



Ferdinand
RIES

Piano Concertos

Op. 42 and Op. 177

Introduction et Rondeau brillant

Christopher Hinterhuber, Piano

New Zealand Symphony Orchestra • Uwe Grodd



Ferdinand Ries (1784-1838)

Piano Concertos, Vol. 5

In this fifth and final recording of the complete works for piano and orchestra by Ferdinand Ries we encounter the first and last of his published concertos and one of his final essays in the genre he did so much to champion: the large-scale independent concert rondo. As such, this recording broadly frames Ries's entire creative output in the concerto (the first published work was not the first to be composed) as well as reflecting the profound stylistic shift that began to emerge in the works of Beethoven's younger contemporaries. When viewed in its entirety, Ries's cycle of fourteen works for piano and orchestra stands as one of the finest musical achievements of the early decades of the nineteenth century.

Unlike his teacher Beethoven, whose deafness drove him from the concert platform relatively early in his career, Ries remained one of Europe's most celebrated virtuosi until well into the 1830s. His receptiveness to new musical trends and his ability to develop and exploit them was as fundamental to his success as an artist as it was to his close contemporary Hummel. This quality of Ries is reflected in the formal diversity of his works for piano and orchestra. In addition to concertos, there are several sets of variations, two large-scale rondos and a polonaise. Beethoven, by comparison, restricted himself principally to the solo concerto, the genre Mozart had brought to the peak of perfection in the mid-1780s, although the *Choral Fantasia*, Op. 80, with its lengthy fantasia-like introduction for the piano and subsequent theme and variations structure, bears some similarity to the sets of variations later written by his pupil.

Ries published nine concertos, the first for violin and the remaining eight works for the piano. The concertos were numbered sequentially in order of publication and as a consequence the numbering of the first six works is not only misleading, since the sequence of piano concertos starts with *Concerto No. 2*, but the individual publication dates bear little relation to

the actual dates of composition. The explanation for this rather confusing state of affairs is probably straightforward. Ries composed piano concertos first and foremost for his own use. Like Mozart and Beethoven before him, he withheld works from publication while they were still largely unknown to his audiences. Whether he continued to perform the works is uncertain but there seems little doubt that his decision to delay their publication reflected his wish to prevent others from doing so. In the 1820s Ries published three of his earlier concertos: the *Fourth Concerto*, Op. 115 (1823), composed in Bonn in 1809; the *Fifth Concerto*, Op. 120 (1823), place and date of composition uncertain; and the *Sixth Concerto*, Op. 123 (1824), composed in Bonn in 1806. With the publication of these works and a seventh more recent work the stage was set for the composition of Ries's last two concertos and several smaller works for piano and orchestra.

Ries's concertos inevitably invite direct comparison with those of his teacher. Beethoven's influence is certainly there to be seen not only in the overall scale and structure of the works but also in their rugged, powerful orchestration. But in many other respects the works are dissimilar and intentionally so. Their musical organization is deft – there are numerous examples of clever motivic manipulation in the concertos – but it is also apparent that they are not thematically-driven in the manner of Beethoven's works. They are melodically rich but not motivically dense and in this quality they bear a similar relation to Beethoven's works as Pleyel's do to those of Haydn. The solo writing is also very different and its pianism, like Hummel's, looks forward to Chopin and Mendelssohn rather than back to Beethoven's great Middle Period sonatas and concertos. While the large-scale structure of Ries's concertos still conforms closely to that of the late eighteenth-century concerto, their internal musical organization differs considerably, particularly in the matter of tonal architecture. Ries's harmonic vocabulary is not

fundamentally different from Mozart's but the range of tonal relationships is greatly expanded. Another striking feature of Ries's concertos is the proliferation of tempo markings within a single movement; when combined with carefully marked *rallentandi* and frequent cross-rhythms in the solo part, the music demands an expressive flexibility in performance that is almost as foreign to Beethoven as it is to Mozart. The rhapsodic quality of Ries's style is heightened further by the interpolation of cadenzas – some surprisingly extensive in scope – in the middle of movements rather than before the final tutti; cadenzas also serve on occasion to introduce movements rather than to function as a link between movements. That Ries experimented with this approach in his very earliest concerto illustrates his determination first to discover and then to assert his distinctive voice as a composer.

