



ONDINE

FERDINAND RIES

Symphonies in Es & No. 3

Tapiola Sinfonietta
Janne Nisonen



JANNE NISONEN

FERDINAND RIES (1784–1838)

Symphonie in Es ('No. 8'), WoO 30 (1822) 31:26

- | | | |
|---|---|-------|
| 1 | I. Adagio con moto – Allegro vivace | 12:31 |
| 2 | II. Andante con moto | 4:41 |
| 3 | III. Scherzo. Vivace – Trio | 4:05 |
| 4 | IV. Finale. Allegro – Allegro molto assai | 10:09 |

Symphony No. 3 in E flat major, Op. 90 (1816) 23:49

- | | | |
|---|--|------|
| 5 | I. Grave – Allegro – Più Allegro | 9:04 |
| 6 | II. Larghetto quasi Andante | 4:57 |
| 7 | III. Menuetto. Moderato – Trio I – Trio II | 4:38 |
| 8 | IV. Finale. Allegro vivace | 5:10 |

TAPIOLA SINFONIETTA

JANNE NISONEN, conductor

Symphony in E flat major, WoO 30 • Symphony No. 3 in E flat major, Op. 90

On 20 January 1815 the Directors of the Philharmonic Society of London resolved to commission a new symphony from Ferdinand Ries. The minutes of that meeting record that “as a mark of the satisfaction which this Society has received from the compositions of Mr. Ries, the sum of 50 guineas be offered to him for an original sinfonia never performed in public to be performed by the Society”. This was a handsome offer since the normal fee for commissioning a work of this scope was 25 guineas. Ries accepted the commission with alacrity and on 6 March a letter from the composer was read to the Directors thanking the Society for the 50 guineas for the score which he promised to send to the librarian.

The generosity of the Philharmonic Society is testament to the impact that Ries's works had made since his arrival in London in 1813. Three works of his had featured in the Society's concerts in 1814: the symphonies in D minor, Op. 112 (14 February) and C minor, Op. 80 (18 April) and the beguiling Sestetto in G minor, Op. 142 with its highly original scoring for pianoforte, harp, oboe, bassoon, horn and double-bass. This last work had not only allowed Ries to demonstrate his versatility as a composer but also to present himself on the most prestigious musical stage in London as a pianist, and in doing so, cleverly circumvent the Society's rules that excluded the performance of concertos in its concerts. The enthusiastic review of Op. 112, which had appeared in the *Morning Chronicle* on 16 February 1814, concluded that “it will not excite merely ephemeral applause, but will be classed and transmitted with the compositions of Haydn, Mozart, Beethoven and Clementi”.

The composition of Ries's new symphony probably occupied him for a little under four months from the date of the Philharmonic Society's commission to the work's premiere on 15 May 1815. Ries offered a **symphony in E flat**, unquestionably this work, to the Leipzig publisher Peters in a letter written on 18 September noting that it had recently been performed at the Philharmonic Society's concerts. Peters, however, did not enter into a contract to publish the work and, like many of Ries's other large-scale compositions, it remained unpublished until the mid-1820s. Simrock, the Bonn-based publishing house with whom Ries had enjoyed a long and fruitful association, published the symphony in parts in 1825. Steven Robinson's

meticulous work on the primary sources show that Ries made minor revisions to the symphony at some point between its premiere and publication suggesting that the low opus number implies that Ries assigned it around the time he was hoping to publish the work with Peters.

Like Ries's previous two 'London' symphonies, Op. 90 received a very positive review. The *Morning Chronicle* reported on 22 May 1815 that

The new sinfonia by Ries is worthy of the distinguished institution for which it was written, it is at once and airy, scientific and pleasing, and it contains much of that originality which distinctly marks the works of this fine composer. It was heard with the greatest attention and repeatedly applauded, and will become an enviable addition to the very extensive and valuable library of this society.

