



ONDINE

FERDINAND RIES

Symphonies Nos. 6 & 7

Tapiola Sinfonietta
Janne Nisonen



JANNE NISONEN

FERDINAND RIES (1784–1838)

Symphony No. 6 in D major, Op. 146 (1822) 30:54

- | | | |
|---|---|-------|
| 1 | I. Larghetto con moto – Allegro | 10:04 |
| 2 | II. Menuetto. Moderato – Trio – Poco più moto | 4:41 |
| 3 | III. Larghetto con moto | 7:34 |
| 4 | IV. Finale. Allegro con brio – Presto – Tempo primo | 8:35 |

Symphony No. 7 in A minor, Op. 181 (1835) 32:18

- | | | |
|---|---|------|
| 5 | I. Allegro con spirito | 9:59 |
| 6 | II. Larghetto con moto | 7:56 |
| 7 | III. Scherzo. Allegro non troppo | 5:02 |
| 8 | IV. Introduzione. Largo – Finale. Allegro vivace – Tempo I –
Allegro vivace – Tempo I – Allegro vivace | 9:21 |

TAPIOLA SINFONIETTA

JANNE NISONEN, conductor

Symphony No. 6 in D major, Op. 146 • Symphony No. 7 in A minor, Op. 181

On 13 May 1822 a new symphony by Ferdinand Ries received its premiere in London at the Philharmonic Society concert. It had been four years since Ries had composed his Symphony in F, Op. 110, and although several of his earlier symphonies had featured in programmes in the interim along with other works, his dissatisfaction with the society, both personal and professional, had been steadily growing. Since as early as 1816 Ries had been levelling criticism at the Society often in the most forthright manner. As Steven Robinson observes,

Ries was very quick to speak his mind and may not have done himself any favours, particularly if the highly sarcastic language of his letters was ever verbalised... Ries's tone is often frank, and the directors are often the target of his worst invective; he frequently refers to them as 'asses' and, on one occasion, wishes that they might all be brought down with cholera.

One of the causes of Ries's dissatisfaction was the infrequency of the performances of his symphonies even though the extant records show that he fared better than any of the other composers featured in the society's programmes including Clementi and Spohr. It seems scarcely probable in view of their enthusiastic reception that Ries's symphonies had suddenly struck the directors as being inferior to first thought, yet in writing to William Watts, the secretary of the Philharmonic Society on 13 June 1820, Ries huffily expresses the thought whether the works would not be

better withdrawn altogether...to spare some of my friends who are Directors the painfull task to try to find excuses why my symphonies /: of which I composed five for the Ph. Society: / are not performed, and the other Directors are at least obliged to acknowledge, that they have either altered their mind about their merit, or told me false compliments when they heard them at first.

While only a single performance of a symphony had taken place in 1820 by the time Ries wrote to Watts, the society's programmes had for the first time included two of the composer's major works for piano and orchestra, the highly original *Variations on Swedish National Airs*, Op. 52 and the Piano Concerto in C-sharp Minor, Op. 55, both of which Ries had premiered in Stockholm in 1813. That Ries fails to acknowledge this fact perhaps illustrates the relative value he placed on these works in comparison with his symphonies

and it is consistent with the position of the society itself which, in its early years, had proscribed the performance of concertos at its concerts considering them of little artistic merit. Nonetheless, the professional climate for foreign musicians was beginning to change markedly, so much so, that in a letter to Spohr dated 10 September 1820, Ries refers to a 'revolution' in the Philharmonic Society, and in a letter written in September 1822, he indicates that he plans only to remain in England for a further two years partly because of the increasing meanness and maliciousness that characterises the professional world.

Unlike most of Ries's earlier symphonies which were reviewed in the *Morning Chronicle*, no such review appeared following the premiere of **Symphony No. 6** on Monday 13 May 1822. It was advertised as "New Sinfonia, MS. (never performed)" but significantly, not as a work "composed for this society" which indicates that it had not been commissioned. The reception of the work in London remains a mystery, but its Continental premiere at the Lower Rhine Festival in Düsseldorf on 15 May 1826, for which Ries composed a new movement to replace the original *Adagio*, was a great success. Confiding to his brother Joseph in a letter written on 2 June, that the "[original] *Adagio* never really pleased me", Ries also informed him that he had added "Turkish music to the Finale, the effect of which is quite extraordinary".

My symphony, the last in D major, was above all things that were given the most well executed and applauded. I had already been applauded three times after the Allegro, and after the Finale so unanimous [was the applause] that it must have pleased a great number of people.

It was not just the members of the public who attended the premiere who were impressed with Ries's new symphony. He received a letter of praise from the King of Prussia, Friedrich Wilhelm III, and as a mark of gratitude, dedicated the work to him. This was not the end of Ries's contact with the King. In a letter written by Ries's wife Harriet on 3 January 1828 to Joseph Ries, she proudly notes

You will, I am sure, be pleased to hear that the King of Prussia has sent Ferdinand a very valuable ring accompanied by a flattering letter from him acknowledging the dedication of a symphony. The underwritten paragraph appeared in the Frankfurt paper. I send it to you as Ries wishes it to be translated and put in the Times. You might also add that it was performed in Berlin on the 22nd by the king's order and met with general applause –

S.M. le roi de Prusse, accoutumé à reconnaître honorablement tous les grands succès dans les arts et dans le sciences, a fait remettre une bague enrichie de brillants et accompagné d'une lettre affectueuse à M. Ferdinand Ries, qui réside depuis quelque tems dans notre ville; cet artiste, aussi avantageusement connu par sa brillante exécution que par ses compositions, avait dédié à S.M. une Symphonie qu'il a composée pour la Société musicale des provinces rhénanes –

[H.M. the King of Prussia, accustomed to honorably acknowledging all great successes in the arts and sciences, has presented a ring enriched with brilliants and accompanied by an affectionate letter to Mr. Ferdinand Ries, who has been residing in our city for some time; this artist, as advantageously known for his brilliant execution as for his compositions, had dedicated to H.M. a Symphonie he composed for the Musical Society of the Rhenish Provinces.]

The revised work proved to be the most popular of Ries's symphonies, receiving performances in Düsseldorf and Leipzig in 1826, followed by Berlin (1827), Kassel (1828), a possible performance at the Paris Conservatoire in 1829 and further performances in London and Dublin in 1831. Following the Philharmonic Society concert of 6 June 1831, a review appeared in the *Harmonicon* which perceptively conjectured "that [Ries] is adopting a rather more lively style of composition: there is a new openness and freedom of melody". Ries had certainly been criticised in the past for the complexity of his music with its frequent chromaticism, but these charges had never been levelled at his symphonies. Perhaps the new qualities observed by the *Harmonicon* reviewer represented a response on Ries's part to these criticisms, but with this new directness of style there was no corresponding relaxation of his rigorous and highly sophisticated approach to the work's musical organisation and it is, by some measure, the finest of his symphonies to date.

As far back as the mid-eighteenth century, composers of symphonies had wrestled with the problem of writing a suitable finale, something that was lighter in character to the first movement yet more sophisticated than the gigue-like movements that were most commonly employed. Unsurprisingly Haydn proved to be the most resourceful composer in this respect, providing models which were largely adopted unchanged by Mozart and Beethoven. Beginning with the Fifth Symphony, however, Beethoven began to shift the expressive weight of the work to its finale, culminating in the unparalleled power and grandeur of the choral finale to the Ninth Symphony. None of this went unnoticed or ignored by Ries in his own symphonies, but it was not until the completion of the revision

of Op. 146 that he finally succeeded in the task he set himself.