During his eventful tour to Russia in 1811-1812 which culminated in his hurried flight to escape the invading French army, Ries successfully negotiated the publication of his *Piano Concerto in E flat* with the Leipzig publisher Ambrosius Kühnel. The work appeared in 1812 with a dedication to Archduke Rudolph of Austria, a fellow Beethoven pupil (albeit one rather more socially exalted than Ries himself) whom the composer had very likely met on occasion in Vienna. Ries probably composed the work with his lengthy European tour in mind and the interpolation of an *Air russe* in its finale may be an indication that he intended from the outset to perform the work in Russia. If so, then it is an early example of a practice that was to serve Ries very well in the future. In 1813 he wrote the brilliant *Introduction and Variations on Swedish National Airs*, Op. 52 [Naxos 8.557844] – the first independent concert work of its type – for one of his two major concerts in Stockholm, and followed it four years later with the equally clever and highly entertaining *Introduction and Variations on the National Air of 'Rule Britannia'*, Op. 116 (1817) [Naxos 8.570440] for his English audiences and the lovely *Introduction et Variations brillantes in F*, Op. 170 [Naxos 8.570440] which takes as its theme the tune 'Soldier, soldier, will

you marry me'. If the inclusion of the *Air russe* was not connected to the tour then it is possible that its inspiration came from Beethoven's inclusion of Russian themes in his '*Razumovsky Quartets*', Op. 59.

The composer of the *Piano Concerto in E flat* was a far more experienced artist than the young man who wrote the *C major Concerto* in 1806 [Naxos 8.557638]. That work understandably exhibited numerous stylistic influences from Beethoven's *First* and *Third Concertos* in spite of its often strikingly individualistic touches, but in the *Op. 42 Concerto* Ries succeeds in creating a more consistently distinctive style of musical expression in spite of the overwhelming impression that Beethoven's *Fourth* and *Fifth Concertos* must have made on him. What Ries had learned in the course of the previous few years was how to conform to structural and stylistic expectations on a fundamental level and yet do so in imaginative and even subversive ways. This is evident from the outset in the *E flat Concerto* with its prolonged avoidance of the tonic at the opening of the first ritornello and the introduction of the second theme, with its clever motivic link to earlier material, in the relative minor. The dissolution of this charming and rather quirky theme into strident, militaristic fanfares is skilfully accomplished and demonstrates a new level of technical virtuosity in Ries's work. It is in the piano writing, however, that we see the new flexibility in Ries's writing both on the expressive and structural level; the interpolation of a lengthy cadenza before the arrival of the second theme, cast in the dominant minor rather than the relative minor signalled in the opening ritornello, is particularly effective. Ries's handling of the orchestra, already impressive in the *C major Concerto*, also displays advances particularly in the writing for the wind instruments. Even the timpani's rôle is expanded to enable it to combine in solo passages with the piano.

Ries's sense of instrumental colour is also to the fore in the exquisite *Larghetto* slow movement with its haunting clarinet solo above unison pizzicato strings. Once again the movement begins with a strong element of tonal ambiguity. Although notated in A flat major the

music remains resolutely in the minor mode throughout its opening phases before modulating far and wide in the central part of the movement. The piano naturally plays a prominent rôle in the evolving musical drama, at times embellishing the thematic material and at others providing a rippling wash of background colour against which the music unfolds. The increased flexibility of Ries's tonal thinking is apparent towards the close of the movement at which the orchestra settles on a B flat – very distant from the opening of the *Larghetto* in A flat minor – but now revealed to be the dominant of E flat, the key of the *Finale*; this serves as the launching pad for a brief cadenza-like passage (technically an *Eingang*) which links the *Larghetto* to the *Rondo Finale*.

One of Ries's many gifts as a composer was the ability to write memorable rondo themes; the theme to the *Finale* of the *Op. 42 Concerto* is no exception. The theme itself incorporates quirky, offbeat *acciaccature* in the solo part which suggest a certain exoticism as does some of the early and slightly manic episodic material. The *Air russe*, carefully labelled as such in the score, forms the basis of the central episode of the rondo and its development. Given the nature of the earlier material it is likely that the use of this theme was part of Ries's conception of the movement from the outset. It adds a thrilling dimension both to the *Finale* and to the work as a whole. It is hardly surprising that Ries chose to make his débüt in London with this concerto on 21st May 1813 in spite of his recent première of the *Concerto in C sharp minor, Op. 55* [Naxos 8.557638].