Op. 90 differs in character from its immediate predecessors in two important respects. The substitution of a pair of clarinets for the customary oboes creates a very different timbre, one that is softer and ideally suited to the kind of intimate chamber-music textures that Ries employs frequently in the course of the work. This also exerts an influence on the types of themes that he employs. The bold, heroic style which is often in evidence in the earlier symphonies is gone and in its place is one which is more amiable as the reviewer's choice of the adjectives "airy" and "pleasing" implies. This does not mean that the symphony is lacking in moments of high drama or that Ries's vigorous, powerful orchestral writing is rarely to be heard, but it is deployed more sparingly and arguably to greater effect than in his earlier symphonies. Another important innovation in Op. 90 is the composer's incorporation of extensive solo writing. Although this is most obvious in the third movement – a Minuet with two Trios, the first of which features a solo violin and the second a solo clarinet – shorter passages of solo writing, particularly for the wind instruments, abound throughout the work. If Robinson's theory is correct that Ries wrote these passages in order to give some of his professional colleagues a chance to shine in a forum in which concertos were forbidden, then his motivation was not dissimilar to Haydn's in 1761 when he used his brilliant symphonic triptych *Le Matin*, *Le Midi* and *Le Soir* at once to flatter his new colleagues by giving them

important solos and show off his formidable powers of invention to his new patron, Prince Paul Anton Esterházy.

Ries may have set out to flatter his colleagues and entertain his audience but these objectives, vital to the very survival of any freelance composer, were in no sense incompatible with the sterner test he set himself to compose a work that was more perfectly realized in its planning and execution than its predecessors. Key to this is Ries's increasingly sophisticated approach to embedding links between movements to create a deeper and more complete integration of the entire work. The main thematic material of the *Allegro* is much more obviously derived from the slow introduction than is the case with his Symphony in D, Op. 23, and the themes of the other movements are also thematically linked. The *Grave* introduction, which opens with hushed strings, assumes enormous importance in the context of the work as a whole. The distinctive triadic outlines Bb-Gb-Eb and Ab-F-Db not only reappear in a literal restatement at the end of the exposition and at the end of the development (the latter transposed), but set up a harmonic conundrum that is explored in the *Allegro* but remains unresolved until the finale. Ries was not alone in his fascination with exploiting the relationship between the introduction and the main body of the movement in sonata-form constructions. Even direct quotation of the introduction in the main body of the first movement was hardly new as both Pleyel's Symphony in E flat (Benton 152), composed in 1792 for the Professional Concert in London, and Haydn's 'Drumroll' Symphony (Hob.I:103) attest. But Ries's fascination with exploring the possibilities of achieving a more complete integration of movements transcends these earlier examples and reflects Beethoven's expanded and uncompromisingly rigorous approach to large-scale form. A number of Riesian stylistic fingerprints can be heard here that we recognize from his earlier symphonies including the prominence of rising and falling chromatic lines. A novel touch in the *Allegro* of the first movement is the substitution of the submediant C major for the expected dominant in the second group. This unfolds in two sections: the first in C major and the second in C minor which sets up an unexpected return of the opening of the slow introduction in E flat at the end of the exposition. This emphasis on C major anticipates its later prominence in the Minuet where it functions as the dominant of F minor.

The lyrical Ab-major slow movement, marked *Larghetto quasi Andante*, falls into four principal sections whose secondary tonal areas – F and Db – reveal its links to the *Grave* introduction. Ries avoids introducing an obviously contrasting second theme in favour of reusing the first five notes of the first theme, transposed, with a new continuation. The choice of tonality – the submediant F major – repeats the structural device Ries employs in the same context in the first movement of the symphony. Both themes reveal thematic links to the slow introduction and *Allegro* in opening with a melodic leap of a fourth. The middle section of the movement sees some development of the thematic material, but it is limited in scope as befits the relaxed, elegant style of the movement.

