
4	Finale, Allegro molto	8'38

Trio for violin, viola and violoncello **24'19**

E Flat Major WoO 70,1

5	Allegro moderato	8'00
6	Menuetto, Allegro	7'25
7	Adagio cantabile	5'11
8	Finale, Allegro	3'43

Quartet for flute, violin, viola and violoncello

18'41

C Major, op. 145, 1

9	Allegro con brio	5'42
10	Larghetto cantabile	4'54
11	Scherzo, Allegro vivace	4'01
12	Allegro all'espagnola	4'04

T.T.: 72'09

Ardinghello Ensemble

Karl Kaiser – flute

Annette Rehberger – violin

Sebastian Wohlfarth – viola

Gesine Queyras – violoncello

Ferdinand Ries, Flötenquartette C-Dur op. 145, Nr. 1 und d-Moll WoO 35, Nr. 1; Streichtrio Es-Dur WoO 70, Nr. 1

Wenn man von der Anzahl der komponierten Werke für ein bestimmtes Instrument auf eine Vorliebe schließen darf, so hatte Ferdinand Ries (1784–1838) eine entschiedene Schwäche für die Flöte: Nicht weniger als sechs Quartette für Flöte und Streichtrio, dazu ein Quintett für Flöte, Violine, zwei Violon und Violoncello, ein Trio für Klavier, Flöte und Violoncello sowie zahlreiche Werke für Flöte und Klavier (Sonaten, Fantasien, je ein Divertimento und Notturmo) entstammen seiner Feder – das ist mehr als für jedes andere Blasinstrument. Auffällig ist jedoch, dass Ries sich erst in seiner Londoner Zeit der Komposition für dieses Instrument zuwandte, ja, man kann sagen, dass Ries nach seiner Ankunft in London im Frühjahr 1813 die bisher sein kammermusikalische Schaffen dominierenden „klassischen“ Gattungen Streichquartett und Violinsonate zugunsten variabler Besetzungen zurückstellte. Es mag sein, dass diese Änderung der Gattungspräferenzen damit zu tun hat, dass Ries sein Leben und seine Arbeitsgewohnheiten nach seiner Übersiedlung komplett umstellen musste. Geboren 1784 in Bonn war er seit seinem 16. Lebensjahr beständig auf Reisen gewesen, anfangs zu Ausbildungszwecken – er weilte mehrere Jahre als Beethovens Klavierschüler in Wien –, später auf der Suche nach einer existenzsichernden Stellung oder auf Konzerttournee. Die Zeitumstände waren jedoch einem jungen Musiker auf Jobsuche keineswegs günstig: Dreimal durchkreuzten Napoleons Truppen auf ihren Zügen durch Europa seine Pläne: Im Herbst 1805 wurde er von den Wehrbehörden des kaiserlichen Frankreich – Bonn gehörte seit 1801 zum Kaiserreich – zur Musterung eingezogen, aber für untauglich befunden.

Im Sommer 1809 befand er sich wieder in Wien und floh vor den heranrückenden französischen Truppen, und 1812 vertrieb ihn Napoleons Grande Armée aus Russland, das er seit 1811 Konzerte gebend durchreiste. Zwischendurch, von 1806 bis 1808, versuchte er, sich in Paris zu etablieren; es gelang ihm nicht; doch er ließ sich kompositorisch auf keine Kompromisse ein: In Paris entstanden ausschließlich Klavier- und Kammermusikwerke nach klassischer Wiener Art.

Erst in London gelangte sein Leben in ruhigeres Fahrwasser. Vermutlich genoss er die Protektion seines kurkölnischen Landsmannes Johann Peter Salomon (1745–1815), der einst in Bonn Ferdinands Vater Franz Anton Ries (1755–1846) Violinunterricht gegeben hatte und nach seiner Übersiedlung 1781 als Konzertunternehmer in der britischen Hauptstadt reüssierte. Ferdinand Ries stieg innerhalb kürzester Zeit nicht nur zu einem der beliebtesten privaten Musiklehrer Londons auf, alsbald wurde er auch in die Reihen der *Philharmonic Society* aufgenommen, einer im Jahr seiner Ankunft in London gegründeten Gesellschaft zur Pflege der (wie es im Gründungsaufruf hieß) „*besten und angesehensten Instrumentalmusik*“. Ries' kompositorische Präferenzen wandelten sich dementsprechend: Für die Konzerte der *Society* komponierte er Symphonien und Ouvertüren – sechs seiner acht Symphonien entstanden in seiner Londoner Zeit. Für seine Schüler und zur weiteren Verbreitung in der Öffentlichkeit schrieb er Rondos, Variationen, Fantasien über Volksweisen oder bekannte Opernmelodien für Klavier sowie leichtere, didaktisch motivierte Sonaten und Sonatinen für Klavier mit alternativen Soloinstrumenten, zumeist Violine oder Flöte. Und er begann, seine Fähigkeiten in älteren kammermusikalischen Gattungen oder in ganz neuen Besetzungskombinationen zu erproben. Zu diesen gehören beispielsweise ein Sextett für Klavier, Harfe, drei Bläser und Kontrabaß (g-Moll

op. 142; 1814) oder ein Klavierquintett mit Kontrabass (h-Moll op. 74; 1815). Zu jenen zählen die drei Flötenquartette (in der Besetzung Flöte, Violine, Viola und Violoncello), die Ries 1814/15 komponierte. Es mag sein, dass Ries hoffte, mit dieser Gattung den Erfordernissen des Londoner Musikmarktes entgegen zu kommen; wahrscheinlicher ist jedoch, dass er mit dieser Gattungswahl dem beständigen Gemessenwerden an Beethoven zu entfliehen gedachte, als ein Akt der Emanzipation vom Einfluss des übermächtigen Lehrers. Denn Beethoven hat kein Werk in dieser Gattung geschrieben; Ries nahm mit diesen Werken eine Gattungstradition der Generation Wolfgang Amadé Mozarts wieder auf: Mozart selbst hatte mehrere Werke für diese Besetzung verfasst, ebenso wie etliche seiner Zeitgenossen, etwa Paul Wranitzky (1756–1808), Franz Anton Hoffmeister (1754–1812) oder Franz Krommer (1759–1831).

Die drei 1814/15 komponierten Flötenquartette erschienen allerdings erst 1826 als Ries' op. 145 im Druck, ein Faktum, das gegen die Vermutung spricht, Ries habe sie mit Blick auf den Londoner Markt komponiert. Die Charaktere der drei Quartette sind fein aufeinander abgestimmt: Präsentiert sich das erste als großes, repräsentatives Quartett in der affirmativen Tonart C-Dur, so bildet das zweite in Moll mit einem archaischen Menuett ein elegisches Gegenstück dazu, während das dritte mit einem Scherzo an zweiter und dem langsamen Satz an dritter Stelle einen – verglichen mit dem ersten Quartett – leichtgewichtigeren Ausklang bietet.

