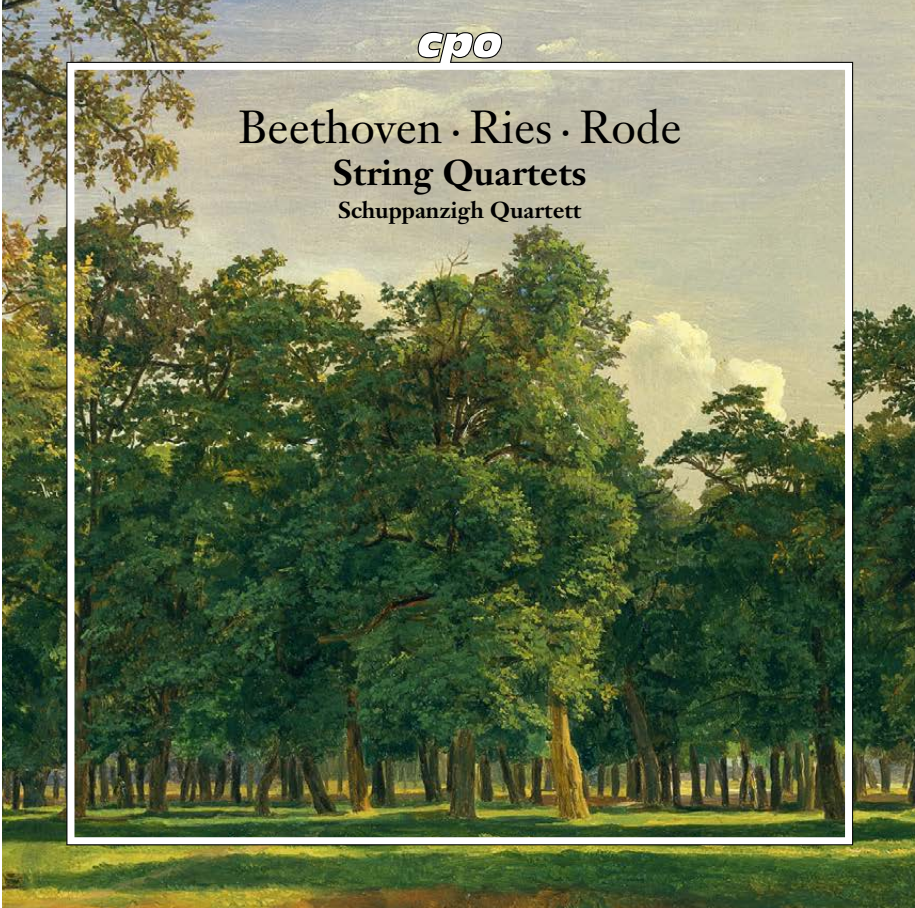
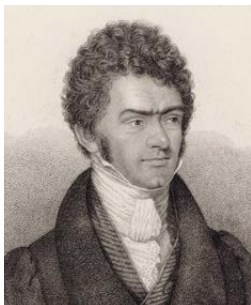


e-po

Beethoven · Ries · Rode
String Quartets
Schuppanzigh Quartett





Ferdinand Ries



Ludwig van Beethoven



Pierre Rode

Beethoven · Ries · Rode

String Quartets

Ludwig van Beethoven (1770–1827)

String Quartet No. 11 in F minor op. 95

19'51

1	Allegro con brio	4'27
2	Allegretto ma non troppo	6'18
3	Allegro assai vivace ma serioso	4'14
4	Larghetto espressivo – Allegretto agitato	4'52

Sonata for Violin and Piano No. 10 in G major op. 96

Arrangement for String Quartet by Ferdinand Ries (1784–1838)

25'37

5	Allegro moderato	10'02
6	Adagio espressivo	4'51
7	Scherzo. Allegro	2'07
8	Poco Allegretto – Adagio espressivo – Tempo I – Allegro – Poco Adagio – Presto	8'37

Pierre Rode (1774–1830)

String Quartet in G major op. 18

19'25

9	Introduction – Allegro moderato	9'38
10	Siciliano	4'21
11	Allegretto	5'26

Total time 64'59

Schuppanzigh Quartett

Anton Steck violin · **Katja Grüttner** violin

Christian Goosses viola · **Werner Matzke** violoncello

Ernst, Ironie und tiefere Bedeutung Streichquartette von Beethoven, Rode und Ries