The Minuet once again draws on thematic ideas initially heard in the first movement, notably the rising chromatic line and the prominent use of offbeat *sforzando* accents. Attention has already been drawn to the prominent solo roles for violin (Trio I) and clarinet (Trio II). The latter may have been inspired by Ries's engagement of the clarinet virtuoso Iwan Müller, inventor, of among other things, the 13-key 'clarinette omnitonique'. The medial Minuet is performed without repeats and the end is altered to facilitate the modulation to Ab in Trio II. The choice of the subdominant for Trio II, while not without precedent, must also be understood in relation to the tonality of the second movement and the prominence of Ab in the first movement.

The finale, *Allegro vivace*, employs an unusual structural device first used by Ries in the finale of Op. 23. After the presentation of the secondary group (in Bb/Bb minor) and closing section, the first part of the primary theme returns in the tonic before the development section begins. It is possibly for this reason that the principal theme does not return in the recapitulation. Once again, the thematic material in the finale is organically linked to earlier material. The principal motif of the primary theme uses almost exactly the same notes as its counterpart in the first movement albeit in a different sequence, while the secondary theme is derived rhythmically from the first as well as incorporating pairs of semitones. The rising triadic theme, reminiscent of an old-fashioned 'Mannheim Rocket', infuses the movement with tremendous energy which Ries intensifies with frequent bursts of canonic writing.

The success of Ries's new symphony cemented his reputation with London audiences as a symphonist of the first rank. Its delayed publication, however, meant that the work was not heard on the Continent until 8 December 1825 by which time he had composed a further three symphonies including a second work in Eb designated WoO 30 by Cecil Hill.

Unlike the origins of Op. 90 for which there is a convenient and easily read trail of documentary evidence, the genesis of **WoO 30** was only finally unravelled this century by Steven Robinson. The source of the confusion lay partly in the mix of paper types found in Ries's autograph, the score purchased by the Philharmonic Society and the extant performing material, which was complicated further by extensive revisions to the work made by Ries after his return to Germany in 1824. After reviewing all the physical evidence, Robinson concluded that the work was composed *before* Op. 110, making it the fifth of Ries's eight symphonies in order of composition, and it was WoO 30 that was performed at the Philharmonic Society concert on 25 March 1816. Given Ries's usual pattern of work, it is likely he began work on the symphony in late 1815 or early 1816. Like Op. 110, the symphony later had two trombone parts added to the existing bass trombone part, and these appear in the score purchased by the Society in 1822.

In spite of the success that Ries's symphonies enjoyed in London, no local publisher was prepared to risk the expense of publishing them, which left him with no option but to explore possibilities on the Continent. That he expended so much effort and ingenuity in this process shows the value he placed on these works and his strong desire to win wider recognition for them. In the case of WoO 30, he was still looking for a publisher in the 1830s, offering the work for 25 louis d'ors to Kistner in Leipzig in 1833 and Böhme (Hamburg) and Meyer (Braunschweig) in 1836 all to no avail. Thus, the only sale of the work in the end was to the Philharmonic Society for 25 guineas, half the fee Ries was paid for Op. 90 but with a shorter period agreed for the Society's rights to the work.

All this suggests that WoO 30 might have been thought inferior to its predecessors or was poorly received at its premiere, but this was not the case as the review printed in the *Morning Chronicle* a few days later attests:

A new symphony by Ries composed for this society was performed for the first time. This is one of those works that shew a mind full of musical science and imagination, energetic, graceful and original, with a kind of wild poetic fancy prevailing in it, that keeps up the interest to the last note. Ries is already fully entitled to be classed with the great symphonists of the age of Haydn, Mozart, Clementi and Beethoven; and [as] he is young it is probable that the preservation of this high species of music will hereafter depend much on his efforts.