After his retirement from the London concert stage in 1823 Ries returned to his native Rhineland living first at Bad Godesberg and later in Frankfurt. He remained active both as a composer and performer throughout the 1820s and 1830s. He was director of the Lower Rhenish Music Festival eight times between 1824 and 1837 and in 1834 he was appointed head of the city orchestra and Singakademie in Aachen. The *Introduction et Rondeau brillant, Op. 144*, composed in 1825, follows the structural models that he had developed in the works composed since the 'Swedish' *Variations* of 1813. In

common with several of these works, the rondo theme of *Op. 144* is foreshadowed in the introduction. The theme is not derived from the arresting opening bars in the orchestra, however, but from the idea presented first by the piano. Although this theme and the rondo theme that follows are closely related, the change of tempo and recasting of the surface detail utterly transforms its character. The return of a truncated version of the original introductory theme towards the end of the movement reasserts the fundamental importance of the link between the two major sections of the work while highlighting their expressive differences. It is as typical of Ries's care with structural planning, the consequence of his deep admiration for Beethoven's music, as the virtuosic demands of the solo writing is of his distinctive style of pianism. The clarity and brilliance of Ries's orchestration also contributes to the appeal of the work.

Nearly eight years were to elapse before Ries composed the *Concerto in G minor, Op. 177*, the last of his eight piano concertos. On the surface the work does not appear to represent a significant advance on the earliest concertos in its musical structures, style of pianism and expressive range. Even the choice of tonality is not especially remarkable by this time given the increased prevalence of minor mode works and indeed it is arguably less enterprising than Ries's choice of C sharp minor in the *Third Concerto* composed in 1812. Nonetheless, the *G minor Concerto* displays a further refinement of technique in the way in which Ries organizes his large-scale musical structures and critically in his writing for orchestra.

One of the fascinating aspects of Ries's *œuvre* (and Beethoven's too for that matter) is the way in which so many apparently revolutionary details in the late works had been anticipated in his earlier compositions. In the case of *Op. 177*, for example, the opening of the movement is tonally ambiguous: it sounds for all the world as if the work is in B flat major and it is only after a few bars that one realizes that the correct key is G minor. This elliptical approach to establishing the tonic is similar to that encountered in the *E flat Concerto* but

it is compressed in time. Similarly, the second movement, which is cast in D major, creates the illusion of a link to the *Finale* by suggesting that it is functioning as the dominant of the next movement, a technique he had employed in a slightly different manner in the *Op. 42 Concerto*.

One of the most remarkable features of *Op. 177* is its orchestration. Ries's writing for wind instruments had been impressive from the outset of his career and his fascination with their distinctive qualities is evident in works such as the *Grand Septuor, Op. 25*, the *Piano Quintet in B minor, Op. 74* and the *Grand Ottetto, Op. 128*. His writing for horns and trumpets in his orchestral works remained by comparison somewhat limited largely on account of the physical design of the instruments. In the *G minor Concerto*, however, we see a new flexibility in writing for the horns, one in which the instruments play in a wide variety of keys within the same movement. Ries features the horns prominently throughout the work signalling their expanded role by assigning them important thematic material.

Nonetheless, fine though the orchestration undoubtedly is, our attention is almost invariably focussed on the soloist. Ries's piano writing shows no weakening of inspiration in its thematic ideas nor does it suggest that his powers as a performer were in any way diminished. The stamina required to perform the outer movements is immense and the lilting, *Larghetto con moto* second movement with its exquisite filigree embellishments and subtle manipulation of internal metre demands the finest of musical sensibilities to perform it as perhaps Ries himself did. It is difficult to imagine Ries's audience reacting with any less enthusiasm than they had at his numerous other premières and yet from this time on his star began to wane as younger composers and performers began to take centre stage. Within five years of its composition both he and Hummel were dead and with them the last links to the golden age of Haydn, Mozart and Beethoven were severed.

Allan Badley

Christopher Hinterhuber



Photo: Nancy Horowitz

Born in Austria, Christopher Hinterhuber studied with Axel Papenberg, Rudolf Kehrer, Lazar Berman, Avo Kouyoumdjian and Heinz Medimorec and received further artistic encouragement from Oleg Maisenberg and Vladimir Ashkenazy among others. After winning several top prizes at international piano competitions in Leipzig, Saarbrücken, Pretoria, Zurich and Vienna, he performed as 'Rising Star' 2002/3 at the major European concert halls and Carnegie Hall, New York. The last few years have seen him play in major international festivals and in collaboration with many distinguished conductors and orchestras. Highlights of the 2012/13 season will be concerts in many cities in Europe, the United States, New Zealand and Japan. He often gives master-classes in Asia and Europe and has been professor of piano at the University for Music and Performing Arts in Vienna since 2010. His recordings for Naxos include works by C.P.E. Bach, Haydn, Hummel, Ries, Schubert and Žemlinsky.
www.christopherhinterhuber.com