Almost from the outset of Ries's career as a symphonist he showed a predilection for long-range planning in the structural organization of his works, extending far beyond linking the slow introduction to the following *Allegro*. Not content with merely alluding to themes though shared melodic contours, Ries increasingly used individual pitches to foreshadow later tonal areas across all four movements of the symphony as well as details of musical texture and orchestration. In Op. 146, the most meticulously planned of Ries's symphonies in spite of its "new openness and freedom of melody", the *Larghetto con moto* introduction to the work contains the seeds of the entire symphony. The most important thematic material is nearly all derived from the opening which also anticipates in detail and order the keys and characteristic musical textures employed in the later movements. Even the apparently highly unorthodox choice of F major for the second subject in the recapitulation of the first movement and E major for the false recapitulation in the finale can be traced to the unusual emphasis placed on F and E in bars 16-18 of the introduction.

Op. 146, however, has more obviously striking features, not the least of them being the reversal in the positions of the *Menuetto & Trio* and the newly composed *Larghetto con moto* which links directly to the *Allegro con brio* finale with its extraordinary extended coda which amounts to a third of the length of the entire movement. In linking the third and fourth movements together, Ries shifts the weight of the symphony to the finale in an impressive and original fashion. This radical rethinking of the overall musical architecture of the symphony would have been obvious to the reviewer in the *Harmonicon*, yet it was the work's melodic freedom and general approachability – or perhaps directness of expression – that he clearly thought more noteworthy.

While there is a great deal to admire in Op. 146 on a compositional level, it owed its popular success to Ries's gift of writing attractive, memorable themes, thrilling, powerful passages to rival even those of Beethoven in their display of furious, concentrated energy, and the whole masterfully orchestrated. Every movement of Op. 146 has striking moments, whether it is the unexpected alternation of 6/8 and 3/4 metre at strategic points in the first movement, creating a powerful hemiola effect that was later to become such a hallmark of Brahms's musical style, or the strongly Baroque flavour of the *Menuetto* which no doubt found particular favour in London with its long tradition of Antient music concerts. This movement, however, is no mere pastiche of an eighteenth-century minuet. The *Menuetto* is written out again in full after the *Trio*, reorchestrated and with an increase in tempo marked *poco più mosso*. The newly composed reprise of the *Menuetto* has a prominent role for solo double bass, a reminder that as was so often the case in his

London symphonies, Ries composed solos with particular players in mind, in this case, the double bass virtuoso Domenico Dragonetti (1763–1846). The *Menuetto* loomed large in Ries's mind while planning for the Continental premiere of the symphony since he needed to be certain that a first-rate double bass player was engaged to play the part. The *Trio* is no less interesting with its beautiful wind solos accompanied by delicate string writing and its unusual tonality (B major) and musical texture are both foreshadowed in the slow introduction to the first movement.

Ries's original *Adagio* movement does not survive but it was no doubt as closely linked thematically to the rest of the work as its replacement. One thing that immediately strikes the listener about the newly composed *Larghetto con moto* is its prominent use of chromaticism in comparison with the rest of the symphony which is also matched by short-lived modulations to tonally remote areas. This greater harmonic intensity also contributes importantly to shifting the expressive weight to the second half of the symphony.

Ries originally planned to perform Op. 146 at the Lower Rhine Festival in Aachen on 22 May 1825 but he decided to perform instead the newly revised version of his Symphony in E flat, WoO 30. The reason for changing his mind was that he was to conduct the German premiere of Beethoven's Ninth Symphony the following day and he clearly thought two works in D (Minor and Major) was too much of a good thing and might open his own work up to unwelcome comparisons. The experience of conducting the Ninth, however, was almost certainly the inspiration for Ries to add 'Turkish music' (triangle, cymbal and bass drum) and two piccolos to the instrumentation. These parts he added in red pencil on existing staves in the autograph score, and on the basis on his report to Joseph, they had the desired effect, and no doubt contributed a good deal to the impact the work made and Ries's evident affection for it. If the inspiration for the additional instrumentation came from Beethoven, its employment in this movement is wholly appropriate. Outside the more obvious uses of 'Turkish' percussion as signifiers of the exotic in operas and other dramatic works, it was used most commonly in marches written for military bands. The 'Turkish' march variation in the finale of the Ninth Symphony is a famous example of this musical trope in action. The opening theme of the finale of Ries's symphony with its symmetrical phrasing and tonic-dominant harmonies is also strongly reminiscent of march style and is therefore ideally suited to the addition of Turkish percussion which is used to great effect later in the movement.

With the exception of the revisions to WoO 30 and Op. 146 in the mid-1820s ahead of their Continental premieres, Ries composed no symphonies between 1822 and 1835. The

intervening years had been productive ones for Ries with the composition of important instrumental works such as the three string quartets Op. 150 and his last two piano concertos. However, these years also saw a shift in emphasis for the first time in his career towards large-scale vocal and choral works as a consequence of Ries's involvement as Music Director of the Lower Rhine Music Festivals. His first opera, *Die Räuberbraut*, was premiered in 1827 and two years later, the oratorio *Der Sieg des Glaubens*. A second opera, *Liska, oder die Hexe von Gyllentseen*, occupied Ries during 1830–1831 in between other smaller projects. His return to the field of symphonic composition came about as result of a commission. In a letter to his brother Joseph dated Frankfurt, 9 March 1835, Ries informs him that he will now write a **symphony** for Vienna, adding further details on 1 July:

A Gesellschaft music lover from Vienna has commissioned a symphony from me – I am at the last Allegro, which I can tell you, will not be bad!

The identity of this mysterious commissioner is unknown, nor was the pioneering Ries scholar Cecil Hill able to discover anything further about the terms of the commission. Ries assigned an opus number to the new work (Op. 181) and, according to the engraving copy, sold it to the obscure Viennese publisher Trentsensky und Vieweg on 24 July 1835. For reasons unknown, Trentsensky und Vieweg transferred the rights on 31 August to Steiner, a publisher with whom Beethoven first began dealing in 1815, but Steiner did not publish the work either. Remarkably Op. 181 remained unpublished until 2004. Although there are no performances of record, the existence of a set of manuscript parts with rehearsal letters suggests that at the very least, Ries's last symphony was read through if not performed.

Never one to rest on his laurels, Op. 181 exhibits a number of stylistic changes from Ries's earlier works, not least of all in his treatment of the orchestra. Hill first observed that “the blaze of wind, brass and percussion separated from unison and octave strings in the opening bars indicates a manner not previously seen in his symphonies and it is sustained throughout the work”. The unusually gripping opening to the symphony is metrically ambiguous and consists of motivic scraps before unfolding over an extended dominant pedal: the section functions as an introduction without being a separate if related entity of the kind we have encountered before. There are other structural innovations in work. The traditional tripartite minuet/scherzo and trio is replaced by a five-part complex with coda, which is to be played without breaks. The episodic sections, which are unlabelled, are in A major and F major respectively and feature prominent solo parts. One of the striking stylistic features of this movement is the alternation between 6/8 and 2/4 with Ries

directing the performers to play the dotted crotchet and crotchet beats at the same tempo. Most notable, however, is the finale which opens with a slow introduction that returns twice in the course of the movement. While the precedent for a return of the introduction in the first movement had been established by Pleyel in the first of the symphonies he composed for the Professional Concert in London in 1792 and shortly thereafter by Haydn in his 'Drumroll' Symphony (Haydn attended the premiere of Pleyel's symphony and was clearly impressed with the idea), no such precedent existed in symphonic finales.