Die vorliegende Aufnahme präsentiert mit drei Streichquartetten der Zeitgenossen Ludwig van Beethoven (1770–1827), Pierre Rode (1774–1830) und Ferdinand Ries (1784–1838) die klingende Momentaufnahme eines Zeitfensters zwischen 1810 und 1812. Dessen Beginn markiert Beethoven mit seinem **Streichquartett f-Moll op. 95**. Im Autograf vermerkt er das Datum »1810 im Monat October«, doch sehr wahrscheinlich erhält das Quartett erst 1814 seine endgültige Gestalt, um im Mai durch das Schuppanzigh-Quartett seine Uraufführung zu erleben. Im Druck erscheint es schließlich 1816 im Wiener Verlag S.A. Steiner. Über den englischen Pianisten und Komponisten Charles Neate versucht Beethoven, das Quartett auch in London bei einem Verlag unterzubringen. Kurioserweise schreibt er nur wenig später an den Komponisten und Dirigenten Sir George Smart über sein Werk: »N.B. The Quartett is written for a small circle of connoisseurs and is never to be performed in public.« Widersprüchlicher geht es kaum: Ein zur Veröffentlichung vorgesehenes Quartett soll bitte niemals öffentlich aufgeführt werden! Was steckt dahinter? Der amerikanische Musikwissenschaftler Mark Evan Bonds hat 2017 in einem brillanten Aufsatz die These aufgestellt, dass Beethoven mit diesem Quartett ein zwischen Ironie und Unverständlichkeit oszillierendes Werk komponiert hat, das die Beziehung zwischen Komponisten und Publikum neu zu definieren sucht. War bisher der Komponist dafür verantwortlich, mittels rhetorisch einsichtiger Strategien seinen Hörern ein verständliches wie emotional berührendes Werk zu präsentieren, so ist nun der Hörer gefordert, sich das Werk und

seine Strukturen intellektuell eigenständig zu erschließen. Vor dem Hintergrund einer ironischen Doppelbödigkeit dieses ungewöhnlichen Werks erklärt sich Beethovens einschränkende Bemerkung, dass es nicht für eine breite Öffentlichkeit gedacht sei und nur von einem »small circle of connoisseurs« überhaupt verstanden werden könne.

Sein erster Satz ist extrem kurzgehalten, die Sonatensatzform wird (ohne Wiederholungen!) auf ihre essentiellen Formbestandteile reduziert und enthält schroffe harmonische Brüche, schrille Oktavsprünge (gleich zu Beginn im ersten Hauptgedanken), abrupte Dynamikwechsel. Beethoven verzichtet auf das schmückende Beiwerk ausgefeilter Überleitungen und nimmt damit den Hörer nicht bei der Hand, sondern zerrt ihn ruppig hinter sich her. Der dritte Satz schließt an diese Haltung an: Wie ein herausfahrender Schrei setzen die vier Streicher zu seinem Beginn mit demselben verminderten Akkord ein, auf dem der zweite Satz endet. *Allegro assai vivace ma serio* schreibt Beethoven als Vortragsbezeichnung, und gerade der Nachsatz *ma serio* hat etwas Ironisches. Wie ernst ist ein Quartett, wenn das betont werden muss? Dazu steht dieser ausdrücklich *serio* geschriebene Satz in der fünfteiligen Form eines Scherzos. Oder sollen die ständigen Unterbrechungen durch Generalpausen darauf hinweisen, dass hier jemand vielleicht wirklich keinen Spaß versteht? Der zweite Satz erscheint auf den ersten Blick wie eine eingeschobene Idylle, doch stellt er sich im Verlauf seiner dreiteiligen Variationsform mehr und mehr als abgründiger Klagegesang heraus. Harmonisch ist er in D-Dur denkbar weit von der Grundtonart f-Moll entfernt. Umso frappierender wirkt am Ende seine harmonische Verketzung mit dem dritten Satz. Der Schlusssatz beginnt mit einer langsamen Einleitung

und ist dennoch wie der Kopfsatz äußerst knappgehalten. Klagende, mehrmals ansetzende Phrasen im *Larghetto espressivo* gehen über in emphatische Seufzer eines gehetzten *Allegretto agitato*, dessen Zerrissenheit und Sich-Gegenseitig-ins-Wort-Fallen der vier Instrumente den späten Beethoven ebenso vorausnahmen lassen wie ihre plötzlichen Tempo- und Registerwechsel. Das Ende des gesamten Quartetts lässt den Hörer ratlos zurück: Aus dem Nichts kippt das Geschehen von f-Moll nach F-Dur in einen rasanten Ausklang (*Allegro molto leggiermente*). Dieser Wechsel ist zu plötzlich, zu gewollt, um als glückliches Ende verstanden zu werden. Ein Dichter wie Ludwig Tieck, der im Jahr 1808 in persönlichem Kontakt mit Beethoven steht, schreibt in seinen *Erinnerungen*: »Die Ironie, von der ich spreche, ist ja nicht Spott, Hohn, Persiflage, oder was man sonst der Art gewöhnlich darunter zu verstehen pflegt, es ist vielmehr der tiefste Ernst, der zugleich mit Scherz und wahrer Heiterkeit verbunden ist. Sie ist nicht bloß negativ, sondern etwas durchaus Positives.« Beethoven hat dieses außergewöhnliche Quartett ohne Auftrag eines Gönners komponiert und später auch keinem seiner Mäzene zugeeignet. Gewidmet ist es Nikolaus Zmeskal von Domanowicz (1759–1833), einem privaten Freund und exzellenten Cellisten. Auch das unterstreicht die Sonderstellung seines »Quartetto serio« op. 95.