Zwar beginnt der Kopfsatz (*Allegro con brio*, C-Takt) des **Flötenquartetts C-Dur op. 145, Nr. 1** mit einem jener kräftig auftrumpfenden, klar gegliederten Themen, wie sie für die Tonart C-Dur typisch sind; doch von Anfang an bezieht Ries Elemente mit ein, welche die Eindeutigkeit unterminieren und die Affirmativität trüben. Die Eindeutigkeit des im *forte* auftrumpfenden

Beginns wird dadurch gemindert, dass das Hauptthema nicht etwa mit der Grundtonart beginnt, sondern mit der Dominante G, und erst im dritten Takt (und im *piano*) die Haupttonart bestätigt. Die Überleitung (0'23) setzt nicht thematisch unverbindlich und harmonisch zielgerichtet zur Dominanttonart führend ein, sondern mit einem rhythmisch profilierten Motiv, das nach zweimaliger Sequenzierung dem Hauptthemenkopf im Bass weicht. Sehr überraschend und ohne vorherige Kadenz setzt das Seitenthema in a-Moll (anstatt in der regelgerechten Tonart G-Dur) ein (0'36), gesanglich, in kleinen Intervallschritten und im Wechsel von *legato*-Artikulation und *staccato*-Repetitionen. Erst die Schlussgruppe (1'01) bestätigt die neu etablierte Tonart. Doch auch sie birgt Überraschungen, etwa wenn die Viola nach einigen bestätigenden Kadenzwendungen plötzlich eine retardierende melodische Wendung in A-Dur einführt (1'12), die, aufgeteilt auf Violoncello und Violine I, wiederholt wird, bevor über a-Moll zur Wiederholung der Exposition (1'41) zurückgeleitet wird. Die Durchführung (3'17) isoliert die einzelnen Motive des Hauptthemas, setzt zweimal unter Verwendung des Hauptthemenkopfes zu imitatorischen Abschnitten an (3'43 und 3'58) und leitet unter engführenden Verdichtungen der Kopfmotiveinsätze zur Reprise über, deren Beginn (4'17) durch die Weiterführung eines einen Takt zuvor erfolgten Einsatzes der Flöte ein wenig verschleiert erscheint. Die Reprise verläuft weitgehend regelmäßig; das nach verkürzter Überleitung einsetzende Seitenthema wird nach c-Moll versetzt. Hier in der Reprise zeigt sich der formale Sinn jener retardierenden melodischen Figur der Viola mit den in der Schlussgruppe: Mit ihr wird endgültig die Grundtonart des Satzes (C-Dur) wieder erreicht (5'13). – Der zweite Satz (*Larghetto cantabile*, G-Dur, 3/4-Takt) kombiniert Sonatensatzform und dreiteilige Bogenform (A-B-A'): Einem in gleichmäßigen Vierteln getragen

voranschreitenden, erst im Dreiklang aufsteigenden, dann chromatisch absteigenden Hauptthema folgt ein in Terzparallelen schwelgendes, durch *pizzicato*-Töne im Cello gestütztes und von nachschlagenden Flötenakzenten begleitetes Seitenthema in der Dominante D-Dur (1'12). Nach Kadenzwendungen, die zur Grundtonart G zurückführen (1'41), setzt unvermittelt ein heftig erregter Abschnitt in Es-Dur ein (2'03), der wahlweise als Mittelteil einer Bogenform (wegen seines gestischen und harmonischen Kontrasts zum A-Teil) oder als Durchführung im Rahmen der Sonatenform (wegen der Verwendung des Hauptthemenkopfes im Bass in verschiedenen Tonarten) interpretiert werden kann. Die Reprise oder der A'-Teil (3'25) ist um die Wiederholung des Hauptthemas in der Flöte gekürzt, das schwelgerische Seitenthema (3'58) regelgerecht in die Grundtonart versetzt. – Im Scherzo (*Allegro vivace*, C-Dur, mit Trio in As-Dur) treffen eine stark diversifizierte Satztechnik und Artikulation (solistische Vordersätze im *staccato*, akkordisch gesetzte Nachsätze im *legato*), unterbrochen durch kraftvolle, gelegentlich synkopisch versetzte Unisoni im Hauptteil, auf ein satztechnisch kompaktes, durch Tanzmelodik und volkstümliche Bordun-Klänge im Bass geprägtes Trio. – Mit dem Finalsatz (*Allegro all'espagnola*, C-Dur, 2/4-Takt) greift Ries den zu Beginn des 19. Jahrhunderts beliebten Typus des exotisch-national gefärbten Rondofinales auf, freilich nicht ohne individuelle Akzente zu setzen. So kontaminiert er das vorgezeichnete geradtaktige Metrum gleich zu Beginn mit einer ungeradtaktigen Begleitfigur, die allerdings nach Einsatz der Rondomelodie in der Flöte sogleich ins vorgegebene Metrum fällt. Die Rondoform ist modifiziert durch Elemente der Sonatenform: Das erste Couplet in der Dominanttonart G-Dur kann auch als Zusammenfassung von Seitenthema und Schlussgruppe verstanden werden (0'37; Schlussgruppe 0'56), zumal es als drittes Couplet nahezu unverändert

und in die Grundtonart versetzt wiederkehrt (3'02). Da ist es nur konsequent, dass das nach dem zweiten Erklängen des Refrainthemas (1'23) einsetzende zweite Couplet (1'47) kein eigenes Thema ausbildet, sondern einzelne Fragmente der Rondomelodie durchführungsartig durch verschiedene Tonarten führt und Phasen kontrapunktischer Verdichtung aufweist (etwa ab 2'10). Den Abschluss des Satzes bildet eine ausgedehnte Coda (3'28), welche das Passagenwerk der Schlussgruppe weiterspinnt und – unterbrochen durch eine zweiteilige Generalpause – in genretypischer Harmonisierung mit neapolitanischen Sextakkorden und Subdominanten in Moll das Werk zu einem überraschend leisen Abschluss führt.

In der Kammermusik für reine Streicherbesetzungen hielt sich Ries an die traditionellen Besetzungsformen; Experimente, wie sie etwa Andreas Romberg (1767–1821) und Louis Spohr (1784–1859) mit ihren Doppelquartetten oder Felix Mendelssohn (1809–47) in seinem Oktett unternahmen, findet man bei Ries nicht. Doch ist sein Ausstoß an reiner Streicherkammermusik beträchtlich: Er komponierte allein 26 (!) Streichquartette, daneben stehen sieben Quintette und ein Sextett für Streicher. Und in seinem Nachlass fanden sich auch zwei der Quellenlage nach zusammengehörige Streichtrios, die der australische Musikwissenschaftler Cecil Hill in seinem Verzeichnis der Werke von Ries als Werk ohne Opusnummer (WoO) 70 rubrizierte. Weder die autographe Handschrift noch Ries' eigenhändiges Werkverzeichnis geben einen Anhaltspunkt zur Datierung. Bei aller gebotenen Skepsis gegenüber chronologischen Einordnungen, die allein nach Maßgabe stilistischer Kriterien vorgenommen werden, soll hier die Vermutung geäußert werden, dass es sich um sehr frühe Werke handelt, entstanden vielleicht in Ries' früher Reisezeit oder in den ersten Jahren seines Aufenthalts in Wien (1801–05).