After the complex means through which Ries unified the four movements of Op. 146, he dispensed with obvious thematic links between movements in Op. 181 yet it retains tonal links. The tension between the tonic minor and major modes that are a feature of Op. 112 and Op. 80 is also prominently on display in this work. In some respects, Op. 181 is less harmonically and tonally enterprising than some of Ries's earlier symphonies, especially the revised version of WoO 30, nor is there anything much in the way of rigorous thematic development. Robinson speculates that a possible reason for this is Ries's conscious shifting of weight to the end of the symphony in his perpetual concern for addressing the problem posed by the finale. In writing a finale in sonata form with a slow introduction that returns twice, Ries created a unique musical structure that more than counterbalances the apparent 'simplicity' of the first movement. Its internal musical organization is also highly sophisticated and Ries was absolutely right in predicting to his brother that it would not turn out bad.

Ries's eight symphonies represent an impressive body of work and rank among the very finest of those of Beethoven's contemporaries and immediate successors. In 1824, the year Ries left England to return to his native Rhineland, a Memoir was published in *Harmonicon* and it is fitting to quote it here:

... As a composer, Mr Ries is manifestly a disciple of the Beethoven school; not only in his symphonies and other orchestral works but also his quartets, pianoforte sonatas, and even his minor productions evince his predilection for the general style of his founder...But he is too rich in invention, too independent in spirit to be an imitator; and many of his productions shew an originality of composition that rank him with the great masters of the age. His compositions for the Philharmonic Concerts if not the equal to those of the three illustrious symphonists may be placed next to them.

Indeed.

Allan Badley

Before 2020 and the COVID-19 pandemic, I had barely even heard of a composer named Ferdinand Ries. When the lockdown began in Finland and orchestras had to reprogram nearly all of their concerts, I came across a symphony listed under the letter 'R' in a catalogue – one that, in terms of instrumentation, seemed like a perfect fit for Tapiola Sinfonietta. The piece was Ferdinand Ries's First Symphony. Within just a few weeks of this discovery, we had already performed the piece in an empty hall with cameras rolling.

There was something familiar about the symphony: it was energetic, surprising, and finely orchestrated. The model for the slow movement was easy to recognize, and in the finale, the orchestra had the opportunity to showcase its best qualities. And yet, none of us had ever performed the piece before. I became intrigued by Mr. Ries and immediately set out to find the rest of his symphonies. I very quickly understood that here was a symphonic cycle that absolutely deserved far more attention than it had previously received.

When it comes to compositions that are hundreds of years old, a classical musician can usually rely on knowing in advance what the music will sound like. The works of Mozart, Beethoven, and Bach are etched into our collective backbone, as their music has been performed continuously in public for centuries. When a program includes Mozart's *Jupiter Symphony*, I already know before the first rehearsal what the opening bars will sound like and which passages are likely to be more difficult and require extra attention. I know in advance which moments will require careful balancing, and when to listen closely to the flute. Most of all, I understand the internal emotional world of the piece – what it will demand of me, and what it will give in return. This is all accumulated capital, gradually built up – not only over the course of my own musical career, but thanks to the musicians who came before me. We always stand on the shoulders of our predecessors.

The rapid development of the recording industry in the mid-20th century was hugely significant for music accessibility. Thanks to it, all kinds of music found their way into homes and schools, awareness of different composers and performers spread widely, and recorded music became a natural part of everyday life. In classical music, however, the development wasn't necessarily all positive: key works became generalized, and I would argue that interpretive diversity suffered as musicians began modeling themselves on existing recordings. From that point on, breaking free from the chains of tradition and the grip of recordings required great courage.

Tradition is a double-edged sword. Leaning on it can offer support for one's own ideas and aspirations, and it can point toward promising interpretive directions. On the other hand, being too aware of tradition can kill creativity, boldness, and freshness – and crush the possibility of renewing our art. In the worst case, the weight of tradition can carry us far away from the composer's original intention.

As I opened the scores of Ries's symphonies, I thought about all of this – and suddenly realized: this music is completely free of such burdens. These symphonies have no performance tradition! I had no auditory experience of the music; my only contact with Ferdinand was through these notes and what he had written on paper. This realization came with two conclusions and with both joy and a touch of panic:

- 1) I could use the score as my only reference!
- 2) I *had* to use the score as my only reference!

After spending some time with Ferdinand's music, I was able to breathe a sigh of relief: we spoke the same language – thanks to my prior experience with other composers of the period, and above all, because Ferdinand was never an island. He was, in every sense, a product of his time's social and cultural environment.

When the classical canon is even slightly shaken and it becomes clear that things may not have been quite as linear as we thought, people often feel a need to quickly explain away the oversight. A composer who didn't previously belong to the exclusive club of famous (male) composers is seen as an intruder – or perhaps even an imitator. I've found some of the feedback our recordings have received to be somewhat puzzling. According to some, Ries doesn't have much of his own to say, and most of his themes and aesthetics are borrowed directly from Beethoven. Of course, the influence of his mentor and friend is audible in Ries's works – but I still firmly believe that Ferdinand Ries's musical voice is uniquely his own. And naturally, like all musicians, composers also draw from the previous generation and build new art upon the old. We are all products of our cultural ecosystem, whether we like it or not. Because of his extensive travels, wide international network of friends, and life in multiple countries, I feel that Ries's compositions offer a rich and unique perspective on the cultural traditions of early 19th-century Europe.

I want to express my deepest gratitude to Tapiola Sinfonietta and its incredible musicians. Without their experience, curiosity, and willingness to dive into the unknown, this recording would never have been possible. The feeling that we were treading rarely walked paths was a powerful and shared one. And when you get to admire the views at the end of the trail together, the journey is absolutely worth it. I couldn't imagine a more inspiring orchestra to work with!

My sincere wish is that musicians will begin to perform Ferdinand Ries's music boldly and often. Including his works in concert programs is the only way to correct historical imbalances. Ries's music deserves a place in our cultural life – as an important link between the late Classical period and early Romanticism. I know many composers who stand firmly on the shoulders of Ferdinand Ries.

Janne Nisonen

The **Tapiola Sinfonietta** has established itself as Finland's premier chamber orchestra. Founded as the Espoo City Orchestra in 1987, it currently has 44 members. The orchestra is known for its adventurous repertoire planning and has been widely acclaimed for nuanced performances across a wide range of eras and styles.

The Tapiola Sinfonietta often performs without a conductor, placing an emphasis on ensemble playing and the personal responsibility of each musician.

In 2000, the orchestra introduced a management model where artistic planning is handled by a management team formed of the General Manager and two orchestra members. Dialogue and a cross-sector approach are characteristic of the orchestra's work with its Artists in Association, Artists in Residence and visiting conductors and soloists.

The orchestra's home base is the Espoo Cultural Centre, located in the district of Tapiola, world famous for its garden city architecture. Engaging in exceptionally broad-based audience outreach work, the orchestra addresses all age groups in the City of Espoo, from unborn babies to senior citizens, and gives performances away from conventional concert venues.

The Tapiola Sinfonietta appears regularly at music festivals in Finland, and tours abroad have boosted its international reputation along with its award-winning discography.

www.tapiolasinfonietta.fi

Janne Nisonen is one of Finland's most versatile and sought after musicians. During his career, Nisonen has progressed from violin student to chamber musician and from leader to conductor. Nowadays, Nisonen is known especially for his stylish performances of classical and early romantic repertoire as well as a brave proponent of contemporary music. He is a descendant of folk musicians, and there is a certain full-blooded and gritty character in his musicianship. The planning of surprising, multifaceted concert programs with a mix of music from different genres is an important part of Janne Nisonen's artistic work. Since 2020, he has participated in the artistic planning of Tapiola Sinfonietta as part of the three-person artistic board.