Having succeeded in Op. 90 in integrating the four movements of the symphony through the use of common motivic and harmonic elements, Ries employed an even more striking approach in WoO 30 where all the movements are linked together thematically by the prominent use of the semitones D–Eb–E–F; the first three notes are also expanded tonally in Scherzo and finale. Secondary and remote tonal areas are also used across multiple movements as is an emphasis on mediant and submediant tonal relationships. The revisions Ries made after his return to Germany embed these unifying elements even more deeply and exhibit a new level of technical sophistication in his musical thinking.

Ries's decision to revise WoO 30 for a performance in Aachen at the Lower Rhine Festival on 22 May 1825 was likely due to his engagement the following day to conduct the German premiere of Beethoven's Ninth Symphony. Robinson argues that the more adventurous tonal and harmonic language, enhanced use of counterpoint and greatly extended developments and codas in the revised outer movements of WoO 30 show Ries's desire to prove himself an equally capable symphonic composer as his illustrious friend and former teacher. It is also possible that he relished the opportunity to write for an audience that he considered musically more sophisticated than those he had encountered during his long sojourn in England.

For the first time in Ries's symphonies the slow introduction to the first movement (*Adagio con moto*) opens powerfully and unambiguously in the tonic. The initial phrase is repeated beginning a tone higher in f minor which modulates towards its dominant, but this is subverted by the unexpected intrusion of a C major triad. The keys touched on in the introduction – and notably C minor/C major – proves to be of great importance as the work unfolds. A chromatic descent to Eb

minor then shifts modally to Eb for the start of the main *Allegro* whose principal theme is anticipated in the introduction by short fragments in the woodwind. The prominent appoggiatura E-F at the end of the first phrase creates a link with the main theme of the slow movement as well as being present in the Scherzo and the second theme in the finale. The two themes in the secondary group are heard first in the dominant minor and then the major, a characteristic this movement shares with Ries's First Symphony. Ries left all the important thematic material unchanged in his 1825 revision of the movement but paid increased attention to transitions and connecting passages as well substantially recomposing the coda. The final version of the movement is not only more tightly organized than the original but also better balanced in its structural proportions.

After the powerful and somewhat frenetic conclusion to the first the movement, the relaxed, genial quality of the *Andantino* presents a striking point of contrast. The principal theme projects an almost nostalgic quality as if Ries were deliberately conjuring up the ghost of Haydn who had reigned supreme in London twenty years earlier. Even the deft musical structure of the movement, which might be described as a loose kind of sonata-variation hybrid, is reminiscent of a number of movements by Haydn and Pleyel although it is by no means derivative. Ries never loses sight of his overarching plan to unify the work (note the prominence of the accented 'foreign' E natural in bars 4 and 5) and that the theme itself, like its counterpart in the first movement, prominently features semitone movement.

The Scherzo (*Vivace*) is constructed along sonata-form lines with two strongly delineated themes and a clear, if elaborate, tonal architecture. The striking triadic horn theme that opens of the movement serves not only to re-establish the key of the symphony in no uncertain manner but also to provide a point reference in the rapidly shifting tonal landscape, which, in the second half of the Scherzo, moves sequentially through Bb minor, C minor, D minor and even manages a brief foray into C major. The E-F semitones are again prominent in this movement and the use of paired semitones links it back to the principal theme of the *Andantino*. The Trio, which is linked to the Scherzo by a sustained Eb (common both to Eb and Ab major), explores third-related keys with a particular emphasis on Ab and C. These represent another link back to the first movement as well as anticipating the emphasis placed on these keys in the finale.

The *Allegro* sonata-form finale has a novel touch in introducing a new and distinct theme in the remote key of E major before the appearance of the secondary theme in Bb. This theme does not reappear in the recapitulation and its role, as Robinson convincingly argues, can be best understood as an extension of the E natural that has appeared so prominently in the other three movements. The second subject itself has strong links to the first movement in its use of ascending semitones and elsewhere in the finale, Ries alludes to earlier motivic material or syntactical procedures as he pulls the various threads together with a masterful hand. Ries's revision to the development section included an extensive and technically impressive contrapuntal exploration of the theme as well as some forays into unexpected tonal realms. The extensive coda, once again including a sudden change in tempo, brings the symphony to a suitably noisy and triumphant close.