Darauf verweisen zahlreiche Indizien im **Streichtrio Es-Dur WoO 70, Nr. 1**. Da ist etwa das als regelmäßige Periode konstruierte Hauptthema des Kopfsatzes (*Allegro moderato*, C-Takt) mit Halbschluss auf der Dominante und Ganzschluss in der Tonika, das nur dadurch von der Schulbuchregel abweicht, dass seine Halbsätze fünf (statt vier) Takte umfassen. Überdies ist hier und auch in den folgenden sieben Kadenztakten bis zum Beginn der Überleitung (0'35) das Vorbild von Beethovens Streichtrio op. 3 (1796 im Druck erschienen) deutlich zu erkennen – nicht in der Themenbildung als solcher, sondern in der Struktur. Die Überleitung arbeitet mit thematisch unspezifischen 16tel-Figurationen in Violine und Viola und das dominante Seitenthema beginnt mit der enggeführten Variante eines Motivfragments aus dem Anfangsthema (0'58), die im weiteren Verlauf mit ihrer Umkehrung kombiniert wird (1'20). Eine mittels Generalpause abgesetzte retardierende Schlussgruppe (ab 1'47) beschließt die Exposition in kadenzeller Bestätigung der Dominanttonart und verzichtet auf eine harmonische Rückleitung zum Beginn der Expositions-wiederholung. Die Durchführung (ab 4'17) beginnt wie beiläufig mit der Fortführung der letzten Schlussgruppenfiguren, welche indes alsbald (4'29) einer in es-Moll verharrenden, motivisch verdichteten Version des Seitenthemas weicht, bevor der Themenkopf kanonartig von jeweils zwei Instrumenten zu erregter 16tel-Figuraton des dritten Instruments enggeführt wird (ab 4'57). Die Reprise (ab 5'41) verläuft, abgesehen von einer Verkürzung der unspezifischen 16tel-Figurationen im Bereich der Überleitung, weitgehend regelmäßig, mit dem Seitenthema nunmehr in der Grundtonart; sie ist indes durch die Wiederaufnahme der imitatorischen Einsätze (7'19) vor Beginn der Schlussgruppe erweitert. – An zweiter Stelle folgt ein Menuett (*Allegro*, Es-Dur), das keineswegs einen uneigentlichen, archaisierenden Gestus aufweist

(wie es etliche späte Menuette von Ries tun), sondern dem genuinen Typus eines Menuettsatzes im Sonatenzyklus verpflichtet ist, wie er um 1800 noch verbreitet war. Der nahezu witzige Kontrast zwischen dem kräftig aufschwingenden Vorderatz und dem lakonisch im *piano* auf unbetonter Taktzeit nachschlagenden Nachsatz gleich zu Beginn lässt dann auch eher an Haydn denken als etwa an Beethoven. Die beiden Trios kontrastieren untereinander und zum Hauptteil; das erste (B-Dur; ab 2'15) präsentiert sich als figurative Melodiestimm-Variation eines (zuvor freilich nicht erklingenden) volkstümlichen Themas in der Violine, und das zweite Trio (c-Moll; ab 4'32) lässt den Satz in thematisch und rhythmische Fragmente zerfasern, so dass die dritte und letzte Wiederaufnahme des Menuetts (6'15) als herausgehobenes Ereignis erscheint. – Das folgende *Adagio cantabile* (As-Dur, 3/4-Takt) weist Sonatenform auf, mit einem ebenso kantablen wie harmonisch komplexen (gleichwohl sehr regelmäßig konstruierten) Hauptthema, einer aus diesem Thema herauswachsenden Überleitung (0'31) und einem keck in die Höhe springenden Seitenthema in der Dominanttonart Es-Dur (0'58), dessen Bewegungsimpuls zweimal abrupt auf einer Dissonanz zum Stehen kommt. In der Schlussgruppe (1'48) wird der harmonisch komplexe, langsam schreitende Duktus des Hauptthemas, aus entfernter Tonart (h-Moll) nach Es zurückmodulierend, wiederaufgenommen. Die knappe Durchführung verarbeitet nacheinander das Seitenthema (2'30) und das Hauptthema (2'50); und die Reprise (ab 3'12) ist um die Wiederholung des Seitensatzes gekürzt; die Schlussgruppe (4'28) beginnt nach einer Generalpause regelgerecht quintversetzt in E, nun aber werden nicht nur Gestus und Harmonik, sondern die ersten vier Takte des Hauptthemas in voller Gestalt wiederaufgenommen; danach wird innerhalb von nur zwei Takten zur Grundtonart As zurückmoduliert. – Der letzte Satz

(*Finale. Allegro, Es-Dur, 2/4-Takt*) ist in formaler Hinsicht bemerkenswert und belegt, dass Ries schon früh mit formalen Ambivalenzen zu experimentieren wusste. In einem abstrakten Sinne handelt es sich um ein Rondo mit drei Refrainensätzen (Anfang, 1'44 und 3'18) und zwei Couplets (0'53; 2'10), und das typische Rondo-Thema mit seiner geschlossenen Dreiteiligkeit und seinem Kehraus-Charakter ließe auch ein solches erwarten. Doch die Merkwürdigkeiten beginnen mit dem ersten Couplet (0'53) in f-Moll, das aus der Schlussfigur des Refrainthemas herauswächst, und alsbald den thematisch unverbindlichen Duktus einer Überleitung gewinnt, Violine und Viola Gelegenheit zur Präsentation virtuoser 16tel-Passagen bietet (ab 1'08) und dann zu einer ausgewachsenen Fugenexposition ansetzt (1'23), die freilich abbricht, nachdem jedes der drei Instrumente einmal mit dem Fugensubjekt eingesetzt hat. Der zweite Refrainensatz (1'44) bringt das Rondothema nur unvollständig, dafür in figurativer Umspielung nach Art einer Variation. Das zweite Couplet wächst ohne gliedernde Kadenz aus dem Refrain heraus; es ist eine um durchführungsartige Abschnitte erweiterte und in der Fugentriebe (ab 2'50) verlängerte Wiederholung des ersten Couplets. Der letzte Refrainensatz bringt nur die ersten acht Takte des Themas, um dann mit einer Überleitungsfigur aus dem ersten Couplet die abschließenden Kadenzwendungen einzuleiten. – Für das ganze Werk gilt, dass Ries etwas demonstrativ sein kompositorisches Geschick unter Beweis stellen will: Im zweiten Satz kunstvolle Modulationen auf engstem Raum, im dritten Satz die Mühelosigkeit, mit der sich Ries des Haydn'schen Idioms zu bedienen weiß, und im Finalsatz die Verbindung von freier Form und kontrapunktischer Kunstfertigkeit.