Among other orchestras, Nisonen has conducted the Finnish Radio Symphony Orchestra, Helsinki Philharmonic, Tapiola Sinfonietta, Tampere Filharmonia, Turku Philharmonic Orchestra, Avanti!, Tallinn Chamber Orchestra and the Ostrobothnian Chamber Orchestra.

Nisonen has recorded exclusively for Ondine. The latest project is to record the full cycle of Ferdinand Ries' symphonies with Tapiola Sinfonietta.

www.jannenisonen.com

Am 13. Mai 1822 wurde im Rahmen eines Konzerts der Londoner *Philharmonic Society* eine neue Symphonie von Ferdinand Ries uraufgeführt. Seit der Entstehung der F-dur-Symphonie op. 110 waren mittlerweile vier Jahre vergangen, und der Komponist war immer unzufriedener mit der *Society*, obwohl dieselbe inzwischen mehrere seiner älteren Symphonien nebst anderen Werken aufs Programm gesetzt hatte. Seit 1816 hatte Ries die Institution oft sehr unverblümt kritisiert. Dazu Steven Robinson:

»Ries sagte sehr schnell, was er dachte. Damit tat er sich möglicherweise keinen Gefallen, vor allem nicht, wenn er denselben sarkastischen Ton anschlug wie in seinen Briefen ... Ries ist oft sehr freimütig, vielfach sind die Direktoren das Ziel seiner wütesten Beschimpfungen; er bezeichnet sie vielfach als ›Esel‹, und einmal wünschte er ihnen sogar, sie sollten an der Cholera krepieren«.

Unzufrieden war Ries unter anderem, weil seine Symphonien zu selten aufgeführt wurden – wobei die erhaltenen Dokumente zeigen, dass er noch weit besser abschneidet als etwa Muzio Clementi, Louis Spohr und all die anderen Kollegen, die auf den Programmen der *Society* figurierten. Ziehen wir die enthusiastische Reaktion auf seine Werke in Betracht, so dürfen wir kaum annehmen, dass Ries' Symphonik dem Direktorium auf einmal weniger wertvoll als am Anfang erschienen wäre. Gleichwohl fragt sich der empörte Ries am 13. Juni 1820 in einem Brief an William Watts, den Sekretär der *Philharmonic Society*, ob es nicht vielleicht besser sei, die Werke insgesamt zurückzuziehen, »um jenen Direktoren, die meine Freunde sind, die peinliche Suche nach Ausreden dafür zu ersparen, warum meine Symphonien – von denen ich fünf für die *Ph. Society* komponiert habe – nicht gespielt werden, während die anderen Direktoren zumindest einräumen müssten, dass sie ihre Ansicht über deren Wert geändert hätten oder mir falsche Komplimente gemacht haben, als sie sie erstmals hörten.«

Bis zum Datum dieses Briefes hatte man 1820 tatsächlich erst eine einzige symphonische Komposition von Ries hören können; dafür hatten allerdings erstmals zwei seiner wichtigsten konzertanten Klavierwerke auf dem Programm der *Society* gestanden: die äußerst originellen *Variationen über schwedische Volksweisen* op. 52 und das Konzert in cis-moll op. 55, die beide 1813 in Stockholm uraufgeführt worden waren. Dass Ries diese Tatsache unterschlägt, könnte darauf hindeuten, dass er diesen Stücken selbst einen geringeren Stellenwert einräumte als seinen Symphonien; außerdem entspricht er damit

den Direktiven der *Society*, die in ihren frühen Jahren die Wiedergabe von Solokonzerten untersagt hatte, da sie in denselben keinen großen künstlerischen Wert sah. Gleichwohl erlebten ausländische Musiker allmählich einen deutlichen Wandel des Arbeitsklimas, weshalb Ries am 10. September 1820 in einem Brief an Louis Spohr von einer »Revolution« innerhalb der *Philharmonic Society* spricht und im September 1822 schreibt, er wolle nur noch zwei Jahre in England bleiben – unter anderem wegen der zunehmenden Gemeinheit und Bösartigkeit, die die Berufswelt charakterisiert.

Während die meisten seiner älteren Symphonien im *Morning Chronicle* rezensiert wurden, war nach der Premiere der **sechsten Symphonie** vom Montag, den 13. Mai 1822, in dem Blatte keine solche Besprechung zu finden. Sie wurde als »neue Symphonie, MS (nie aufgeführt)« angekündigt, nicht aber als ein »für diese Gesellschaft komponiertes« Werk – in Indiz dafür, dass sie sich keinem Auftrag verdankte. Es bleibt also unklar, wie London darauf reagierte. Demgegenüber war der kontinentalen Premiere, die am 15. Mai 1826 beim Niederrheinischen Musikfest in Düsseldorf stattfand, ein großer Erfolg beschieden. Zu diesem Anlass hatte Ries einige Änderungen vorgenommen, wie aus einem Brief an den Bruder Joseph vom 2. Juni hervorgeht »Ich habe das ganze Adagio, welches mich nie recht befriedigte, ganz neu komponiert und zum Finale Türkische Musik gesetzt, deren Effekt ganz außerordentlich ist«.

Das Resultat: »Meine Symphonie /: die letzte aus D dur: / ist von *allen* Sachen, welche gegeben worden sind, am vorzüglichsten exekutiert und applaudiert worden. Schon nach dem ersten Allegro wurde ich 3 mal vom Publikum applaudiert und nach dem letzten Finale so unanim, daß es einigen Menschen besonders aufzufallen seyn muß«.

Nicht nur das Premierenpublikum war von Ries' neuer Symphonie beeindruckt. Er erhielt im Anschluss ein lobendes Schreiben des preußischen Königs Friedrich Wilhelm III., dem er das Werk hernach in Dankbarkeit widmete. Damit war der Kontakt des Komponisten mit dem Monarchen noch nicht zu Ende. Harriet Ries schreibt ihrem Schwager Joseph am 3. Januar 1828 voller Stolz:

»Du wirst Dich sicher freuen zu hören, dass der König von Preußen Ferdinand einen sehr wertvollen Ring mit einem schmeichelhaften Brief geschickt hat, in dem er die Widmung einer Symphonie bestätigt. In der Frankfurter Zeitung erschien der signierte Abschnitt. Ich schicke ihn Dir, weil Ries wünscht, dass er übersetzt und in der *Times* veröffentlicht wird. Du könntest auch anmerken, dass [das Werk] am 22. auf Befehl des Königs in Berlin aufgeführt wurde und allgemeinen Beifall fand«.

»Frankfurt, 22. Dezember

S.M. le roi de Prusse, accoutumé à reconnaître honorablement tous les grands succès dans les arts et dans le sciences, a fait remettre une bague enrichie de brillants et accompagné d'une lettre affectueuse à M. Ferdinand Ries, qui réside depuis quelque tems dans notre ville; cet artiste, aussi avantageusement connu par sa brillante exécution que par ses compositions, avait dédié à S.M. une Symphonie qu'il a composé pour la Société musicale des provinces rhénanes ... «

(Seine Majestät, der König von Preußen, der es sich zur Gewohnheit gemacht hat, alle großen Erfolge in Kunst und Wissenschaft gebührend zu würdigen, hat Herrn Ferdinand Ries, der seit einiger Zeit in unserer Stadt wohnt, einen mit Brillanten besetzten Ring und einen liebevollen Brief überreichen lassen; dieser Künstler, der sowohl für seine brillante Ausführung als auch für seine Kompositionen bekannt ist, hatte Seiner Majestät eine Symphonie gewidmet, die er für die musikalische Gesellschaft der Rheinprovinzen komponiert hatte.)