Ende 1812, wahrscheinlich Mitte Dezember, trifft Pierre Rode in Wien ein. Beethoven, der wohl schon vorher die ersten Sätze seiner Violinsonate G-Dur op. 96 komponiert hat, nimmt die Ankunft des international strahlenden Geigers und seinen für den 29. Dezember geplanten Auftritt in einer Soirée beim Fürsten Lobkowitz als Inspirationsquelle für ihre endgültige Vervollständigung. Das Finale der Sonate

schneidet er ausdrücklich auf den Interpreten Rode zu (wie er seinem Schüler Erzherzog Rudolph, der den Klavierpart übernehmen wird, schreibt): »Morgen in der frühesten Frühe wird der Kopist an dem letzten Stück [= Finale von op. 96] anfangen können, da ich selbst unterdessen noch an mehreren andern Werken schreibe, so habe ich um der bloßen Pünktlichkeit willen mich nicht so sehr mit dem letzten Stücke beeilt, um so mehr, da ich dieses mit mehr Überlegung in Hinsicht des Spiels von Rode schreiben musste, wir haben in unsern *Finales* gern rauschendere Passagen, doch sagt dieses R nicht zu, und – schenirte [genierte] mich doch etwas [...]« Über die Soirée am 29. Dezember berichtet die *Musikalische Zeitung für die oesterreichischen Staaten* am 4. Januar 1813, dass der Klavierpart weitgehend mehr Seele und Verständnis gespielt worden sei als der Violinpart. Nach diesem Abend ist Beethoven enttäuscht von Rodes Spiel, auch wenn er bereits bei der Komposition des Schlusssatzes auf »rauschendere« (technisch anspruchsvollere) Passagen verzichtet hat. Rode ist zu dieser Zeit wohl nicht mehr auf der Höhe seiner außergewöhnlichen Technik, für die er in ganz Europa gefeiert worden ist. Seit seinem spektakulären Durchbruch als Sechzehnjähriger im Pariser *Concert spirituel* als Solist im 13. Violinkonzert seines Lehrers Giovanni Battista Viotti eilt ihm ein Ruf als glänzender Geiger mit makelloser Technik voraus. Doch als er 1808 nach einem vierjährigen Aufenthalt in St. Petersburg nach Paris zurückkehrt, haben ihm jüngere Geigenvirtuosen wie Paganini den Rang abgelassen, und Rode geht wieder auf Reisen. Ungefähr 1811 entsteht sein **Streichquartett G-Dur op. 18** (das vierte von insgesamt zwölf), dessen gedruckte Stimmen zuerst 1811 in Leipzig (bei Breitkopf & Härtel), dann 1812 in Wien (bei Artaria) und

schließlich 1819 in Paris (bei Gambaro) erscheinen. Es besteht aus drei Sätzen, mit einer langsamen Einleitung zum Kopfsatz, und lässt sich nicht ohne weiteres einer der beiden in Frankreich populären Formen des Streichquartetts zuordnen. Auch wenn die erste Violine das Stück dominiert und sich die thematischen Entwicklungen der einzelnen Sätze an ihrer Stimme ablesen lassen, ist Rodes op. 18 dennoch kein »Quatuor brillant«, wie es ab 1800 in Paris populär wird. Dafür ist seine Textur zu anspruchsvoll, sind die unteren drei Streicher zu bedeutungsvoll, um als bloßes Vehikel eines selbstdarstellerischen Primarius zu fungieren. Zugleich enthält das Quartett mit einzelnen Soli der anderen Stimmen Elemente des vor der französischen Revolution beliebten »Quatuor concertant«, doch sind dies nur einzelne Farbtupfer im Gesamtgewebe und keine Aneinanderreihungen sich abwechselnder Soli, wie sie für diese Form typisch sind.