WoO 30 is a very cleverly conceived symphony that abounds in attractive ideas and exhibits moments of great boldness and ingenuity. In the works that were to follow, Ries would continue to apply himself to the challenge of working in the most prestigious genre of the age.

Allan Badley

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 20. Januar 1815 kamen die Direktoren der *Philharmonic Society of London* überein, Ferdinand Ries mit der Komposition einer neuen Symphonie zu beauftragen. Im Protokoll der entsprechenden Sitzung hieß es: »Als Ausdruck der Zufriedenheit, die diese *Society* mit den Kompositionen des Herrn Ries empfindet, soll demselben die Summe von 50 Guineen für eine originale Symphonie ausgeworfen werden, welche selbige noch niemals öffentlich zur Aufführung gekommen und von der *Society* aufgeführt werden soll.« Es war dies ein großzügiges Angebot, denn das Honorar für ein Auftragswerk solchen Umfangs lag für gewöhnlich bei 25 Guineen. Ries nahm den Auftrag mit Freuden an, und so kam bei den Direktoren am 6. März ein Brief zur Verlesung, worin er sich für die 50 Guineen bedankte und versprach, dem Bibliothekar der Gesellschaft die Partitur zuzusenden.

Die Großzügigkeit der *Philharmonic Society* spricht für die Wirkung, die die Werke des Komponisten ausübten, seit er 1813 nach London gekommen war. Drei seiner Kreationen hatte man schon 1814 in den Konzerten der *Society* hören können, und zwar die Symphonien d-moll op. 112 (am 14. Februar) und c-moll op. 80 (am 18. April) sowie das betörende *Sestetto* g-moll op. 142 mit seiner äußerst originellen Kombination von Klavier, Harfe, Oboe, Fagott, Horn und Kontrabass. Mit diesem letztgenannten Werk hatte Ries nicht nur seine kompositorische Vielseitigkeit demonstrieren können; er vermochte sich zugleich auf der renommiertesten Musikbühne Londons als Pianist vorzustellen und dabei geschickt die Statuten der *Society* zu umgehen, die es nicht gestatteten, instrumentale Konzerte aufs Programm zu setzen. – Die begeisterte Besprechung der Symphonie op. 112, die am 16. Februar 1814 im *Morning Chronicle* erschien, kam zu dem Schluss, dass dieses Werk »nicht bloß kurzlebigen Applaus erregen, sondern vielmehr in eine Reihe mit den Kompositionen eines Haydn, Mozart, Beethoven und Clementi gestellt und als dementsprechend weitergegeben« werde.

Die Komposition der neuen Symphonie dürfte Ries knapp vier Monate – vom Erhalt des Auftrags bis zur Uraufführung am 15. Mai 1815 – beschäftigt haben. In einem Brief vom 18. September bot der Komponist dem Leipziger Verlag Peters eine **Symphonie in Es-dur** an, bei der es sich zweifellos um das nämliche Werk handelte;

dabei wies er darauf hin, dass dasselbe kürzlich bei den Konzerten der *Philharmonic Society* aufgeführt worden sei. Peters ging indes keinen Vertrag mit Ries ein, so dass das Werk – wie viele andere große Kompositionen – bis zur Mitte der zwanziger Jahre unveröffentlicht blieb. Der Bonner Verleger Simrock, mit dem Ries in langer, fruchtbarer Zusammenarbeit verbunden war, brachte dann 1825 die Stimmen der Symphonie heraus. Im Zuge seiner akribischen Quellenforschung hat Steven Robins dargelegt, dass Ries die Musik irgendwann zwischen der Premiere und der Publikation geringfügig überarbeitet hat – demnach hat Ries die niedrige Opuszahl zu jenem Zeitpunkt vergeben, als er auf eine Veröffentlichung des Werkes durch Peters gehofft hatte.