Das revidierte Werk sollte sich als die beliebteste Symphonie des Komponisten erweisen. Sie wurde 1826 in Düsseldorf und Leipzig aufgeführt, worauf Berlin (1827) und Kassel (1828) folgten. Möglich ist, dass sie 1829 auch am Pariser Conservatoire gespielt wurde, bevor sie 1831 in London und Dublin definitiv aufs Programm gesetzt wurde. Im Anschluss an das Konzert der *Philharmonic Society* vom 6. Juni 1831 erschien im *Harmonicon* eine Rezension, die scharfsinnig feststellte, dass Ries »einen etwas lebhafteren Kompositionsstil wählt: Es gibt [hier] eine neue melodische Offenheit und Freiheit.« Zwar hatte man Ries in der Vergangenheit wegen der Komplexität seiner reichlich chromatischen Musik kritisiert, diese Vorwürfe aber nie gegen seine Symphonik erhoben. Gleichwohl mögen die neuen Qualitäten, die dem Berichtersteller des *Harmonicon* aufgefallen waren, eine Antwort des Komponisten auf die nämliche Kritik gewesen sein; dabei ging diese neue Direktheit nicht zu Lasten der strengen, sehr überlegten Organisation, dank derer das Werk in gewisser Hinsicht die beste seiner bisherigen Symphonien darstellt.

Mitte des 18. Jahrhunderts hatten die Komponisten symphonischer Werke bereits eine Antwort auf die Frage zu finden gehabt, wie ein Finale aussehen sollte, das einerseits leichter als der Kopfsatz, andererseits aber auch anspruchsvoller als die damals üblichen, gigue-artigen Sätze sein sollte. Es überrascht nicht, dass Joseph Haydn in dieser Hinsicht die meisten Ideen hatte und damit Vorlagen lieferte, die Wolfgang Amadeus Mozart und

Ludwig van Beethoven weitgehend unverändert übernahmen. Letzterer hat dann freilich in seiner fünften Symphonie den expressiven Schwerpunkt auf den Schluss des Werkes verlagert und diesbezüglich mit dem unvergleichlich kraftvollen, erhabenen Chorfinales der Neunten den Gipfel erreicht. All das war dem Symphoniker Ries sehr wohl bekannt und geläufig, doch erst mit der vollendeten Revision seines Opus 146 war er an seinem selbstgesetzten Ziel angekommen.

Die Karriere des *Symphonikers* Ries hatte kaum begonnen, als er auch schon eine Vorliebe für Strukturen an den Tag legte, deren übergreifende Konzeption die Verbindung der langsamen Einleitung und des nachfolgenden *Allegro*-Teils weit hinter sich ließen. Dabei genügte es ihm nicht, die verschiedenen Themen durch gemeinsame melodische Konturen anzudeuten; vielmehr benutzte er in zunehmendem Maße einzelne Töne, um die später während der vier Sätze auftretenden Tonarten sowie Details der musikalischen Textur und Orchestrierung anzudeuten. So enthält schließlich die *Larghetto con moto*-Einleitung des Opus 146, das trotz seiner »neuen melodischen Offenheit und Freiheit« die bislang am sorgfältigsten durchorganisierte Symphonie des Komponisten ist, den Keim des gesamten Werkes. Das wichtigste thematische Material entstammt fast ausnahmslos der Introduction, die nacheinander nicht nur die Tonarten, sondern auch einzelnes der charakteristischen musikalischen Texturen antizipiert, die im Laufe der späteren Sätze erscheinen werden. Selbst das scheinbar äußerst unorthodoxe F-dur, das er in der Reprise des Kopfsatzes für das zweite Thema verwendet, sowie das E-dur in der Scheinreprise des Finales lassen sich auf die ungewöhnliche Akzentuierung der Töne F und E in den Takten 16-18 der Einleitung zurückführen.

Das Opus 146 wartet jedoch mit noch überraschenderen Merkmalen auf. Dazu gehört nicht zuletzt der Positionsaustausch zwischen *Menuett & Trio* und dem neuen *Larghetto con moto*, das jetzt direkt ins *Allegro con brio* übergeht – in ein Finale, dessen außergewöhnlich lange Coda wiederum ein Drittel des gesamten Satzes ausmacht. Durch diese Verbindung des dritten und vierten Satzes verlagert Ries den Schwerpunkt der Symphonie ebenso eindrucksvoll wie originell auf das Finale. Diese radikale Umgestaltung der satzübergreifenden Architektur dürfte dem Rezensenten des *Harmonicon* sicherlich aufgefallen sein; anscheinend waren ihm jedoch die melodische Freiheit und die allgemeine Fasslichkeit oder vielleicht: die Direktheit des Ausdrucks wichtiger.

Obwohl die Symphonie op. 146 auf satztechnischer Ebene viel Bewundernswertes zu bieten hat, verdankte sie ihre allgemeinen Erfolg der Tatsache, dass Ries attraktive, einprägsame Themen und mitreißend kraftvolle Passagen zu schreiben wusste, deren rasende, konzentrierte Energie sogar mit Beethoven konkurrierte, und dass er zudem

über eine meisterhafte Begabung als Orchestrator verfügte. Jeder Satz des Werkes enthält eindrucksvolle Momente – sei's der unerwartete Wechsel von 6/8- und 3/4-Takt, die an den strategischen Stellen des Kopfsatzes jene kraftvollen Hemiolien zeitigen, die später ein Markenzeichen von Johannes Brahms werden sollten, sei's der stark barocke Charakter des *Menuetto*, das in London, wo es eine lange Tradition historischer Aufführungen gab, zweifellos besonderen Anklang fand. Es handelt sich dabei jedoch nicht um die bloße Nachahmung besonderten Menuetts aus dem 18. Jahrhundert. Die »Wiederholung« des *Menuetto* nach dem *Trio* ist erneut vollständig ausgeschrieben, neu orchestriert und mit einem *poco più mosso* versehen.

Diese Reprise hält für den Solo-Kontrabass eine herausragende Partie bereit, was uns daran erinnert, dass Ries in seinen Londoner Symphonien oft genug Solopassagen für bestimmte Musiker geschrieben hat: Im aktuellen Fall galt dieselbe dem Kontrabassvirtuosen Domenico Dragonetti (1763–1846). Bei der Vorbereitung der kontinentalen Erstaufführung war dieses *Menuetto* für Ries besonders wichtig, denn er musste sicherstellen, dass für die bewusste Passage ein erstklassiger Musiker zur Verfügung stand. Nicht minder interessant sind die schönen Bläuersoli und die zart gesetzte Streicherbegleitung im *Trio*: Seine ungewöhnliche Tonart (B-dur) und musikalische Textur hatten sich bereits in der langsamen Einleitung des Kopfsatzes angedeutet.

Das ursprüngliche *Adagio* ist zwar nicht erhalten, dürfte aber thematisch ohne Frage ebenso eng mit dem übrigen Werk verbunden gewesen sein wie sein Nachfolger. Was bei dem *Larghetto con moto* sofort auffällt, ist die im Vergleich zur sonstigen Symphonie prominente Chromatik, die durch kurze Modulationen in entfernte Tonartenbereiche ergänzt wird. Diese größere harmonische Intensität trägt auch wesentlich dazu bei, das expressive Gewicht in die zweite Hälfte der Symphonie zu verlagern.