Rode schreibt ein im Sinne des 18. Jahrhunderts »witziges« (geistreiches) Streichquartett und bedient sich dafür auch aus der Trickkiste Joseph Haydns, wenn er zum Beispiel am Ende der Exposition des 1. Satzes eine eintaktige Generalpause notiert, die den Hörer absichtsvoll im Ungewissen lässt: Gibt es nun eine Wiederholung, oder geht es weiter in die Durchführung? Schon die langsame Einleitung lässt aufhorchen, ihr Klagegesang in g-Moll erinnert an die Oper, und der Primarius wird zur gefühlvollen Primadonna; Seufzer leiten ein Ende ein, das nach Art eines Rezitativs dominantisch zum Stehen kommt und an das dann das *Allegro moderato* mit dem ersten Hauptgedanken anschließt. Auch hier spielt der Komponist mit dem Hörer, denn an den ersten Hauptgedanken schließt sich eine Überleitung nach der anderen an, die Spannung steigt – bis endlich der

zweite Hauptgedanke erklingt. Der zweite Satz ist ein tänzerisches *Siciliano* in e-Moll, das wie ein Ständchen unter einem Balkon daherkommt: Wie eine präludierende Gitarre beginnt er im Pizzicato aller Stimmen, es folgt die erste Violine mit einem schwärmerischen Gesang. Der weitere Satzverlauf ist ganz auf sie ausgerichtet, sie darf mit betörendem Schmelz und eleganten Verzierungen glänzen. Gegen Ende des Satzes, kurz bevor das Pizzicato des Beginns wieder einsetzt, hat Rode noch eine Überraschung parat und lässt es mit virtuosen Läufen im Cello unter den Schlussfloskeln der anderen Drei kräftig rauschen. Als Finale schreibt er ein mäßig schnelles *Allegretto* in Rondoform, das sich durch clevere Verzögerungen und chromatische Irritationen auszeichnet. Technisch ist dieser effektvolle Satz gar nicht so anspruchsvoll, eher geht es um melodische Eleganz in der Geigenstimme. Genauso, wie es Beethoven für den Schlusssatz seiner Violinsonate mit Blick auf Rodes Violinspiel beschrieben hat, verzichtet auch dieser Finalsatz auf »rauschendere Passagen«.

In der Leipziger *Allgemeinen musikalischen Zeitung* von 1817 schreibt ein Rezensent über Ludwig van Beethovens **Violinsonate op. 96**: »Die Violin ist durchgängig obligat, und zwar so, dass man aus der Klavierstimme allein kaum in einzelnen Zeilen klug wird. Beyde Stimmen sind aber nicht nur trefflich verbunden, sondern auch, kommen sie nun zusammen, jede von bedeutender Wirksamkeit.« Die Gleichbehandlung von Violine und Klavier, die Verteilung der thematischen Entwicklung auf beide Instrumente, macht aus dieser Sonate ein Stück intellektueller Kammermusik. Diese Anlage des Stücks dürfte Ferdinand Ries bewegen haben, es Mitte der 1830er Jahre für Streichquartett zu bearbeiten. Ries, Schüler und Protégé Ludwig

van Beethovens, ist der Einzige gewesen, der seine Werke bearbeiten durfte. 1803 kommt er als junger Mann nach Wien und wird sofort von Beethoven als Klavierschüler angenommen. Noch bekannt aus Bonner Hofkapellenzeiten mit seinem Vater, kümmerst sich Beethoven intensiv um den Sohn, lässt ihn als Solisten sein drittes Klavierkonzert aufführen, verhilft ihm zu weiteren Auftritten und erlaubt ihm zwei Jahre später, als Ries zur militärischen Musterung ins Rheinland zurückkehren und sich nebenbei Geld verdienen muss, einige seiner Werke für Kammermusikbesetzung zu bearbeiten. Mehr als ein bloßer Schüler ist Ferdinand Ries ein enger Vertrauter Beethovens gewesen, der sich gut mit seiner Musik auskennt. 1809 begibt er sich auf eine Konzertreise durch Europa, die in London endet, wo er zwischen 1813 und 1824 als angesehenen Klaviervirtuose, Lehrer und Komponist lebt. In dieser ganzen Zeit steht er in regem Austausch mit Beethoven, wie ein umfangreicher Briefwechsel beweist. Von 1830 bis zu seinem Tod lebt er in Frankfurt, und hier widmet er sich noch einmal verstärkt der Bearbeitung Beethovenscher Werke für Kammermusikbesetzungen: 1831 bearbeitet er die Klaviersonate op.28 und 1835 die Sonate für Violoncello und Klavier op.5,1 für Streichquartett. Letztere erscheint (wie auch die für Streichquartett bearbeiteten Klaviersonaten op.31,1 und op.10,3) beim Frankfurter Verlag Franz Philipp Dunst. In diesen Kontext gehört Ries' Streichquartett-Bearbeitung von Beethovens Violinsonate op.96, die ebenfalls im Druck bei Dunst überliefert ist und wohl 1835 veröffentlicht wurde.