Nach 11 Jahren Aufenthalt in London kehrte Ries 1824 nach Deutschland zurück und ließ sich mit seiner Familie in Godesberg bei Bonn nieder. Schnell wurde

er auch hier mit ehrenvollen Aufgaben bedacht; in den folgenden Jahren leitete er mehrfach die angesehenen Niederrheinischen Musikfeste, die abwechselnd in Köln, Düsseldorf und Aachen stattfanden. Er erneuerte alte Bekanntschaften, etwa mit dem Verleger Nikolaus Simrock (1751–1832), der in der Zeit vor seinem Londoner Aufenthalt sein Hauptverleger gewesen war. Neben vielen weiteren Werken von Ries veröffentlichte Simrock 1826 auch die drei 1814/15 in England komponierten Flötenquartette op. 145. Möglicherweise durch diese Herausgabe inspiriert beschäftigte sich Ries erneut mit der Gattung, und so entstand 1826 in Godesberg ein Flötenquartett in d-Moll. Nachdem Ries nach Frankfurt/Main umgezogen war, komponierte er 1827 und 1830 zwei weitere Werke der Gattung in G-Dur und a-Moll, so dass er wieder ein Opus mit drei Werken hätte veröffentlichen können. Doch zur Herausgabe kam es nicht, obwohl sich Ries im Jahr 1833 nachgewiesenermaßen bei den Verlagen Peters und Kistner darum bemühte. In Cecil Hills Werkverzeichnis wurden die drei Werke unter der Nummer WoO 35 zusammengefasst.

Das **Flötenquartett d-Moll WoO 35, Nr. 1** zeigt kompositorisch ein ganz anderes Profil als etwa das Streichtrio WoO 70, Nr. 1. Der Tonsatz ist ausgedünnter, kompakter; die Themenbildung folgt, auch wenn in der syntaktischen Gliederung Zwei- bzw. Viertaktigkeit vorherrscht, dramaturgischen Gesichtspunkten, die der Periodenbildung übergeordnet sind. Das Hauptthema des Kopfsatzes (*Allegro, 3/4-Takt*) etwa entfaltet durch melodische Aufwärtsbewegungen, ein langgezogenes *crescendo* und rhythmische Stauungen einen zehntaktigen Spannungsbogen, der im elften Takt in einen dominantantzen Orgelpunkt unter pulsierenden Streichern und sequenzierenden Flötenfiguren überführt wird und nach weiteren sechs Takten schließlich zu einem dynamischen Höhepunkt auf vermindertem

Septakkord hintreibt; unmittelbar danach scheint die Musik ins Bodenlose zu versinken; im *piano* leitet das Cello solistisch zu etwas über, was wie die Wiederholung des Anfangsthemas beginnt (0'32), spätestens jedoch bei Ausbruch modulierender Triolenketten (0'44) als Überleitung kenntlich wird. Das Seitenthema in der Tonikaparallele F-Dur (1'13) übernimmt aus dem Hauptthema den stauenden Beginn, kontrastiert aber darin, dass es eine gleichmäßig voranschreitende kantabile Melodik ausbildet. Unmerklich wächst aus ihm die Schlussgruppe heraus (ab etwa 1'35), deren formale Funktion vornehmlich durch die auf F-Dur bezogene Kadenzharmonik und die lockere parataktische Gliederung in ein- oder zweitaktige Einheiten deutlich wird. Auch die Durchführung (ab 4'32) entfernt sich vom gewohnten Schema; zwar werden immer einmal wieder Fragmente aus Haupt- und Seitenthema in entfernten Tonarten aufgenommen (zu Beginn der Kopf des Seitenthemas in B-Dur; später, bei 5'05, Fragmente des Hauptthemas in E-Dur, bei 5'17 der Kopf des Hauptthemas in E, gleich darauf in cis-Moll); doch handelt es sich nicht um konsequent durchgeführte Motive, sondern eher um Zitate von Bekantheit in einer bewegten, motivisch-thematisch kaum fassbaren Umgebung. Die Reprise (ab 5'57) verläuft weitgehend regelmäßig, d.h. analog zur Exposition unter Versetzung des Seitensatzbereichs in die Durtonika; nur die Überleitung ist modifiziert und gekürzt. Der Satz schließt mit einer 34 Takte umfassenden Coda (ab 7'47), in welcher die in der Reprise ausgesparten Teile der Überleitung erklingen und der Satz – unter Verwendung von Motiven aus dem Hauptthema – in den Tiefen des Violoncellos zu versinken scheint (wie das Hauptthema zu Beginn des Satzes), um danach in gehaltenen Akkorden sanft abzubauen. – Im zweiten Satz (*Adagio*, A-Dur, Allabreve-Takt) steht die syntaktische Gestaltung im Dienste der dramaturgischen Idee der Entfaltung und

Vermittlung größtmöglicher – satztechnischer wie gestischer – Gegensätze. Das Hauptthema folgt hier mit teils symmetrischen Viertaktern dem Modell einer erweiterten Periode, wobei der kadenzell befestigte Eintritt der Grundtonart hinausgezögert wird bis zum Eintritt eines überleitungsartigen Abschnitts und dort gleich nach Moll umgebogen wird (1'25). Die periodische Geschlossenheit und der akkordisch voranschreitende Tonsatz suggerieren eine in sich kreisende Ruhe und Abgeklärtheit, die nach der erwähnten Kadenz durch die allmählich sich etablierende Oberstimmenmelodik zu *pizzicato*-16teln im Cello in der Überleitung, und erst recht durch die pausendurchzogenen nachschlagenden 16tel-Akkorde in Violine und Viola und die absteigenden 16tel-Ketten der Flöte im Seitensatz in C-Dur (ab 1'54) terkariert werden und einem scherzandoartigen Gestus weichen. Dieser Abschnitt kommt in einem statisch abwärts geführten, nahezu exterritorial wirkenden Akkord im entfernten Des-Dur zum Stehen (2'15). Die Wiederaufnahme der intermittierenden Überleitung (2'33) führt zurück zum Hauptthema (3'00), das in der Folge variiert und umspielt wird, so eine Synthese aus der Statik des Anfangs und der lockeren Bewegtheit des Seitensatzes herstellend. Der Seitensatz erscheint nun ohne vermittelnde Überleitung in A-Dur (4'17). – Im Scherzo (*Vivace*, D-Dur) erfolgt die Kontrastierung unterschiedlicher Motive und Satztechniken, seiner „witzigen“ Natur gemäß, unvermittelter. Ein isoliertes Motiv, das den Tonika-Dreiklang umschreibt (Terz aufwärts und Sexte abwärts) wird am Anfang wie ein Motto im Unisono präsentiert, und danach in ein vierstimmiges Satzgefüge integriert, welches in Sequenzierungen und Wiederholungen nach 12 Takten zum *sforzato*-Höhepunkt auf der Doppeldominante führt. Abrupt wird das melodisch-rhythmisch Muster gewechselt, und es geht mit Tonrepetitionen im *piano* weiter, denen solistische Läufe der Flöte über Halletönen