Ursprünglich hatte Ries sein Opus 146 am 22. Mai 1825 beim Niederrheinischen Musikfest in Aachen aufführen wollen. Statt dessen wählte er für dieses Konzert die revidierte Fassung seiner Symphonie Es-dur WoO 30. Der Grund für diesen Sinneswandel war, dass er tags drauf die deutsche Premiere von Beethovens neunter Symphonie dirigieren sollte: Offenbar glaubte er, zwei Werke in D (dur und moll) könnten des Guten zu viel werden und überdies zu unerwünschten Vergleichen zwischen den beiden Kreationen einladen. Die dirigentische Erfahrung mit der Neunten dürfte Ries jedoch mit ziemlicher Sicherheit dazu angeregt haben, seine eigene Partitur um eine »türkische Musik« mit Triangel, Becken und Großer Trommel sowie zwei Piccoloflöten zu erweitern. Diese Partien hat er mit Rotstift in die vorhandenen Notenzeilen seines Manuskripts eingetragen, und sie müssen, wie er seinem Bruder Joseph berichtete, auch die gewünschte Wirkung getan haben: Sie trugen wesentlich zum Eindruck des Werkes bei und begründeten wohl

auch die besondere Zuneigung, die der Komponist zu demselben fasste. Mochten sich die zusätzlichen Instrumente auch einer Beethoven'schen Anregung verdanken, so passt ihr Einsatz doch unbedingt zum Charakter des Satzes. Während man »türkisches« Schlagwerk vor allem in Opern und anderen dramatischen Werken als Zeichen des Exotischen verwandte, kam dieses besonders häufig in Militärmärschen zum Einsatz. Die »türkische« Marschvariation im Finale der neunten Symphonie ist ein berühmtes Beispiel für dieses musikalische Stilmittel. Auch das Thema, mit dem Ries seinen Finalsatz eröffnet, erinnert dank seiner symmetrischen Phrasierung und seiner Tonika-Dominant-Harmonien an einen Marsch und ist somit ideal für die Beifügung des »türkischen« Instrumentariums geeignet, das später wirkungsvoll eintreten wird.

Abgesehen von den Revisionen der Symphonien WoO30 und Opus 146, die Ries vor den jeweiligen Festlandspremierern vornahm, hat er zwischen 1822 und 1835 keinerlei symphonische Projekte realisiert. Dennoch waren diese Jahre sehr fruchtbar, denn es entstanden wichtige Instrumentalwerke wie etwa die drei Streichquartette op. 150 und die beiden letzten Klavierkonzerte. Infolge seiner Tätigkeit als Leiter der Niederrheinischen Musikfeste verlagerte sich der schöpferische Schwerpunkt allerdings erstmals auf groß angelegte Vokal- und Chorwerke. *Die Räuberbraut*, seine erste Oper, wurde 1827 uraufgeführt; ihr folgte zwei Jahre später das Oratorium *Der Sieg des Glaubens*. In den Jahren 1831/32 arbeitete Ries an kleineren Projekten sowie an seiner zweiten Oper, *Liska oder Die Hexe von Gyllentseen*. Wie wir aus einem Brief an den Bruder Joseph vom 9. März 1835 aus Frankfurt erfahren, war die Rückkehr zur Symphonik einem Auftrag zu verdanken. Zunächst teilt Ries mit, er werde jetzt eine Symphonie für Wien schreiben, und am 1. Juli heißt es: »Von Wien aus haben eine Gesellschaft Liebhaber **eine Symphonie** bey mir bestellt, ich bin am letzten Allegro, sie wird nicht schlecht, das kann ich dir sagen.«

Um wen es sich bei dem mysteriösen Auftraggeber handelte, ist unbekannt; auch der weitgehendes Ries-Forscher Cecil Hill vermochte nichts Näheres über die Umstände des Auftrags zu entdecken. Ries gab dem neuen Werk eine Opuszahl (181) und verkaufte es laut der Notensatzkopie am 24. Juli 1835 an den obskuren Wiener Verlag Trentsensky & Wieweg. Aus unerfindlichen Gründen überließ dieser am 31. August die Rechte dem Verleger Steiner, mit dem Beethoven seit 1815 zusammengearbeitet hatte; doch auch Steiner enthielt sich der Publikation des Werkes, das bemerkenswerterweise erst im Jahre 2004 veröffentlicht wurde. Zwar sind keinerlei Aufführungen dokumentiert, doch ein handschriftlicher Stimmensatz mit Probenbuchstaben lässt vermuten, dass Ries' letzte Symphonie zumindest durchgespielt, wenn nicht gar aufgeführt wurde.

Ries hat sich in seinem Opus 181 nicht auf seinen Lorbeeren ausgeruht, wie die stilistischen Veränderungen gegenüber früheren Werken zeigen – nicht zuletzt die Behandlung des Orchesters. Hill stellte zunächst einmal fest, dass »das der Glanz der Holz- und Blechbläser und des Schlagwerks, die sich in den ersten Takten von den *unisono* und oktaviert spielenden Streichern abheben, eine in seinen Symphonien bislang unbekannte Manier erkennen lässt, die sich durch das gesamte Werk zieht.« Der ungewöhnlich packende, metrisch mehrdeutige Beginn der Symphonie bringt motivische Fragmente, bevor sich die Musik über einem langen Orgelpunkt auf der Dominante entfaltet: Dieser Abschnitt dient als Introduction und bildet eine ähnliche, wenngleich nicht abgetrennte Einheit jener Art, die wir früher kennengelernt haben. Eine weitere strukturelle Neuerung besteht darin, dass das traditionell dreiteilige Menuett/Scherzo und Trio durch einen fünfteiligen Komplex mit Coda ersetzt und ohne Unterbrechung gespielt wird. Die nicht näher bezeichneten episodischen Abschnitte in A-dur bzw. F-dur enthalten markante Solopartien. Was an diesem Satz ferner auffällt, ist der Wechsel zwischen 6/8- und 2/4-Takt, wobei Ries die Musiker anweist, die punktierten Viertel im selben Tempo wie die normalen Viertel zu spielen. Besonders auffallend ist jedoch das Finale, dessen Einleitung im Laufe des Satzes zweimal wiederkehrt. In der ersten seiner für das Londoner *Professional Concert* von 1792 entstandenen Symphonien hatte Ignaz Pleyel erstmals die langsame Einleitung im späteren Kopfsatzes wiederholen lassen, und Joseph Haydn, der die Premiere miterlebt hatte, war von der Idee offenbar so angetan, dass er den Vorgang in seiner »Paukenwirbel«-Symphonie wiederholte; für ein symphonisches Finale hatte es bis dato noch keinen solchen Präzedenzfall gegeben.

Nachdem Ries zuletzt noch die vier Sätze des Opus 146 auf komplexe Weise miteinander verbunden hatte, verzichtete er in seinem Opus 181 auf derlei offensichtliche thematische Beziehungen, derweil er die tonalen Verbindungen allerdings bestehen lässt. Die Spannung zwischen der Dur- und der Moll-Tonika, die die Opera 112 und 80 kennzeichnet, kommt auch im vorliegenden Werk deutlich zum Ausdruck. In mancher Hinsicht geht der Komponist in Opus 181 geringere harmonische und tonale Risiken ein als in einigen früheren Symphonien (zu nennen ist besonders die revidierte Fassung des WoO 30), und es gibt auch keine strenge thematische Entwicklung. Steven Robinson vermutet, dass Ries den Schwerpunkt bewusst auf das Ende der Symphonie habe verlagern wollen, da er ständig mit dem Finalproblem beschäftigt gewesen sei.

Mit dem sonatenförmigen Finale und seiner zweimal wiederkehrenden Introduction hat Ries eine einzigartige musikalische Architektur geschaffen, die der scheinbaren »Einfachheit« des Kopfsatzes ein mehr als hinreichendes Gegengewicht entgegenhält.

Auch die innere musikalische Organisation ist äußerst raffiniert – weshalb Ries seinem Bruder auch mit völligem Recht ein gutes Ergebnis prophezeien konnte.