Wie seine zwei vorausgegangenen »Londoner« Symphonien erhielt auch das Opus 90 eine sehr vorteilhafte Besprechung. Der *Morning Chronicle* berichtete am 22. Mai 1815:

»Die neue Symphonie von Ries ist der angesehenen Institution würdig, für die sie geschrieben wurde. Sie ist zugleich luftig, gelehrt und gefällig und verrät vieles von der Originalität, durch die sich die Werke dieses feinen Komponisten auszeichnen. Sie wurde mit Aufmerksamkeit gehört und wiederholt beklatscht und wird die sehr umfangreiche, wertvolle Bibliothek dieser Gesellschaft auf beneidenswerte Weise ergänzen.«

Das Opus 90 unterscheidet sich in zwei wichtigen charakterlichen Punkten von seinem unmittelbaren Vorgänger. Durch die zwei Klarinetten, die die sonst üblichen Oboen ersetzen, entsteht eine ganz andere, weichere Klangfarbe, die sich ideal für jene Art intimer kammermusikalischer Strukturen eignet, die Ries im Verlaufe dieses Werkes immer wieder verwendet. Diese Tatsache hat auch ihre Auswirkung auf die Gestalt der Themen: Verschwunden ist der kühne, heroische Stil, der oftmals in den früheren Symphonien zu Tage tritt; statt seiner hört man eben jene Liebenswürdigkeit, die der Rezensent durch seine Attribute »luftig« und »gefällig« andeutete. Damit ist nicht gesagt, dass es der neuen Symphonie an Momenten hoher Dramatik oder an der kraftvollen, ausdrucksstarken Orchestrierung gebräche, die man von Ries kennt – doch sie wird sparsamer eingesetzt und hat daher wohl eine größere Wirkung als in seinen früheren Symphonien.

Eine zweite wichtige Neuerung des Opus 90 ist die Einbeziehung ausgedehnter Solopartien. Das zeigt sich besonders deutlich im dritten Satz, einem Menuett mit zwei Trios, von denen das erste ein Violin- und das zweite ein Klarinettensolo bringt; darüber hinaus gibt es im gesamten Werk vor allem für die Bläser kürzere Solopassagen. Sollte Robinson mit seiner These recht haben, wonach Ries diese Passagen geschrieben hat, um einigen Berufskollegen in dem Forum, das Instrumentalkonzerte untersagte, Möglichkeiten der solistischen Präsentation zu eröffnen – dann hätte er in etwa dasselbe Motiv gehabt wie einst Joseph Haydn, als er im Jahre 1761 sein brillantes symphonisches Triptychon *Le Matin, Le Midi und Le Soir* einerseits dazu nutzte, um den neuen Kollegen mit bedeutenden Soli zu schmeicheln und andererseits Fürst Paul Anton Esterházy, seinem neuen Dienstherrn, seine eindrucksvolle Erfindungsgabe vorzuführen.

Es ist also durchaus denkbar, dass Ries seinen Kollegen schmeicheln und sein Publikum unterhalten wollte; diese für das Überleben eines freiberuflichen Tonkünstlers unabdingbare Zielsetzung stand freilich nicht im Widerspruch zu der strengen Prüfung, die er sich bei der Komposition dieses Werkes auferlegte, das in seiner Konzeption und Realisation vollkommener war als seine älteren Geschwister. Der Schlüssel dazu liegt in der immer raffinierteren Methode, Beziehungen zwischen den Sätzen herzustellen und dergestalt einen immer tieferen, gründlicheren Zusammenhalt des gesamten Werkes zu erreichen.