New Zealand Symphony Orchestra



Photo: Patrycja Szwarczynska

The New Zealand Symphony Orchestra is the country's only professional full-size orchestra and one of the world's oldest national symphony orchestras, in existence since 1946. The orchestra is continually on the road, touring as many as a hundred symphonic concerts as well as dozens of dedicated concerts for children and small communities each year. While they present all their main programmes in Auckland and Wellington, they tour New Zealand extensively. In 2010, the NZSO completed the most prestigious and successful international tour in its history, appearing at Lucerne's KKL, Geneva's Victoria Hall, the Shanghai World Expo and Vienna's Musikverein. Earlier tours have featured concerts at the BBC Proms, the Snape Maltings in England and the Aichi World Expo in Japan. Led by Music Director Pietari Inkinen, the NZSO has won consistent praise in the press for its performances, both in concerts and recordings. The NZSO has an extensive catalogue of recordings, mostly on the Naxos label.

www.nzso.co.nz

Uwe Grodd



Photo: Godfrey Boehnke

The New Zealand based German conductor and flautist Uwe Grodd first gained worldwide recognition when he won First Prize at the Cannes Classical Awards 2000 for the *Best Eighteenth Century Orchestral Recording* with his CD of *Symphonies* by J.B. Vanhal (8.554341) with the Hungarian Esterházy Orchestra. Two further recordings of music by Johann Nepomuk Hummel have received Editor's Choice in the British magazine *Gramophone* in 2004 and 2008. His recording of the complete works for piano and orchestra of Beethoven's longstanding friend and student Ferdinand Ries (1784-1838) with Christopher Hinterhuber began in 2003. Performance highlights of recent years include eight concerts with the Mexico City Philharmonic in 2004, including Bruckner's *Fourth Symphony* and Strauss's *Ein Heldenleben* and the final, televised open-air concerts of the 53rd and the 54th Handel Festival in Halle, with a combined choir of 280 voices and the State Philharmonic Orchestra. They were followed with a highly successful season in the Halle Opera House of Handel's opera *Imeneo*. Uwe Grodd is also deeply committed to contemporary music, especially that of New Zealand composers. He has been involved in more than fifty commissions and conducted the premières of the New Zealand operas *Len Lye: The Opera*, by Eve de Castro-Robinson and Roger Horrocks, and *Galileo* by John Rimmer and Witi Ihimaera. From 1998 until 2002 he was Artistic Director of the International Music Festival New Zealand. He is Professor of Conducting and Flute at The University of Auckland, New Zealand.

www.uwe-grodd.com

Ferdinand Ries (1784-1838)

Klavierkonzerte, Folge 5

Mit dieser fünften Folge endet die Serie der konzertanten Klavierwerke, die Ferdinand Ries komponiert hat. Auf dem Programm stehen die früheste und späteste Konzertveröffentlichung sowie einer der letzten Versuche auf dem Gebiete des selbständigen, großangelegten Konzertondos, das Ries sehr schätzt. Die vorliegende Produktion überspannt also fast das gesamte Konzertschaffen des Komponisten (der allerdings vor dem ersten publizierten Werk schon ein erstes Konzert geschrieben hatte) und spiegelt den grundlegenden Stilwandel, der sich im Schaffen der jüngeren Beethoven-Zeitgenossen allmählich bemerkbar macht. In ihrer Gesamtheit bilden die vierzehn konzertanten Klavierwerke, die Ries hinterlassen hat, eine der schönsten musikalischen Leistungen aus den frühen Dekaden des 19. Jahrhunderts.

Während sich Beethoven aufgrund seines Gehörleidens schon recht früh vom Konzertpodium verabschieden musste, war Ries noch in den dreißiger Jahren einer der berühmtesten europäischen Virtuosen. Seine Empfänglichkeit für neue musikalische Strömungen sowie die Fähigkeit, diese sich selbst nutzbar zu machen und weiterzuentwickeln, waren dabei seinem künstlerischen Erfolg ebenso zuträglich wie dem beinahe gleichaltrigen Johann Nepomuk Hummel. Diese Tatsache zeigt sich in der formalen Vielgestaltigkeit der Werke, die Ries für Klavier und Orchester komponiert hat: Es gibt neben den Konzerten etliche Variationswerke, zwei großangelegte Rondos und eine Polonaise für diese Besetzung. Beethoven hat sich demgegenüber in der Hauptsache auf das Solokonzert beschränkt, das Mozart Mitte der 1780er Jahre zur Vollendung gebracht hatte, wobei freilich seine *Chorfantasia* op. 80 mit der ausgedehnten, improvisatorischen Einleitung des Solisten und dem anschließenden Thema nebst Variationen eine gewisse Ähnlichkeit mit den Variationsfolgen aufweist, die sein Schüler später verfasste.