Ries' Arrangement der Violinsonate ist mehr als ihre bloße Übertragung auf vier Streicher, sie repräsentiert eher eine einfühlsame Analyse des Originals. Dessen ursprünglich heterogene

Besetzung aus Streich- und Tasteninstrument wird auf die Homogenität eines vierstimmigen Streichersatzes übertragen, damit wird die kompositorische Struktur der Sonate gleichsam »objektiviert«. In Beethovens Komposition spielt die klangliche Verarbeitung ihrer musikalischen Substanz durch die beiden Instrumente eine wichtige Rolle, oft wechseln einzelne Motive in unterschiedliche Klangregister: Violine, rechte oder linke Hand des Klaviers. Ein Blick auf den ersten Satz der Sonate zeigt dies deutlich: zu Beginn setzt die Violine mit dem Kopf des ersten Hauptgedankens ein, das Klavier echot ihn eine Oktave tiefer in der rechten Hand, dem schließt sich erneut die Violine an, wieder eine Oktave höher, nun mit dem gesamten Hauptgedanken. In der Reprise kehrt Beethoven die Verhältnisse um, nach zwei Trillern in der Violine als ihr Vorbote setzt die rechte Hand des Klaviers auf der Tonhöhe der Violine mit dem Themenkopf ein, anschließend wiederholt ihn die Violine eine Oktave tiefer (in der Lage des Klaviers vom Satzbeginn), und es folgt nun der komplette Hauptgedanke in der rechten Hand des Klaviers. In Ferdinand Ries' Bearbeitung sind Satzbeginn und Reprisesinsatz identisch, in beiden spielt die erste Violine zuerst den Themenkopf, die zweite Violine folgt mit dem Echo eine Oktave tiefer, danach übernimmt die erste Violine und führt ihn weiter. Dennoch macht es sich Ries nicht einfach in seiner Bearbeitung, er setzt weder automatisch Beethovens Violinstimme mit der ersten Violine noch die rechte Hand der Klavierstimme mit der zweiten Violine im Streichquartett gleich. Vielmehr bemüht er sich um eine differenzierte Verteilung des thematischen Materials auf alle Stimmen. Dabei lässt er im durchbrochenen Satz des Quartetts immer die Stimmlinien hervortreten, die auch in Beethovens Sonate

präsent sind. Geschickt führt Ries eine thematische Linie, die bei Beethoven sukzessive über Violine und Klavier verläuft, in einer Stimme oder er verteilt sie, genau umgekehrt, aus einer Stimme der Vorlage auf zwei Stimmen seines Streichquartetts. Wichtig ist ihm stets ein geschmackvolles Nachzeichnen der motivischen Verläufe und Entwicklungen des Originals. Damit einher geht ein Sensus für einen ausbalancierten Satz, sodass es vorkommen kann, dass Teile der originalen Violinstimme in der Bratsche erklingen, zwei Stimmen von Ries im Oktavabstand zueinander geführt werden oder für das Cello sogar eine Phrase hinzukomponiert wird (die allerdings geschickt von einer Parallelstelle abgeleitet ist). Nie geht Ries dabei über die Stimmenverhältnisse der Vorlage hinaus. Im Schlusssatz, vor dem *Adagio espressivo*, bildet sein Quartett exakt den mehrfachen Wechsel zwischen Drei- und Viertimmigkeit ab, wie er in der Sonate zu finden ist.

Die kluge Kombination dieser drei Werke auf der vorliegenden Aufnahme fördert faszinierende Einsichten zutage, denn mit ihrer zeitlichen Nähe und Bezüglichkeit untereinander erklären sie sich gegenseitig. Aus Rodes Quartett erklärt sich Beethovens Schreibweise im Finale der Violinsonate op. 96, und aus Ries' Arrangement für Streichquartett wird wiederum ihre komplexe musikalische Struktur deutlich, die weit über den Gattungsstil einer Violinsonate hinausgeht. Beethovens Streichquartett op. 95 bricht schließlich mit dem Status quo dieser Zeit, den nicht zuletzt Rode wie Ries repräsentieren. Mit seinen ironischen Überzeichnungen, starken Kontrasten und absichtsvollen Unverständlichkeiten verlässt es den bisher gültigen musikalischen Verständnishorizont und fordert rücksichtslos einen neuen ein.