Die Hauptthemen des *Allegro* sind viel deutlicher aus der langsamen Einleitung hergeleitet als in der Symphonie D-dur op. 23, und auch die Gedanken der anderen Sätze sind thematisch miteinander verknüpft. Die in den sordinierten Streichern beginnende *Grave*-Einleitung spielt im Kontext des gesamten Werkes eine bedeutende Rolle. Die charakteristischen Dreiklangs-Umriss B-Ges-Es und As-F-Des erscheinen nicht nur am Ende der Exposition und (transponiert) am Ende der Durchführung in wörtlicher Wiederholung, sondern sie bilden zudem ein harmonisches Rätsel, dem im *Allegro* zwar nachgegangen, das aber erst im Finale aufgelöst wird.

Ries stand nicht allein mit seiner Begeisterung, die Beziehungen zwischen der Introduction und dem Hauptteil sonatenförmiger Konstruktionen zu nutzen. Selbst das direkte Zitat der Einleitung im Hauptteil des Kopfsatzes war keine wirkliche Neuheit, wie sowohl die 1792 für das Londoner *Professional Concert* entstandene

Symphonie in Es-Dur (Benton 152) von Ignaz Pleyel als auch die »Paukenwirbel«-Symphonie (Hob.1:103) von Joseph Haydn belegen. Das Interesse von Ferdinand Ries geht indes weit über diese älteren Beispiele hinaus: In seiner Suche nach tiefgreifenden Verbindungsmöglichkeiten zwischen den Sätzen spiegelt sich Beethovens erweiterter, kompromissloser und rigoroser Umgang mit den großen Formen. In der vorliegenden Symphonie hören wir einige stilistische Merkmale, die wir aus Ries' früheren Symphonien kennen – darunter das Hervortreten auf- und absteigender chromatischer Linien. Etwas Neuartiges zeigt sich in der zweiten Themengruppe des *Allegro*, die jetzt nicht mehr in der zu erwartenden Dominante, sondern vielmehr in der Submediante C-dur erklingt. Diese Gruppe gliedert sich wiederum in zwei Teile: Dem ersten Abschnitt in C-dur schließt sich ein zweiter in c-moll an, der am Ende der Exposition überraschend zum Beginn der langsamen Einleitung in Es-dur zurückführt. Diese Betonung des C-dur nimmt die Bedeutung der Tonart für das Menuett vorweg, wo sie die Dominante von f-moll abgibt.

Das lyrische *Larghetto quasi Andante* in As-dur besteht aus vier Hauptabschnitten, deren sekundäre Tonarten – F und Des – in Beziehung zu der *Grave*-Introduktion des Kopfsatzes stehen. Ries verzichtet auf ein zweites, mit dem Hauptgedanken kontrastierendes Thema; statt dessen verwendet er die ersten fünf transponierten Töne des Hauptthemas, die er mit einer neuen Fortsetzung versieht. Mit der Wahl der Tonart (F-dur als Submediante) wiederholt Ries das Strukturmittel, das er im gleichen Zusammenhang bereits im Kopfsatz benutzt hatte. In beiden Themen finden sich durch den melodischen Quartsprung Beziehungen zur langsamen Einleitung und zum *Allegro*. Im Mittelteil des Satzes wird das thematische Material durchgeführt, jedoch in einem begrenzten Umfang, der dem entspannten, eleganten Stil des Satzes entspricht.

Das Menuett greift erneut auf thematische Ideen des ersten Satzes zurück, namentlich auf die aufsteigende chromatische Linie sowie die auffallenden *Sforzandi* auf den leichten Taktteilen. Von den beiden prominenten Soli für Violine (Trio I) und Klarinette (Trio II) war bereits die Rede. Letzteres verdankt sich möglicherweise dem Virtuosen Iwan Müller, dem Erfinder der »clarinette omnitonique« mit ihren 13 Klappen, den Ries engagiert hatte. Das mittlere der drei Menuette wird ohne Wiederholungen gespielt; sein Schluss ist abgeändert, damit die Modulation in die

Tonart des zweiten Trios (As-dur) leichter wird. Die Subdominante dieses Trios ist zwar nicht ohne Vorbild, muss aber im Zusammenhang mit den Tonarten des zweiten Satzes und der Bedeutung des As für den Kopfsatz verstanden werden.