Ferdinand Ries hat neun Konzerte veröffentlicht. Das erste ist ein solches für Violine (das lediglich in einem späteren Arrangement für Klavier und Violine erhalten ist), dem sich acht weitere für Klavier anschließen. Diese wurden allesamt in der Reihenfolge ihrer Publikation nummeriert, weshalb die Zählung der ersten sechs Werke in mehrfacher Hinsicht irreführend ist: Zunächst beginnt die Folge der Klavierkonzerte mit einer Nr. 2, und dann stehen die Erscheinungsdaten in keinerlei Bezug zur Entstehung der Werke. Die Erklärung für dieses Durcheinander ist womöglich ganz einfach: Ries schrieb die Klavierkonzerte in erster Linie und vor allem zum eigenen Vortrag. Wie zuvor Mozart und Beethoven, so ließ auch er die Musik so lange unveröffentlicht, wie sie dem großen Publikum noch weitgehend unbekannt war. Ob er die Werke auch nach der Veröffentlichung noch spielte, ist nicht sicher; es scheint jedoch kein Zweifel daran zu bestehen, dass er die Drucklegung gern aufschob, weil er nicht wollte, dass gleich auch andere Pianisten die Werke spielten. In den Jahren 1823/24 brachte Ries drei seiner älteren Konzerte heraus. Dabei handelte es sich um das schon 1809 in Bonn entstandene vierte Konzert op. 115, um das fünfte Konzert op. 120, über dessen Umstände nichts Näheres bekannt ist, und schließlich um das 1806 in Bonn geschriebene sechste Konzert op. 123. Nach der Veröffentlichung dieser Werke sowie eines siebten Konzerts war die Bühne für die Komposition der beiden letzten Konzerte und sowie verschiedener kleinerer konzertanter Stücke bereitet.

Ries' Konzerte fordern zwangsläufig zum direkten Vergleich mit denen seines Lehrers auf, dessen Einfluss man gewiss nicht nur in der Gesamtanlage und der Struktur der Werke, sondern auch in ihrer wilden, kraftvollen Orchestration erkennen kann. Doch in vieler Hinsicht unterscheiden sich die Kompositionen ganz bewusst von Beethoven. Sie sind musikalisch geschickt organisiert, die Musik zeigt einen perfekten Zusammenhalt; es gibt in den Konzerten manngfache

Beispiele für kunstvolle motivische Arbeit, doch wird zugleich deutlich, dass es sich dabei nicht um thematisch angetriebene Werke nach der Art Beethovens handelt. Ungeachtet ihres melodischen Reichtums sind sie nicht von derselben motivischen Dichte, womit sie zu Beethovens Schaffen in einem ähnlichen Verhältnis stehen wie die Musik von Ignaz Pleyel zu den Werken von Joseph Haydn. Von ganz anderer Art ist auch der pianistische Solosatz, der – ähnlich wie bei Hummel – auf Chopin und Mendelssohn hindeutet, anstatt sich besonders an den Sonaten und Konzerten aus Beethovens großer mittlerer Schaffensperiode zu orientieren. Während sich Ries in den Strukturen seiner Konzerte noch immer eng an die Formen des späten 18. Jahrhunderts hält, unterscheidet sich die innere musikalische Organisation besonders im Hinblick auf die tonalen Baupläne beträchtlich von diesen. Zwar ist sein harmonisches Vokabular nicht grundlegend anders als das eines Mozart, doch wird das Spektrum der tonalen Beziehungen stark erweitert, und die alte Tonika-Dominant-Polarität des 18. Jahrhunderts ist aufgeweicht. Ein weiteres auffallendes Merkmal in Ries' Konzerten ist die Fülle an Tempoangaben innerhalb der einzelnen Sätze: Wenn diese mit den genau vorgeschriebenen *rallentandi* und häufigen Gegenrhythmen der Solostimme verbunden werden, entsteht bei der Aufführung der Sätze eine expressive Beweglichkeit, die einem Beethoven und Mozart fremd war. Ferner wird die rhapsodische Qualität dieses Stils dadurch gesteigert, dass Ries seine zum Teil überraschend umfänglichen Kadzenzen in der Mitte der Sätze und nicht, wie üblich, vor den abschließenden Tutti derselben plaziert. Kadzenzen werden gelegentlich auch zur Einleitung von Sätzen, nicht als Bindeglieder zwischen diesen verwendet. Dass Ries mit dieser Prozedur bereits in seinem frühesten Konzert experimentierte, zeigt seine Entschlossenheit, eine eigene kompositorische Stimme zu finden und zu entfalten.