Die acht Symphonien von Ferdinand Ries bilden einen beeindruckenden Kanon, der zu dem Besten gehört, was die Zeitgenossen und unmittelbaren Nachfolger geschaffen haben. Als Ries im Jahre 1824 aus England in die rheinische Heimat zurückkehrte, veröffentlichte das *Harmonicon* eine Erinnerung, die an dieser Stelle zitiert werden soll:

»Als Komponist ist Herr Ries offenkundig ein Jünger der Beethoven-Schule – nicht nur seine Symphonien und anderen Orchesterwerke, sondern auch die Quartette, Klaviersonaten zeigen eine Vorliebe für den allgemeinen Stil seines Lehrers ... Doch er ist zu erfinderisch und zu selbständig, als dass er ein Nachahmer wäre, und viele seiner Werke zeugen von einer kompositorischen Originalität, die ihm einen Platz unter den großen Meistern der Zeit gewährt. Seine Kompositionen sind zwar nicht mit denen der drei berühmten Symphoniker gleichzusetzen, können ihnen aber zur Seite stehen.«

Das können sie in der Tat.

Allan Badley
Deutsche Fassung: Cris Possac

Bevor im Jahre 2020 ein neuer Virus um die Welt ging, hatte ich kaum etwas von dem Komponisten Ferdinand Ries gehört. Als dann in Finnland die Türen verriegelt wurden und die Orchester des Landes fast all ihre Konzerte neu planen mussten, stieß ich in einem Katalog und dem Buchstaben R auf eine Symphonie, die sich auf Grund ihrer Besetzung offenbar perfekt für die Tapiola Sinfonietta eignete. Es handelte sich dabei um die erste Symphonie von Ferdinand Ries.

Schon wenige Wochen nach dieser Entdeckung brachten wir das Stück vor laufenden Kameras in einem leeren Saal zur Aufführung. Das Werk hatte etwas Vertrautes an sich: Es war energiegeladen, überraschend und fein orchestriert. Das Vorbild des langsamen Satzes war leicht zu identifizieren, und im Finale bot sich dem Orchester die Gelegenheit, seine besten Qualitäten zu zeigen. Und doch hatte keiner von uns das Stück jemals zuvor gespielt.

Ich war fasziniert von Ries und machte mich sofort auf die Suche nach seinen anderen Symphonien. Ich erkannte sehr schnell, dass es sich um einen Zyklus handelte, der weitaus größere Aufmerksamkeit verdiente, als ihm bislang zuteil geworden war. Bei Kompositionen, die mehrere hundert Jahre alt sind, kann sich ein klassischer Musiker für gewöhnlich im Voraus auf seine Klangvorstellungen verlassen. Die Werke von Mozart, Beethoven und Bach sind in unserem kollektiven Gedächtnis verankert, da ihre Musik seit Jahrhunderten unablässig in der Öffentlichkeit aufgeführt wird. Wenn Mozarts Jupiter-Symphonie auf dem Programm steht, weiß ich schon vor der ersten Probe, wie die ersten Takte klingen werden und welche Passagen wahrscheinlich schwieriger sind und besondere Aufmerksamkeit erfordern. Ich weiß schon vorher, welche Momente eine sorgsame Abstimmung erfordern und wann ich besonders auf die Flöte achten muss. Vor allem aber begreife ich die innere Gefühlswelt des Werkes – was es von mir verlangt und was es mir dafür zurückgibt. All das ist ein Kapital, das sich nach und nach angesammelt hat, und das nicht nur im Laufe meiner eigenen musikalischen Karriere, sondern auch dank der Musiker, die vor mir da waren. Wir stehen immer auf den Schultern unserer Vorgänger.

Die rasante Entwicklung, die die Tonträgerindustrie seit der Mitte des 20. Jahrhunderts erlebt hat, war für den Zugang zur Musik von enormer Bedeutung. Durch sie fanden alle Arten der Musik ihren Weg in Haushalte und Schulen; durch sie verbreitete sich das Bewusstsein für die Komponisten und Interpreten; und die Aufnahmen wurden zu einem selbstverständlichen Teil des Alltags. Für die Klassik war diese Entwicklung jedoch nicht unbedingt vorteilhaft: Wichtige Werke wurden popularisiert, und ich wage zu behaupten, dass die interpretatorische Vielfalt Schaden nahm, weil man begann, sich an bereits

vorhandenen Aufnahmen zu orientieren. Seither erforderte es großen Mut, sich von den Fesseln der Tradition und dem Einfluss der Tonträger zu befreien.

Tradition ist ein zweischneidiges Schwert. Sich darauf zu stützen, kann die eigenen Ideen und Bestrebungen untermauern und verheißungsvolle Richtungen der Interpretation aufzeigen. Andererseits kann ein zu ausgeprägtes Traditionsbewusstsein Kreativität, Mut und Frische zerstören – und die Erneuerungsmöglichkeiten unserer Kunst zunichte machen. Im schlimmsten Fall kann uns der Ballast der Tradition weit von der ursprünglichen Absicht des Komponisten entfernen.

Als ich die Partituren der Ries'schen Symphonien aufschlug, dachte ich über all das nach – und plötzlich erkannte ich, dass diese Musik völlig frei von derartigen Lasten ist: Es gibt für diese Symphonien keine Aufführungstradition! Ich hatte keine Hörerfahrung mit dieser Musik; mein einziger Kontakt zu Ferdinand Ries bestand in seinen Noten und dem, was er zu Papier gebracht hatte. Diese Erkenntnis resultierte in zwei Schlussfolgerungen, die mich mit Freude und einem Hauch von Panik erfüllten:

1. Ich konnte die Partitur als einzige Referenz verwenden!
2. Ich *musste* die Partitur als einzige Referenz verwenden!

Nachdem ich mich einige Zeit mit Ferdinands Musik beschäftigt hatte, konnte ich aufatmen: Wir sprachen dieselbe Sprache – dank meiner früheren Erfahrungen mit anderen Komponisten seiner Zeit und vor allem auf Grund der Tatsache, dass Ferdinand keine Insel war. Er war in jeder Hinsicht ein Produkt seines sozialen und kulturellen Umfeldes.

Wenn der klassische Kanon auch nur um ein Weniges ins Wanken gerät und man spürt, dass die Dinge vielleicht nicht ganz so linear verlaufen sind wie angenommen, verspüren wir oft das Bedürfnis, diesen Sachverhalt schnell weg zu erklären. Ein Komponist, der zuvor nicht zum exklusiven Club der berühmten Tonkünstler gehörte, wird als Eindringling – oder vielleicht sogar als Nachahmer – angesehen. Einige Reaktionen auf unsere Aufnahmen fand ich etwas verwirrend. Mitunter hieß es, Ries habe nicht viel Eigenes zu sagen, sondern die meisten seiner Themen wie auch seine Ästhetik seien direkt von Beethoven übernommen. Natürlich hört man bei Ries den Einfluss seines Mentors und Freundes – doch ich bin nach wie vor fest davon überzeugt, dass er eine ganz eigene musikalische Stimme hat. Natürlich schöpfen Komponisten – wie alle Musiker – aus der vorausgegangenen Generation, und sie bauen auf Altem auf, um Neues zu schaffen. Wir alle sind Produkte unseres kulturellen Ökosystems, ob wir wollen oder nicht. Auf Grund

seiner weiten Reisen, seines großen internationalen Freundeskreises und seiner Tätigkeit in verschiedenen Ländern bietet Ferdinand Ries meiner Meinung nach mit seiner Musik einen reichen und einzigartigen Blick auf die europäischen Kulturtraditionen des frühen 19. Jahrhunderts.