in den Streichern folgen. Im zweiten Scherzo-Teil (erst-mals bei 0'51) werden alle Elemente einer ausführlichen Verarbeitung unterzogen – so als ob Ries die im Kopfsatz kaum erfolgte Verarbeitung von – hier freilich auf elementare Läufe und Dreiklänge reduziertem – thematischem Material nachholen wollte, wobei der unerwartete, tonal instabile Einsatz des Anfangsthemas (1'07) einen der größten Überraschungsmomente darstellt. Das Trio (g-Moll; ab 3'07) kontrastiert weniger, als dass es das vorhandene Material durch kleine Veränderungen einer anderen Beleuchtung unterzieht; es beginnt mit Tonrepetitionen im *forte* und in satten Moll-Akkorden und biegt die solistischen Läufe zu Drehfiguren um. – Das Finale (*Allegro molto*, d-Moll, Allabreve-Takt) folgt wie der Kopfsatz dem Schema eines Sonatensatzes, ist aber, dem Finalcharakter gemäß, mit zahlreichen virtuosen Passagen und thematisch unverbindlichen Abschnitten sehr viel lockerer gefügt. Der Hauptthemenblock präsentiert sich als dreiteiliges Rondothema mit zwei charakteristisch gegensätzlichen, jedoch gleichermaßen „volkstümlichen“ Elementen: einem dudelsackartig mit leeren Bordunquinten im Violoncello einsetzenden schwerfälligen Anfangsmotiv und einem kecken Kehrausthema in der Flöte. Die Überleitung setzt, wie im Kopfsatz, mit dem plötzlichen Wechsel der rhythmischen Grundeinheit von gleichmäßigen Achteln zu Achteltriolem und der damit einhergehenden Liquidierung der thematischen Substanz ein (1'22). Der Eintritt des Seitenthemas (ab 1'47) wird durch die Rückkehr zu gleichmäßigen Achteln als rhythmischem Grundmuster hervorgehoben; melodisch bildet es durch seine abwärts gerichteten *legato*-Phrasen und satztechnisch durch die Durchbrechung des Oberstimmensatzes einen starken Kontrast sowohl zum Hauptthema als auch zur unmittelbar vorhergehenden Überleitung. In der Durchführung (ab 4'58) werden wechselweise – was einen Kontrast ganz eigentümlicher

Art erzeugt – die leichtfüßigen kontrapunktischen Wendungen aus dem Mittelteil des Hauptthemenblocks weitergesponnen und der schwerfällige Borduneinsatz vom Satzbeginn durch verschiedene Tonarten geführt. Gelegentliche Auflockerungen des Satzes zu einem akkordgestützten Flötensolo (ab 5'37) lassen kontrapunktische Verdichtungen über einem Dominantorgelpunkt (5'51) zur Vorbereitung des Repriseneinsatzes umso wirkungsvoller erscheinen. Die Reprise (ab 6'01) ist im Hauptthemenbereich und in der Überleitung stark gekürzt, was in Anbetracht der geschlossenen Dreiteiligkeit des Hauptthemas in der Exposition nicht Wunder nimmt: Es ist, als ob ein anfänglich gewissermaßen formfremd als Rondothema exponierter Block in der Reprise nachträglich in den dramaturgischen Verlauf eines Sonatensatzes integriert wird. Seitenthema (6'51) und Schlussgruppe erscheinen regelgerecht in der Durtonika, und in einer Coda von fast 40 Takten Ausdehnung (ab 7'38) werden die satzprägenden Motive (Bordunmotiv, Rondomotiv, Triolenbewegung) in nahezu emblematischer Isolierung und harmonisch vagierend vorgeführt. Als Abschluss bringt Ries die Oberstimme des Bordunmotivs zum ersten und einzigen Mal in der Flöte: das sperrige Bordunmotiv erscheint endlich in den Oberstimmensatz integriert.

Bert Hagels

Ardinghelo Ensemble

Das Ardinghelo Ensemble fühlt sich der Ideenwelt der frühen Romantik verbunden, einer Kunstanschauung, die Fantasie, Imagination, Sinnlichkeit und Subjektivität zur Lebensmaxime machte. Der venezianische Renaissance-maler Ardinghelo, Held des Romans von Wilhelm Heinse, gründet auf einer ägäischen Insel mit Freunden einen Staat, der kühne künstlerische und soziale Utopien realisiert.

In diesem Geist realisiert das Ardinghelo Ensemble Kammermusik der klassischen und romantischen Periode. Im Fokus stehen die Werke Beethovens, seiner Zeitgenossen, seiner Vorbilder Haydn und Mozart und seiner romantischen Nachfolger. Neben den Kammermusikwerken weltberühmter Musiker sind vor allem auch bislang unbekannte, aber faszinierende Kompositionen Gegenstand der Entdeckungreise des Ensembles. „Der ferne Klang“ der Romantik und deren Visionen sind das Idealziel der Musiker.

Das Ardinghelo Ensemble besteht aus dem Flötisten Karl Kaiser und den Streichern Annette Rehberger – Violine, Sebastian Wohlfarth – Viola sowie Gesine Queyras – Violoncello.

Das Ardinghelo Ensemble fühlt sich auf undogmatische Weise der historisch-informierten Praxis verbunden. Karl Kaiser spielt auf Traversflöten des frühen 19. Jahrhunderts. Die Streicher spielen auf Instrumenten mit Besaitung und Bögen von etwa 1820.

Ferdinand Ries: Flute Quartets in C major, op. 145, no. 1, and D minor, WoO 35, no. 1; String Trio in E-flat major, WoO 70, no. 1

If the number of works written for a particular instrument is proof of a composer's predilections, then Ferdinand Ries (1784–1838) definitely had a foible for the flute. No fewer than six quartets for flute and string trio, plus a quintet for flute, violin, two violas and cello, a trio for piano, flute and cello, and a great many pieces for flute and piano (sonatas, fantasies, a divertimento and a nocturne) proceeded from his pen – more than for any other wind instrument. What is striking, however, is that Ries only turned to the flute during his London years; indeed, it is safe to say that once he arrived in London, in spring 1813, he abandoned his previously dominant output for the 'classical' genres of string quartet and violin sonata in favour of variable formats. It may well be that this change of generic preferences was related to the fact that he had to completely redefine his life and his working habits on arrival.