– Henning Bey

Das **Schuppanzigh Quartett Köln** gehört zu den erfolgreichen Formationen, die sich über Jahre hinweg auf internationaler Ebene mit historischer Aufführungspraxis 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 einzigem 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 Schupanzigh-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. Seit dem Wintersemester 2023 lehrt er an der Folkwang Hochschule in Essen Barockviola. 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. Für das Wintersemester 2019/20 übernahm sie die Barockgeigenklasse der Hochschule für Musik in Trossingen. Anton Steck begann seine Karriere als Konzertmeister von Musica Antiqua Köln, Les Musiciens du Louvre und Concerto Köln. Er ist Professor für Barockvioline und Ensemble-Leitung an der Musikhochschule Trossingen.

Seriousness, irony and deeper meaning String quartets by Beethoven, Rode and Ries

With three string quartets by contemporaries Ludwig van Beethoven (1770–1827), Pierre Rode (1774–1830) and Ferdinand Ries (1784–1838), this recording presents the musical snapshot of a time window between 1810 and 1812. Beethoven marks the beginning of it with his **string quartet in F minor op. 95**, dated “1810 in the month of October” in the autograph, but it is very likely that the quartet did not take its final form until 1814, when it was premiered by the Schuppanzigh Quartet in May. It was finally published in print in 1816 by the Viennese publisher S.A. Steiner. Through the English pianist and composer Charles Neate, Beethoven also tried to find a publisher for the quartet in London. Curiously, only a little later he wrote to the composer and conductor Sir George Smart about his work: “N.B. The Quartet is written for a small circle of connoisseurs and is never to be performed in public.” It could hardly be more contradictory: a quartet intended for publication should never be performed in public! What is behind this? In a brilliant essay published in 2017, the American musicologist Mark Evan Bonds put forward the theory that, with this quartet, Beethoven composed a work that oscillates between irony and incomprehensibility and seeks to redefine the relationship between composer and audience. Whereas previously the composer was responsible for presenting his listeners with an understandable and emotionally moving work by means of rhetorically insightful strategies, now the listener is challenged to discover the work and its structures intellectually on his own. The ironic ambiguity of this unusual work explains Beethoven’s qualifying remark that it was not intended for the

general public and could only be understood by a “small circle of connoisseurs”.

Its first movement is extremely short, the sonata form is reduced (without repetitions!) to its essential formal components and contains abrupt harmonic breaks, shrill octave leaps (right at the beginning in the first main idea) and abrupt dynamic changes. Beethoven dispenses with the ornamental addition of elaborate transitions and does not take the listener by the hand, but rather drags him along gruffly behind him. The third movement pursues this attitude: At its beginning, the four strings enter like an outgoing cry with the same diminished chord on which the second movement ends. Beethoven writes *Allegro assai vivace ma serio* as performance marking, and the final phrase *ma serio* in particular has something ironic about it. How serious is a quartet if this has to be emphasized? In addition, this movement, expressly written *serioso*, is in the five-part form of a scherzo. Or are the constant interruptions by general pauses intended to indicate that perhaps someone really cannot take a joke here? At first glance, the second movement appears to be an inserted idyll, but during its three-part variation form, it increasingly reveals itself to be an abysmal lament. Harmonically, in D major, it is far removed from the home key of F minor. This makes its harmonic link with the third movement even more striking at the end. The final movement begins with a slow introduction and yet, like the first movement, is kept extremely brief. Lamenting phrases in the *Larghetto espressivo*, starting several times, lead into emphatic sighs in a rushed *Allegretto agitato*, whose disunity and falling into conflict with each other of the four instruments foreshadow the late Beethoven, as do the sudden changes in tempo and register.

The end of the entire quartet leaves the listener perplexed: out of nowhere, the action shifts from F minor to F major in a rapid finale (*Allegro molto leggiermente*). This change is too sudden, too deliberate to be understood as a happy ending. A poet such as Ludwig Tieck, who was in personal contact with Beethoven in 1808, wrote in his memoirs: "The irony of which I speak is not mockery, derision, persiflage, or whatever else one usually understands by it, it is rather the deepest seriousness, which is at the same time connected with jest and true cheerfulness. It is not merely negative, but something entirely positive." Beethoven composed this extraordinary quartet without a commission from a patron and later did not intend it for any of his patrons. It is dedicated to Nikolaus Zmeskall von Domanowecz (1759–1833), a private friend and excellent cellist. This also emphasizes the special status of his "Quartetto serio" op. 95.