Ich möchte der Tapiola Sinfonietta und ihren unglaublichen Musikern meine tiefste Dankbarkeit aussprechen. Ohne ihre Erfahrung, ihre Neugierde und ihre Bereitschaft, sich auf das Unbekannte einzulassen, wäre diese Aufnahme niemals möglich gewesen. Das Gefühl, dass wir selten begangene Wege beschritten haben, war eine starke, gemeinschaftliche Empfindung. Wenn man dann am Ende des Weges gemeinsam die Aussicht bewundern kann, hat sich diese Reise unbedingt gelohnt. Ich hätte für diese Zusammenarbeit kein anregenderes Orchester finden können!

Ich wünsche mir von ganzem Herzen, dass man begönne, die Werke von Ferdinand Ries couragiert und häufig aufzuführen. Nur auf diese Weise ließe sich das historische Ungleichgewicht korrigieren. Ries und sein Œuvre verdienen einen Platz in unserem kulturellen Leben – als wichtiges Bindeglied zwischen der späten Klassik und der frühen Romantik. Ich kenne viele Komponisten, die fest auf Ferdinand Ries' Schultern stehen.

Janne Nisonen

Die **Tapiola Sinfonietta** hat sich als Finnlands führendes Kammerorchester etabliert. Es wurde 1987 als städtisches Orchester von Espoo gegründet und hat derzeit 44 Mitglieder. Das Orchester ist für seine gewagte Repertoireplanung bekannt und wurde weithin für seinen nuancierten Umgang mit den verschiedensten Stilen und Epochen gelobt.

Die Tapiola Sinfonietta musiziert häufig ohne Dirigent. Der Schwerpunkt liegt auf dem Ensemblespiel und der persönlichen Verantwortung jedes einzelnen Musikers.

Im Jahre 2000 führte das Orchester ein Managementmodell ein, das die künstlerische Planung in die Hände eines aus dem Generaldirektor und zwei Orchestermitgliedern bestehenden Teams legt. Der Dialog und ein spartenübergreifender Ansatz ist charakteristisch für den Umgang des Orchesters mit seinen Artists in Association und Artists in Residence sowie mit seinen Gastdirigenten und Solisten. In der Saison 2022-2023 waren der Dirigent Ryan Bancroft sowie der Gitarrist und Komponist Marzi Nyman Artists in Association: die Sopranistin Katharine Dain war Artist in Residence der Tapiola Sinfonietta.

Sitz des Orchesters ist das Kulturzentrum von Espoo in dem für seine Gartenstadt-Architektur weltberühmten Stadtteil Tapiola. Mit seiner außerordentlich breit angelegten Öffentlichkeitsarbeit spricht das Orchester alle Altersgruppen der Stadt an – vom ungeborenen Kind bis zum Senior – und spielt auch außerhalb der herkömmlichen Veranstaltungsorte.

Die Tapiola Sinfonietta tritt regelmäßig bei finnischen Musikfestivals auf; Auslandstourneen haben ihr internationales Renommee gestärkt ebenso wie ihre preisgekrönte Diskographie.

www.tapiolasinfonietta.fi

Janne Nisonen ist einer der vielseitigsten und meistgefragten Musiker Finnlands. Im Laufe seiner Karriere hat er sich vom Geigenschüler zum Kammermusiker und vom Konzertmeister zum Dirigenten entwickelt. Heute ist er vor allem für seine stilvollen Aufführungen des klassischen und frühromantischen Repertoires sowie als mutiger Anwalt der zeitgenössischen Musik bekannt. Janne Nisonen ist ein Nachfahre von Volksmusikern, und so hat seine Art des Musizierens einen gewissen vollblütigen, kernigen Charakter. Die Planung überraschender, vielfältiger Konzertprogramme mit der Mischung verschiedener Genres ist ein wichtiger Teil seiner künstlerischen Arbeit. Seit 2020 gehört er dem dreiköpfigen künstlerischen Beirat der Tapiola Sinfonietta an.

An Orchestern hat Nisonen unter anderem das Finnische Radio-Sinfonieorchester, das Helsinki Philharmonic, die Tapiola Sinfonietta, die Tampere Filharmonia, das Turku Philharmonic Orchestra, das Kammerorchester Avant! Tallinn und das Ostrobothnische Kammerorchester geleitet.

Janne Nisonen nimmt ausschließlich für Ondine auf. Das jüngste Projekt ist die Einspielung sämtlicher Symphonien von Ferdinand Ries mit der Tapiola Sinfonietta.

www.jannenisonen.com



Tapiola Sinfonietta on this album

first violins

Jukka Rantamäki
Kati Rantamäki
Susanne Helasvuo
Aleksandra Pitkäpaasi
Siiri Alanko
Tommi Asplund
Kanerva Mannermaa
Miia-Karoliina Vettenranta

second violins

Sayaka Kinoshiro
Annemarie Åström-Tiula
Sari Deshayes
Maarit Kyllönen
Julia Musakova
Tiina Paananen
Katinka Korkeala
Mervi Kinnarinen

viola

Riitta-Liisa Ristiluoma
Jussi Tuhkanen
Pasi Kauppinen
Ilona Rechart
Tuula Saari

cello

Riitta Pesola
Mikko Pitkäpaasi
Jukka Kaukola
Janne Aalto

double bass

Panu Pärssinen
Mikko Kujanpää
Matti Tegelman

flute

Hanna Juutilainen
Heljä Rätty
Outi van Treeck
Jenny Villanen

oboe

Anni Haapaniemi
Nils Röömussaar

clarinet

Olli Leppäniemi
Asko Heiskanen

bassoon

Jaakko Luoma
Etienne Boudreault
Ilmari Kuoppa

horn

Tero Toivonen
Ilkka Hongisto
Merituuli Hirvonen
Tatu-Pekka Paukkunen

trumpet

Antti Rätty
Janne Ovaskainen

trombone

Olav Severeide
Max Silfverberg
Juho Viljanen

timpani

Antti Rislakki

percussion

Tuomo Huhdanpää
Tommi Kiiski
Tiia Toivanen

Publisher: Ries & Erler, Berlin
Editor: Bert Hagels

Recordings: October 31–November 3, 2023, Tapiola Concert Hall, Finland
Executive Producer: Reijo Kiilunen
Recording Producer: Jens Braun (Take5 Music Productions)
Recording Engineer: Jens Braun
Post-production, Mixing & Mastering: Jens Braun

© & © 2025 Ondine Oy, Helsinki

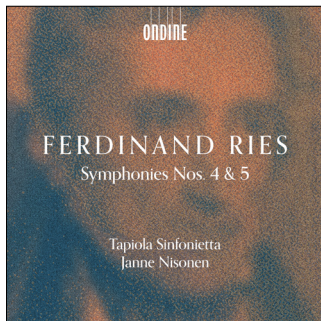
Booklet Editor: Joel Valkila
Cover: Juho Heikkinen
Photo of Janne Nisonen: Ulla Nisonen
Photo of Tapiola Sinfonietta: Olli Häkämies
Photo of Ferdinand Ries: Portrait by Josef Kriehuber (1800–1876),
Historisches Museum Der Stadt Wien / Bridgeman Images

ALSO AVAILABLE

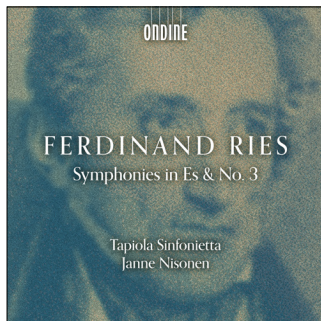
ODE 1443-2



ODE 1454-2



ODE 1465-2



For full discography of Tapiola Sinfonietta on Ondine please visit www.ondine.net