Born in Bonn in 1784, Ries was constantly on the move from the age of 16. At first this had to do with his musical education (he spent several years in Vienna studying piano with Beethoven); later he was constantly in search of a livelihood or on concert tour. But the circumstances of the time were anything but propitious for a young musician hunting for a job: his plans were thwarted three times by Napoleon's troops as they marched across Europe. In autumn 1805 he was called up for military duty by the authorities of imperial France (Bonn was part of the French Empire from 1801), but found unfit for service; in summer 1809 he was again in Vienna, where he fled the advancing French troops; and in 1812 Napoleon's Grande Armée drove him from Russia, where he had been giving concerts on tour

since 1811. In between, from 1806 to 1808, he tried, unsuccessfully, to settle in Paris. But as a composer he brooked no compromises: while in Paris he produced nothing but piano and chamber music along classical Viennese lines.

Only in London was Ries able to find more tranquil surroundings. He presumably enjoyed the protection of his fellow countryman from Cologne, Johann Peter Salomon (1745–1815), who had once given violin lessons in Bonn to Ferdinand's father, Franz Anton Ries (1755–1846), and who thrived in the British capital as a concert organiser after moving there in 1781. Not only did Ferdinand Ries instantly become one of the most popular private music teachers in London, he was soon inducted into the ranks of the Philharmonic Society, founded in the year of his arrival in order to cultivate (as we are told by its founding charter) 'the best and most approved instrumental music'. Ries's compositional preferences were transformed accordingly: he now composed symphonies and overtures for the Society's concerts (six of his eight symphonies originated during his London period). He also wrote rondos, variations and fantasies on folk tunes or favourite opera melodies for piano, as well as fairly simple sonatas and sonatinas for piano and *ad hoc* solo instrument (usually violin or flute). All of these were intended as teaching material for his pupils and for broader public distribution. He also tried his hand at older chamber genres or completely novel combinations of instruments. Among the latter were, for example, a Sextet in G minor for piano, harp, three winds and double bass, op. 142 (1814), and a Piano Quintet in B minor with double bass, op. 74 (1815). They also include the three flute quartets (for flute, violin, viola and cello) that Ries composed in 1814–15. Perhaps he hoped with this genre to cater to the exigencies of London's music market. More

probably, however, he chose it to escape the perennial comparisons with Beethoven, as an act of emancipation from the influence of his overpowering teacher (Beethoven did not write a single work in this genre). With these pieces Ries returned to a generic tradition from Mozart's generation: Mozart himself wrote several works for this combination of instruments, as did several of his contemporaries, such as Paul Wranitzky (1756–1808), Franz Anton Hoffmeister (1754–1812) and Franz Krommer (1759–1831).

That said, Ries's three flute quartets of 1814–15 did not appear in print until 1826, when they were published as his op. 145. This fact mitigates against the assumption that he wrote them with an eye to the London market. They are carefully co-ordinated in character: if the first is a grand and imposing work in the affirmative key of C major, the second, in the minor mode with an archaic minuet, forms its elegiac opposite, and the third, which reverses the placement of scherzo and slow movement, is a more lightweight conclusion to counterbalance the first.

The opening movement (*Allegro con brio*, common time) of the **Flute Quartet in C major, op. 145, no. 1**, begins with the sort of assertive, clearly structured themes typically associated with the key of C major. Yet from the very outset Ries incorporates elements that undermine the movement's straightforwardness and darken its affirmative mood. The clarity of the *forte* opening is lessened by the fact that the main theme begins in the dominant G major rather than the tonic, which is not established until bar 3 (in *piano*). The transition (0'23), rather than opening a-thematically and leading harmonically to the dominant, begins with a sharp rhythmic motif that gives way, after two sequences, to the head motif from the main theme in the bass. The tuneful secondary theme enters completely by surprise,

and without a preceding cadence, in A minor instead of the standard G major (0'36). It then proceeds in narrow intervals, alternating between legato articulation and staccato repetition. Not until the concluding group (1'01) is the newly established key consolidated. Yet it, too, harbours surprises, as when the viola, after a few solidifying cadential phrases, suddenly introduces a decelerating melodic turn in A major (1'12). This is repeated, divided between the cello and first violin, before a retransition leads via A minor to the repeat of the exposition (1'14). The development section (3'17) isolates the motifs of the main theme and embarks twice on imitative passages using the head motif (3'46 and 3'58). Then, with the head motif in tight-knit passages of *stretto*, it leads to the recapitulation (4'17), whose beginning is somewhat veiled by the prolongation of the flute melody introduced one bar earlier. The recapitulation largely follows the standard pattern, except that the secondary theme, after an abridged transition, is transposed to C minor. It is here, in the recapitulation, that the decelerating melodic figure in the viola reveals its formal *raison d'être* in the midst of the concluding group, where it takes us conclusively to the tonic C major (5'13).

The second movement (*Larghetto cantabile*, G major, 3/4 metre) combines sonata form and ternary form (A-B-A'). The main theme proceeds in even quarter-notes, first with a triadic ascent and then with a chromatic descent. It is followed by a secondary theme in the dominant D major (1'12), with luxuriant parallel 3rds bolstered by pizzicato in the cello and accompanied by after-beat accents from the flute. Cadential phrases take us back to the tonic G major (1'41), after which a violently agitated section suddenly bursts forth in E-flat major (2'03). This section may be regarded either as the middle part of a ternary form (owing to its gestural and harmonic

contrast to the A section) or as the development section of sonata form (owing to the appearance in the bass, in various keys, of the head motif from the main theme). The varied repeat of the A section (3'25) is shortened by omitting the repeat of the main theme in the flute, while the luxuriant secondary theme (3'58) is transposed in standard fashion to the tonic.

The scherzo (*Allegro vivace*, C major, with trio in A-flat major) employs highly sophisticated compositional technique and articulation (solo antecedents in *staccato*, chordal consequences in *legato*), interrupted by forceful and occasionally syncopated unisono passages. It contrasts sharply with a compactly constructed trio containing dance tunes and bucolic drones in the bass.

The last movement (*Allegro all'espagnola*, C major, 2/4 metre) finds Ries taking up the exotic, nationally tinged species of rondo-finale so popular at the beginning of the nineteenth century. But he adds his own individual touches: in the very opening bars he contaminates the duple metre of the time signature with a triple-metre accompaniment figure which, however, slips into the prescribed duple meter the moment the rondo melody enters in the flute. The rondo form is modified with elements of sonata form: episode 1, in the dominant G major, may also be construed as a conflation of secondary theme and concluding group (0'37, concluding group at 0'56), particularly since it recurs virtually unchanged as episode 3, now transposed to the tonic (3'02). It is thus only natural that episode 2 (1'47), heard after the second occurrence of the refrain (1'23), does not form an independent theme; instead, it leads a few snippets from the rondo melody through various keys in the manner of a development section, along with phrases of contrapuntal compression (e.g. from 2'10). The end of the movement is an extended coda (3'28) that prolongs the passage-work of the concluding group

and, after an interruption by a two-bar general pause, leads to a surprisingly calm ending with Neapolitan sixths and subdominants – a harmonisation typical of the genre.