Während der ereignisreichen Russland-Tournee von 1811-1812, die in der überstürzten Flucht vor den französischen Invasoren ihren Höhepunkt fand, führte

Ries mit dem Leipziger Verleger Ambrosius Kühnel erfolgreiche Verhandlungen über die Herausgabe seines *Klavierkonzertes Es-dur*. Das 1812 erschienene Werk ist Erzherzog Rudolph von Österreich gewidmet, den der junge Ries – der freilich einer ganz anderen sozialen Schicht angehörte als der hocharistokratische »Mitschüler« bei Beethoven – wohl in Wien kennengelernt haben dürfte. Das Konzert war vermutlich für die große Europa-Tournee gedacht, und aus der Einfügung einer *Air russe* im Finale könnte man schließen, dass Ries das Werk von Anfang an in Russland hatte spielen wollen. In diesem Falle hätten wir es mit einem sehr frühen Beispiel für ein Verfahren zu tun, das Ries künftig sehr zustatten kommen sollte: 1813 schrieb er als erstes selbständiges Konzertwerk dieser Art die brillante *Introduktion und Variationen über schwedische Nationalweisen* op. 52 [Naxos 8.557844] für einen seiner zwei großen Stockholmer Auftritte; vier Jahre später ließ er für sein englisches Publikum die gleichermaßen raffinierte, überaus unterhaltsame *Introduktion und Variationen über die Nationalhymne »Rule Britannia«* op. 116 folgen [Naxos 8.570440], und in der liebens-würdigen *Introduction et Variations brillantes* in F op. 170 [Naxos 8.570440] verwandte er als Thema seiner Veränderungen die Melodie »Soldier, soldier, will you marry me«. Solte indes die *Air russe* des Es-dur-Konzerts nichts mit der Tournee zu tun gehabt haben, so wurde sie möglicherweise durch die russischen Weisen aus Beethovens »Rasumowsky-Quartetten« op. 59 angeregt.

Der Verfasser des *Klavierkonzertes Es-dur* [Naxos 8.557638] war ein weit erfahrener Künstler als der junge Mann, der 1806 sein Konzert C-dur geschrieben hatte. Hier schlügen sich trotz etlicher persönlicher Züge verständlicherweise viele stilistische Einflüsse aus Beethovens erstem und dritten Konzert nieder, während Ries in seinem Konzert op. 42 durchweg einen selbständigeren musikalischen Ausdruck fand, auch wenn Beethoven viertes und fünftes Konzert ihn tief beeindruckt haben mussten. Im Laufe der vergangenen Jahre hatte der junge Komponist gelernt, die strukturellen und stilistischen Erwartungen prinzipiell

zu erfüllen – das aber auf eine einfallsreiche und sogar subversive Art. Das zeigt sich deutlich am Anfang des *Es-dur-Konzerts*, wo das erste Ritornell zunächst über längere Strecken die Tonika vermeidet und dann die Einleitung zum zweiten, in der Mollparallelie geschriebenen Thema raffiniert mit dem vorherigen Material verbunden wird. Die Fertigkeit, mit der sich dieses charmante, recht eigenartige Thema in eine schreitende Militärfanfare auflöst, lässt eine neue Ebene der technischen Virtuosität erkennen – wobei freilich der Klaviersatz, dessen sich Ries hier befleißigt, vor allem ein neues expressives und strukturelles Niveau verrät. Besonders wirkungsvoll ist der freizügige Einschub einer umfänglichen Kadenz vor dem Einsatz des zweiten Themas, das jetzt nicht – wie im ersten Ritornell – in der Mollparallelie, sondern vielmehr in der Molldominante erklingt. Auch in der Handhabung des Orchesters, mit der Ries schon im *C-dur-Konzert* beeindrucken konnte, sind Fortschritte zu erkennen. Das gilt vor allem für den Holzbläseratz und sogar für die Rolle der Pauke, die in Solopassagen mit dem Klavier kombiniert wird.

Ein besonderes Gespür für instrumentale Farben prägt auch das exquisite *Larghetto* mit dem unvergesslichen Klarinettensolo, das sich über den Unisono-Pizzikati der Streicher erhebt. Auch hier ist zunächst eine auffallende harmonische Mehrdeutigkeit zu verzeichnen: Die Musik ist zwar in As-dur notiert, doch sie verharrt anfangs unerschütterlich in Moll, ehe im Zentrum des Satzes weite und ausführliche Modulationen beginnen. Das Klavier spielt bei der Entwicklung des musikalischen Dramas natürlich eine prominente Rolle, indem es zum Teil das thematische Material ornamentiert und dann wieder eine Fülle von Hintergrundfarben dahinrieseln lässt, vor denen sich die Musik entfaltet. Die wachsende Freizügigkeit des harmonischen Denkens wird gegen Ende des *Larghetto* offensichtlich, wo sich das Orchester nach B-dur begibt (und somit denkbar weit vom as-moll des Anfangs entfernt ist) und also die Dominante der Ausgangstonart Es-dur erreicht, zu der das Finale zurückkehrt: Eine kurze, kadenzartige Passage (ein *Eingang* also)

verbindet das *Larghetto* mit dem abschließenden *Rondo*.