Pierre Rode arrived in Vienna at the end of 1812, probably in mid-December. Beethoven, who had most likely already composed the first movements of his violin sonata in G major op. 96, took the arrival of the internationally renowned violinist and his performance at a soirée at Prince Lobkowitz's house planned for 29 December as a source of inspiration for its final completion. He explicitly tailors the finale of the sonata to the performer Rode (as he writes to his pupil Archduke Rudolph, who would play the piano part): "Tomorrow in the earliest morning the copyist will be able to start on the last piece [= finale of op. 96], as I myself am still writing several other works in the meantime, so I have not hurried so much with the last piece for the sake of sheer punctuality, all the more so as I had to write this with more consideration with regard to Rode's playing, we like to have more rushing passages in our

finales, but this does not appeal to R, and I was a little embarrassed [...]." The *Musikalische Zeitung für die oesterreichischen Staaten* reported on 4 January 1813 on this soirée that the piano part was played with considerably more soul and understanding than the violin part. After that evening, Beethoven was disappointed by Rode's playing, even though he had already dispensed with the more "rushing" (technically demanding) passages when composing the final movement. At this time, Rode was probably no longer at the height of his extraordinary technique, for which he had been celebrated throughout Europe. Since his spectacular breakthrough as a sixteen-year-old in the Paris Concert spirituel as the soloist in the 13th violin concerto of his teacher Giovanni Battista Viotti, his reputation as a brilliant violinist with impeccable technique preceded him. However, when he returned to Paris in 1808 after a four-year stay in St. Petersburg, younger violin virtuosos such as Paganini had outstripped him, and Rode went travelling again. Around 1811, he composed his **string quartet in G major op. 18** (the fourth of a total of twelve), the printed parts of which were first published in Leipzig in 1811 (by Breitkopf & Härtel), then in Vienna in 1812 (by Artaria) and finally in Paris in 1819 (by Gambaro). It consists of three movements, with a slow introduction to the first movement, and cannot easily be categorised as one of the two string quartet forms popular in France. Even though the first violin dominates the piece and the thematic developments of the individual movements can be read from its voice, Rode's op. 18 is not a "quatuor brilliant", as it became popular in Paris from 1800 onwards. Its texture is too demanding for this, and the lower three strings are too important to function as a mere vehicle for a self-promoting primarius. At the same

time, the quartet contains elements of the “quatuor concertant” popular before the French Revolution with individual solos by the other voices, but these are only individual splashes of colour in the overall fabric and not a series of alternating solos typical of this form.

Rode writes a string quartet that is “witty” in the 18th-century sense and also makes use of Joseph Haydn’s bag of tricks when, for example, he notates a one-bar general pause at the end of the exposition of the first movement, which deliberately leaves the listener in uncertainty: Will there now be a repeat, or will it continue into the development? The slow introduction already catches the listener’s attention, with its lament in G minor reminiscent of opera, and the primarius becomes an emotional prima donna; sighs introduce an ending that comes to a dominant standstill in the manner of a recitative and is then followed by the *Allegro moderato* with the first main idea. Here again the composer plays with the listener, as the first main idea is followed by one transition after another, the tension increases—until finally the second main idea appears. The second movement is a dance-like *Siciliano* in E minor, which comes across like a serenade under a balcony: it begins like a prelude guitar in the pizzicato of all the voices, followed by the first violin with a rapturous song. The rest of the movement is centered entirely on the first violin, which is allowed to shine with beguiling melodiousness and elegant ornamentation. Towards the end of the movement, shortly before the pizzicato of the beginning begins again, Rode has another surprise in store and makes it roar with virtuosic runs in the cello under the final phrases of the other three. For the finale, he writes a moderately fast *Allegretto* in rondo form, which is characterized by

clever delays and chromatic irritations. This effective movement is not at all technically demanding; it is more about melodic elegance in the violin part. Just as Beethoven described the final movement of his violin sonata with regard to Rode’s violin playing, this final movement also dispenses with “rushing passages”.

In the Leipziger *Allgemeine musikalische Zeitung* of 1817, a reviewer wrote about Ludwig van Beethoven’s **violin sonata op. 96**: “The violin is obbligato throughout, in such a way that one can hardly make sense of the piano part alone in individual lines. However, the two parts are not only excellently combined, but also, when they come together, each is of great effectiveness.” The equal treatment of violin and piano, the distribution of the thematic development between the two instruments, makes this sonata a piece of intellectual chamber music. This structure of the piece is likely to have prompted Ferdinand Ries to arrange it for string quartet in the mid-1830s. Ries, a pupil and protégé of Ludwig van Beethoven, was the only person authorized to arrange his works. He came to Vienna as a young man in 1803 and was immediately accepted by Beethoven as a piano pupil. Beethoven, familiar with his father from his time at the court orchestra in Bonn, took intensive care of his son, allowed him to play his third piano concerto as a soloist, helped him to make further appearances and, two years later, when Ries had to return to the Rhineland for military service and earn money on the side, permitted him to arrange some of his works for chamber music. More than a mere pupil, Ferdinand Ries was a close confidant of Beethoven who knew his music well. In 1809, he embarked on a concert tour through Europe, which ended in London, where he lived between 1813 and 1824 as