Ries's chamber music for strings alone adheres to traditional scorings; experiments such as the double quartets of Andreas Romberg (1767–1821) and Louis Spohr (1784–1859), or the Octet by Felix Mendelssohn (1809–1847), are nowhere to be found in his output. Nevertheless, his body of chamber music for strings is considerable: he wrote no fewer than 26 string quartets, as well as seven string quintets and a string sextet. His posthumous papers also contained two string trios which belong together (judging from the source findings) and to which the Australian musicologist Cedric Hill, in his catalogue of Ries's works, assigned the number WoO 70 ('WoO' stands for 'work without opus number'). Neither the autograph manuscript nor Ries's autograph work-list shed light on their dates of origin. Despite a well-founded wariness toward chronological classifications based entirely on stylistic criteria, we would suggest that they are very early works, perhaps dating from Ries's early travels or the first years of his stay in Vienna (1801–05).

Much evidence in support of this conclusion can be found in the **String Trio in E-flat major, WoO 70, no. 1**. First is the regular periodic structure of the main theme of movement 1 (*Allegro moderato*, common time), with its half-cadence on the dominant and its full cadence in the tonic – a theme that departs from the textbook model only in the fact that its subphrases consist of five measures rather than four. Moreover, this theme, and the following seven cadential measures up to the onset of the transition (0'35), are clearly modelled on the structure, if not the thematic material, of Beethoven's String Trio, op. 3 (published in 1796).

The transition works with thematically amorphous 16th-note figuration in the violin and viola. The secondary theme, set in the dominant, begins with a stretto variant of a motivic snippet from the opening theme (0'58) that is combined with its own inversion as the movement progresses (1'20). A decelerating concluding group (1'47), marked by a general pause, ends the exposition with a cadential reinforcement of the dominant and dispenses with a harmonic retransition to the repeat of the exposition. The development section (4'17) opens almost casually by prolonging the final figures of the concluding group. They soon give way to a motivically compressed version of the secondary theme (4'29), lingering in E-flat minor. Then the theme's head motif enters a stretto with two instruments paired in canon while the third plays 16th-note figuration (4'57). The recapitulation (5'41) is largely regular, apart from a truncation of the amorphous 16th-note figuration in the transition, the transposition of the secondary theme to the tonic, and the inclusion of the imitative entries (7'19) just before the beginning of the concluding group.

The second movement (*Allegro*, E-flat major) is a minuet devoid of those untypical archaising gestures found in several of Ries's late minuets. Instead, it is beholden to the genuine species of minuet within a four-movement sonata cycle, a species still widespread around the year 1800. The almost witty contrast between the forcefully buoyant antecedent and the laconic consequent, with its piano after-beats on weak beats of the bar, more closely resembles Haydn than Beethoven. The two trios contrast both with the main section and with each other. The first, in B-flat major (2'15), takes the form of an embellished melodic variation of a folk-like theme in the violin (a theme which, admittedly, had never been stated). The second, in C minor (4'32), allows the texture to unravel into thematic and rhythmic fragments, causing

the third and final repeat of the minuet section (6'15) to appear like an extraordinary event.

The following *Adagio cantabile* (A-flat major, 3/4 metre) is laid out in sonata form: a main theme, at once tuneful and harmonically complex (although regularly structured), is followed by a transition emerging directly from this theme (0'31) and a saucily leaping secondary theme in the dominant E-flat major (0'58), whose forward momentum twice comes to an abrupt halt on a dissonance. The concluding group (1'48) returns to the harmonically complex, stately mood of the main theme, modulating back to E-flat from a distant B minor. The compact development section successively elaborates the secondary theme (2'30) and the main theme (2'50), while the recapitulation (3'12) is shorn of the repeat of the secondary theme. The concluding group (4'28) begins properly, after a general pause, with a transposition by a 5th to E-flat, but now not only the mood and the harmony but the first four bars of the main theme are taken over intact. The movement then modulates back to A-flat major within the short space of two bars.

The last movement (*Finale. Allegro*, E-flat major, 2/4 metre) is remarkable for its formal design, proving that Ries was already capable of experimenting with formal ambivalence early in his career. In an abstract sense, it is a rondo form with three refrains (0'00, 1'44 and 3'18) and two episodes (0'53 and 2'10), as might be expected from the typical rondo theme with its self-contained ternary structure and brisk tempo. But the oddities begin with episode 1 in F minor (0'53), which emerges from the concluding figure of the refrain theme and soon attains the thematically vague character of a transition. This gives the violin and viola an opportunity to display virtuosic 16th-note passage-work (1'08) and to initiate a fully-fledged fugal exposition (1'23). But the

fugue breaks off as soon as each of the three instruments has stated the subject. The second refrain (1'44) presents an incomplete version of the rondo theme while embellishing it in the manner of a variation. Episode 2 emerges from the refrain without an articulating cadence; it is a repeat of episode 1, but enlarged with development-like sections and an extension of the fugal passage (2'50). The final statement of the refrain presents only the first eight bars of the theme before proceeding to the concluding cadential material, with a transitional figure borrowed from episode 1.

The entire work reveals that Ries was at pains to display his compositional prowess: artful modulations within the narrowest of confines in the second movement, an effortless command of the Haydn idiom in the third, and a combination of free form and skilful counterpoint in the finale.

In 1824, after 11 years in London, Ries returned to Germany, where he settled in Godesberg near Bonn with his family. Here, too, he was soon given prestigious assignments. In the years that followed, he served several times as the director of the highly acclaimed Music Festival of the Lower Rhine, held alternately in Cologne, Düsseldorf and Aachen. He renewed old acquaintances, one of which was with Nikolaus Simrock (1751–1832), Ries's principal publisher before his relocation to London. Simrock issued not only a good many further works from Ries's pen, but also, in 1826, the three op. 145 Flute Quartets that he had composed in England in 1814–15. Perhaps inspired by this publication, Ries returned to the genre to produce a Flute Quartet in D minor, composed in Godesberg in 1826. After moving to Frankfurt am Main, he then wrote two further works in this genre, one in G major (1827) and another in A minor (1830), making it possible for him to issue another three-work set. As it happened, however,

the publication never eventuated, although Ries is known to have contacted the publishers Peters and Kistner in 1833. The three works appear in Cecil Hill's catalogue beneath the number WoO 35.