Zu den vielen Fähigkeiten des Komponisten Ferdinand Ries gehörte die Erfindung einprägsamer Rondothemen, und darin bildet das Finale des Opus 42 keine Ausnahme. Der Solopart versieht den Gedanken mit einigen seltsamen, gegen den Schlag gerichteten *acciaccature*, die ebenso wie einige der frühen, leicht fiebrigten Episoden eine gewisse Exotik andeuten. Auf die in der Partitur eigens markierte *Air russe* gründet sich die mittlere Episode und die Durchführung des Rondos. Man kann aufgrund des vorherigen Materials annehmen, dass Ries von Anfang an vorhatte, dieses Thema in dem Satz zu verwenden. Es verleiht dem *Finale* und dem gesamten Werk eine zusätzliche Faszination. Kein Wunder, dass Ries am 21. Mai 1813 sein Londoner Debüt mit diesem Werk gab, obwohl er erst kurz vorher sein *Konzert cis-moll op. 55* [Naxos 8.557638] aus der Taufe gehoben hatte.

Nachdem sich Ferdinand Ries 1823 vom Londoner Konzertpodium verabschiedet hatte, kehrte er in seine rheinische Heimat zurück. Er lebte zunächst in Bad Godesberg, bevor er sich in Frankfurt am Main niederließ. In den zwanziger und dreißiger Jahren war er weiterhin als Komponist und ausübender Musiker aktiv. Zwischen 1824 und 1837 organisierte er acht *Niederrheinische Musikfeste*, und 1834 ernannte ihn die Stadt Aachen zum Direktor ihres Orchesters und ihrer Singakademie.

Die 1825 entstandene *Introduction et Rondeau brillant* op. 133 folgt dem strukturellen Modell, das Ries seit seinen »Schwedischen Variationen« aus dem Jahre 1813 entwickelt hatte. Wie in vielen dieser Werke deutet auch die Introduktion des Opus 144 bereits das Rondotheema an, das freilich nicht den fesselnden Anfangstakten des Orchesters entspringt, sondern auf dem Gedanken fußt, den das Klavier exponiert. Trotz der engen Verwandtschaft der beiden Themen sorgen der Tempowechsel und die veränderten Oberflächendetails im Rondo für einen völlig neuen Charakter. Dass das ursprüngliche EinleitungstHEMA am Ende in einer gekürzten Variante wiederkehrt, unterstreicht die fundamentale Beziehung zwischen den

beiden Abschnitten des Werkes, während damit zugleich die expressiven Unterschiede verdeutlicht werden. Die in einer tiefen Bewunderung Beethovens wurzelnde Gründlichkeit der formalen Planung ist ebenso typisch für Ries wie der eigene pianistische Stil mit seinen hohen technischen Ansprüchen. Auch die klare und brillante Orchestrierung trägt zur Anziehungskraft des Werkes bei.

Beinahe acht Jahre sollten vergehen, ehe Ries sein Konzert g-moll op. 177 und somit das letzte seiner acht Klavierkonzerte komponierte. Oberflächlich scheint es hier in formaler, pianistischer und expressiver Hinsicht keine sonderlichen Fortschritte gegenüber den älteren Geschwistern zu geben. Nicht einmal die Wahl der Tonart ist angesichts der zunehmenden Moll-Dominanz besonders zu bemerken: Kühner war Ries da wohl noch 1812, als er sein drittes Klavierkonzert in cis-moll schrieb. Nichtdestoweniger kann man auch im Opus 177 weitere technische Verfeinerungen konstatieren – und zwar in der Art, wie Ries seine musikalischen Großformen organisiert und ganz entscheidend in dem Orchestersatz.

Einer der faszinierenden Aspekte bei Ries (und auch bei Beethoven) ist die Tatsache, dass viele offenbar revolutionäre Details des späten Schaffens schon in frühen Werken zu ahnen sind. Im Falle des Opus 177 ist beispielsweise die Harmonik zu Beginn des Kopfsatzes mehrdeutig: Alle Welt hört hier ein B-dur, und erst nach einigen Takten erkennen wir, dass wir es in Wirklichkeit mit g-moll zu tun haben. Dieses elliptische Verfahren, die Tonika zu etablieren, erinnert an das Es-dur-Konzert, ist jetzt aber zeitlich gedrängter. Gleichermaßen weckt der zweite Satz, der in D-dur geschrieben ist, die Illusion, es gäbe eine Verbindung mit dem *Finale*, indem er wie die Dominante des nachfolgenden Satzes fungieren will – eine Technik, die auf etwas andere Weise bereits in dem Konzert op. 42 verwandt wurde.