a respected piano virtuoso, teacher and composer. Throughout this time, he was in lively exchange with Beethoven, as an extensive correspondence shows. From 1830 until his death, Ries lived in Frankfurt, where he once again devoted himself to arranging Beethoven's works for chamber music ensembles: in 1831 he arranged the piano sonata op. 28 and in 1835 the sonata for cello and piano op. 5,1 for string quartet. The latter (as well as the piano sonatas op. 31,1 and op. 10,3 arranged for string quartet) was published by the Frankfurt publisher Franz Philipp Dunst. Ries' string quartet arrangement of Beethoven's violin sonata op. 96, which has also survived in print with Dunst and was probably published in 1835, belongs in this context.

Ries' arrangement of the violin sonata is more than a mere transposition to four strings; it represents a sensitive analysis of the original. Its heterogeneous scoring of string and keyboard instruments is transferred to the homogeneity of a four-part string section, thus "objectifying" the compositional structure of the sonata, as it were. In Beethoven's composition, the tonal processing of its musical substance by the two instruments plays an important role; individual motifs often change to different sound registers: violin, right or left hand of the piano. A look at the first movement of the sonata shows this clearly: at the beginning, the violin enters with the head of the first main idea, the piano echoes it an octave lower in the right hand, followed by the violin, again an octave higher, now with the entire main idea. In the recapitulation, Beethoven reverses the proportions: after two trills in the violin as its harbinger, the right hand of the piano enters with the theme head in the register of the violin, then the violin repeats it an octave lower (in the position of the piano from

the beginning of the movement), and the complete main idea now follows in the right hand of the piano. In Ferdinand Ries' arrangement, the beginning of the movement and the recapitulation are identical; in both, the first violin plays the theme head first, the second violin follows with the echo an octave lower, then the first violin takes over and continues it. Nevertheless, Ries does not make it easy for himself in his arrangement; he neither automatically equates Beethoven's violin part with the first violin nor the right hand of the piano part with the second violin in the string quartet. Instead, he endeavors to achieve a differentiated distribution of the thematic material across all the parts. In the filigree work of the quartet, he highlights the vocal lines that are also present in Beethoven's sonata. Ries skillfully leads a thematic line, which in Beethoven's work runs successively through violin and piano, in one voice or, conversely, distributes it from one voice of the original to two voices of his string quartet. For him it is always important to skillfully trace the motivic progressions and developments of the original in his arrangement. This is accompanied by a sense for a balanced movement, so it can happen that bits of the original violin part are heard in the viola, two parts are led by Ries in octave parallels, or a phrase is even newly composed for the cello (in fact skillfully derived from a parallel passage). Ries never goes beyond the proportionality of the original scoring. In the final movement, before the *Adagio espressivo*, his quartet exactly reproduces the multiple alternation between three and four voices found in the sonata.

The clever combination of these three works on this recording brings fascinating insights to light, as the works explain each other through their temporal proximity and interrelation. Rode's quartet

explains Beethoven's writing in the finale of the violin sonata op.96, and Ries' arrangement for string quartet in turn reveals its complex musical structure, which goes far beyond the generic style of a violin sonata. Finally, Beethoven's string quartet op. 95 breaks with the status quo of his time, represented not least by Rode and Ries. With its ironic exaggerations, strong contrasts and deliberate incomprehensibility, it abandons the previously valid musical horizon of understanding and ruthlessly demands a new one.

– Henning Bey

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. Since the winter semester of 2023 he has been teaching baroque viola at the Folkwang University in Essen. Katja Grüttner performs freelance in various ensembles all across Europe, including the Freiburg Baroque Orchestra, the Balthasar-Neumann-Ensemble and also L'arte del mondo. For the winter semester 2019/20, she took over the baroque violin class at the Trossingen music academy. 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.



Already available

cpo 777 306-2

cpo 555 489-2

Recording: Andreaskirche, Berlin-Wannsee, March 2021

Recording Producer, Balance Engineer, Editing, Mastering: Peter Laenger

Executive Producer: Burkhard Schmilgün

Photography: Marco Borggreve (p. 16)

Cover: Ferdinand Georg Waldmüller, "Prater Landscape", 1831; Cleveland, Museum of Art

© Photo: akg-images, 2024

English Translation: Henning Bey

Design: Lothar Bruweleit

cpo, Lübecker Straße 9, 49124 Georgsmarienhütte, Germany

© 2024 – Made in Germany



Schuppanzigh Quartett

cpo 555 489-2