The **Flute Quartet in D minor, WoO 35, no. 1**, reveals quite different compositional workmanship compared to, say, the String Trio, WoO, no. 1. The writing is thinner and more concise; the themes, despite their prevailing two-bar and four-bar articulation, are conceived for dramatic effect transcending their periodic structure. The main theme of the opening movement (*Allegro*, 3/4 metre), for example, unfolds in melodic ascents with an expansive crescendo and rhythmic compression to create a ten-bar arc of tension. In bar 11 it converts into a pedal point on the dominant beneath throbbing strings and sequencing figures from the flute. In the next six bars it finally heads toward a dynamic climax on a diminished 7th chord, only to sink immediately into a bottomless void. The solo cello, playing *piano*, leads into something resembling the beginning of a repeat of the opening theme (0'32), but which proves, at the latest with the outburst of modulating strings of triplets (0'44), to be a transition. The secondary theme, in the relative key of F major (1'13), adopts the compressed opening of the main theme, but differs by transforming it into a smoothly flowing cantabile. This imperceptibly gives rise to the concluding group (ca. 1'35), whose formal function is primarily defined by its F-major cadential harmony and loosely structured paratactic subdivision into one- or two-bar units. The development section (4'32) likewise departs from the standard pattern. True, scraps of the main and secondary themes reappear in distant keys (the opening of the secondary theme in B-flat major at the beginning, fragments of the main theme in E major at 5'05, the head of the main theme in E at 5'17, followed immediately by C-sharp minor). But the motifs,

rather than being rigorously developed, tend to be quotations of familiar material in agitated surroundings devoid of motifs and themes. The recapitulation (5'57) proceeds largely along regular lines, and thus similarly to the exposition, with the secondary thematic group transposed to the tonic major. Only the transition is modified and shortened. The movement ends with a 34-bar coda (7'47) in which we hear those parts of the transition omitted in the recapitulation. As in the main theme at the opening of the movement, the writing seems to sink into the bottomless void of the cello, using motifs from the main theme, only to fade away in sustained chords.

In the second movement (*Adagio*, A major, *alla breve*), the syntactic structure is subordinated both compositionally and gesturally to the dramaturgical idea of developing and projecting clashes of opposites. The main theme adheres to the pattern of an expanded period, sometimes with symmetrical four-bar units. But the cadentially reinforced entrance of the tonic is delayed until the entrance of a transitional section, where it is immediately redirected to the minor mode (1'25). The unified periodic structure and stately chordal writing suggest a self-contained peacefulness and serenity. This is counteracted, after the aforementioned cadence, by the gradual assertion of upper-voice melody (accompanied in the transition by pizzicato 16ths in the cello), and even more so by the after-beat 16th-note chords in the violin and viola (interspersed with rests) and the descending garlands of 16ths in the flute during the C-major secondary theme (1'54), giving way to a scherzo-like mood. This section comes to a halt on a static chord, approached from above, in the almost impossibly distant key of D-flat major (2'15). The return of the intermittent transition (2'33) leads back to the main theme (3'00), which is now varied and

embellished, thereby producing a synthesis of the static opening and the loose-limbed agility of the secondary theme. The latter now appears, without a preparatory transition, in the key of A major (4'17).

The scherzo (*Vivace*, D major), as befits its 'jocular' nature, is even more unexpected in its contrast of conflicting motifs and compositional techniques. At first, an isolated motif outlining a tonic triad (ascending 3rd plus descending 6th) is stated unisono in the manner of a motto. It is then integrated into a four-part texture leading, after 12 bars of sequences and repeats, to a *sforzato* climax on the secondary dominant. Then the melodic and rhythmic pattern abruptly changes, and the music proceeds *piano* in repeated notes, followed by solo runs in the flute above sustained notes in the strings. All these elements are subjected to thorough development in the second section of the scherzo (initially at 0'51), as if Ries wanted to compensate for the missing development of the thematic material in movement 1. Here, however, the material is reduced to elemental runs and triads. The unexpected and tonally unstable entrance of the opening theme (1'07) now comes at a moment of maximum surprise. The trio (G minor, 3'07), rather than providing a contrast, casts the existing material in a new light by subjecting it to slight modifications. It begins with the repeated notes in sonorous *forte* chords in the minor mode, bending the solo runs into swirling figures.

Like the opening movement, the finale (*Allegro molto*, D minor, *alla breve*) follows a sonata-form pattern. But it is far more relaxed in its workmanship, with many virtuosic passages and thematically unrelated sections, as befits its nature as a finale. The main thematic group is a ternary rondo theme with two characteristically contradictory 'folk' elements: a ponderous initial motif, entering in the cello with empty drone 5ths in the manner

of bagpipes, and a brash madcap theme in the flute. The transition, as in the opening movement, enters with a sudden change of the underlying rhythmic unit from even eighth-notes to eighth-note triplets, thereby liquidating the thematic substance (1'22). The entrance of the secondary theme (1'47) is highlighted by a return to the underlying rhythmic pattern of even eighth-notes. It contrasts sharply with the main theme, and with the immediately preceding transition, by virtue of its descending legato phrases and broken upper-voice texture. The development section (4'58) produces a quite unusual form of contrast by alternately prolonging the light-footed contrapuntal devices from the middle section of the main thematic group and guiding the ponderous drones from the movement's opening bars through various keys. Occasionally the texture relaxes into a flute solo with chordal support (5'37). This makes the contrapuntal intensification above a dominant pedal point (5'51) all the more effective as it prepares the entrance of the recapitulation. In the recapitulation itself (6'01), the main thematic group and the transition are heavily abridged – unsurprisingly, considering the self-contained ternary form of the main theme in the exposition. It is as if a block of music had been initially inserted as an alien element to create a rondo theme, and then dramatically integrated *ex post facto* into sonata form in the recapitulation. The secondary theme (6'51) and the concluding group appear properly in the tonic major, and a coda of nearly 40 bars' duration (7'38) presents the movement's defining motifs (drone 5ths, rondo motif, triplet motion) in almost emblematic isolation and migrating harmonies. At the end, for the first and only time, Ries places the upper voice of the drone motif in the flute: the cumbersome motif has finally found its way into the upper-voice texture.

Bert Hagels; Translated by J. Bradford Robinson

The Ardinghella Ensemble

The Ardinghella Ensemble feels beholden to the ideational universe of early romanticism – an artistic philosophy that elevates fantasy, imagination, sensuality and subjectivity into guiding precepts. The Venetian Renaissance painter Ardinghella, the hero of a novel by Wilhelm Heinse, gathered his friends together on an Aegean island and founded a state that turned bold artistic and social utopias into reality.

It is in this spirit that the Ardinghella Ensemble performs chamber music from the classical and romantic periods. Its repertoire centres on the works of Beethoven, his contemporaries, his forebears Haydn and Mozart and his romantic successors. Besides chamber music by world-famous composers, the ensemble also conducts journeys of discovery to previously unknown but fascinating compositions. Their ideal goal – to quote the title of Franz Schreker's famous opera – is 'the distant sound' of the romantics and their visions.

The Ardinghella Ensemble consists of four members – Karl Kaiser (flute), Annette Rehberger (violin), Sebastian Wohlfarth (viola) and Gesine Queyras (cello) – and is undogmatically committed to historically informed performance practice. Karl Kaiser plays transverse flutes from the early 19th century, while the three string players use instruments with strings and bows dating roughly from 1820.



Ardinghella Ensemble (Sebastian Wohlfarth, Karl Kaiser, Gesine Queyras, Annette Rehberger) **cpo** 555 051-2