Eines der auffallendsten Merkmale des Opus 177 ist die Orchestrierung. Mit seinem Holzbläseratz konnte Ries seit dem Beginn seiner Laufbahn beeindrucken, und seine Begeisterung für die individuellen Qualitäten der Instrumente spricht aus Werken wie dem *Grand Septuor* op. 25, dem *Klavierquintett h-moll* op. 74 und dem *Gran Otetto* op. 128. Verglichen damit finden Hörner und Trompeten in seinen Orchesterwerken nur einen recht begrenzten Einsatz, was vor allem mit ihrer physischen Gestalt zu tun hat. Das *Konzert g-moll* lässt jedoch einen flexibleren Umgang mit den Hörnern erkennen, die innerhalb eines Satzes in den verschiedensten Tonarten und während des gesamten Werkes eine prominente Rolle zu spielen haben, da ihnen Ries immer wieder wichtige thematische Aufgaben zuweist. Trotz der zweifellos außerordentlich schönen Orchestrations liegt das Hauptaugenmerk freilich auf dem Solisten. Der Klaviersatz und die thematischen Einfälle zeigen nicht das geringste Nachlassen der Inspiration, und an keiner Stelle könnte man auf einen Verfall der praktischen Fähigkeiten schließen. Für die Ecksätze wird ein enormes Stehvermögen gebraucht, und das wiegende *Larghetto con moto* mit seinen exquisiten, filigranen Verzierungen und seinem feinsinnig manipulierten inneren Metrum verlangt vom Ausführenden die höchste musikalische Sensibilität, über die Ries wohl selbst verfügte. Es ist kaum denkbar, dass das Publikum bei der Uraufführung weniger enthusiastisch reagiert hätte als bei den vielen früheren Premieren, und doch begann der Stern des Ferdinand Ries zu sinken. Jüngere Komponisten und Musiker rückten ins Rampenlicht, und keine fünf Jahre nach der Entstehung des Opus 177 waren Ries und Hummel tot. Damit waren die letzten Verbindungen zu dem goldenen Zeitalter eines Haydn, Mozart und Beethoven durchtrennt.

Allan Badley

Deutsche Fassung: Cris Posslac

The orchestral parts and scores of the following works are available from:

www.artaria.com

Sources

The sources upon which the editions used in this recording have been made are:

Piano Concerto in E flat, Op. 42

Edited by Allan Badley - Artaria Editions AE500
Stockholm, Statens Musikbibliotek - The Music Library of Sweden (Bureau de Musique edition, 1812)

Rondeau brillant, Op. 144

Edited by Allan Badley - Artaria Editions AE506
Paris, Bibliothèque Nationale (Schott edition, 1825)

Piano Concerto in G minor, Op. 177

Edited by Allan Badley - Artaria Editions AE507
Paris, Conservatoire de Musique: 27735 (Kistner edition, 1834-1835)



The fourteen works for piano and orchestra of Ferdinand Ries stand alongside those of Hummel as the finest and most important of their kind from the early decades of the 19th century. Intensely lyrical and yet displaying at times a rugged Beethovenian grandeur, Ries's eight concertos are works of impressive musical stature. In this fifth and final recording we encounter the first and last of his published concertos and the virtuosic *Rondeau brillant*, Op. 144. "Sparkling performances... the recording is first rate." (Penguin Guide on Vol. 3, 8.570440).



Ferdinand
RIES
(1784-1838)

Piano Concertos, Volume 5

Piano Concerto in E flat, Op. 42

1	Allegro con brio	29:52
2	Larghetto	13:12
3	Rondo: Allegro non troppo	5:07

4	Introduction et Rondeau brillant, Op. 144	17:52
5		

Piano Concerto in G minor, Op. 177

5	Allegro con brio	13:18
6	Larghetto con moto	7:24
7	Rondo: Allegretto	9:40

Christopher Hinterhuber, Piano
New Zealand Symphony Orchestra • Uwe Grodd

Recorded in the Michael Fowler Centre, Wellington, New Zealand, from 12th to 14th September, 2011

Producer and Engineer: Tim Handley • Publisher: Artaria Editions • Booklet notes: Allan Badley

Cover Picture: *The Elbe at Blankenese* by Adolf Vollmer (1806-75)
(Hamburger Kunsthalle, Hamburg, Germany / The Bridgeman Art Library)