Im Finale, *Allegro vivace*, greift Ries zu einem ungewöhnlichen Strukturmittel, das er erstmals im letzten Satz seines Opus 23 eingesetzt hatte. Nach der Exposition der Nebengruppe (in B dur / b-moll) und dem Schlussabschnitt wird vor Beginn der Durchführung der erste Teil des Hauptthemas in der Tonika wiederholt. Es mag sein, dass dieser Hauptgedanke deswegen in der Reprise nicht mehr auftaucht. Auch im Finale ist das thematische Material organisch mit den früheren Elementen verbunden. Das Hauptmotiv des Hauptthemas verwendet fast genau dieselben Noten wie sein Gegenstück im ersten Satz, wenngleich in einer anderen Reihenfolge, während das Nebenthema rhythmisch vom ersten abgeleitet ist und paarweise Halbtonschritte enthält. Das wie eine altmodische »Mannheimer Rakete« aufsteigende Dreiklangsthema verleiht dem Satz eine enorme Energie, die Ries durch zahlreiche kanonische Passagen noch verstärkt.

Mit dem Erfolg dieses Werkes festigte Ries beim Londoner Publikum seinen Ruf als Symphoniker ersten Ranges. Auf Grund der verspäteten Veröffentlichung war die Symphonie allerdings erst am 8. Dezember 1825 auf dem Kontinent zu hören; inzwischen waren bereits drei weitere Symphonien entstanden – darunter ein zweites Werk in Es-dur, das Cecil Hill als **WoO 30** bezeichnete.

Während es für die Ursprünge des Opus 90 eine brauchbare, leicht nachzuvollziehende Spur an dokumentarischen Beweismitteln gibt, konnte Steven Robinson die Entstehung des WoO 30 erst in diesem Jahrhundert endgültig enträtseln. Zum Teil resultierte die Verwirrung aus den gemischten Papiersorten, die im Autograph, in der von der *Philharmonic Society* erworbenen Partitur und dem erhaltenen Aufführungsmaterial Verwendung fanden. Noch komplizierter wurde die Situation durch die umfangreichen Revisionen, die der Komponist dem Werke hatte angeidehen lassen, nachdem er 1824 wieder in Deutschland war. Nach Prüfung sämtlicher Indizien folgerte Robinson, dass das Werk *vor* dem Opus 110 entstanden war und somit die fünfte der insgesamt acht Ries'schen Symphonien darstellt. Demzufolge musste es auch dieses WoO 30 gewesen sein, das bei dem Konzert der

Philharmonic Society vom 25. März 1816 zur Aufführung kam. Legt man nun den üblichen Arbeitsrhythmus des Komponisten zu Grunde, so dürfte er Ende 1815 oder Anfang 1816 mit der Arbeit an der Symphonie begonnen haben. Wie das Opus 110, so wurde auch dieses Werk später um zwei Posaunenstimmen erweitert; diese sind in der 1822 von der Society erworbenen Partitur enthalten.

Trotz des Erfolgs, den der Symphoniker Ries in London feierte, war kein Verleger der Stadt bereit, die Kosten für eine Publikation des Werkes zu riskieren. So blieb dem Komponisten keine andere Wahl, als die kontinentalen Möglichkeiten zu sondieren. Die Mühe und der Einfallsreichtum, den er dabei an den Tag legte, spricht für den Wert, den er dieser Schöpfung beimaß, und den dringlichen Wunsch, derselben zu größerer Anerkennung zu verhelfen. Noch in den dreißiger Jahren suchte er für das WoO 30 einen Verlag: 1833 bot er es Kistner in Leipzig, 1836 Böhme in Hamburg sowie Meyer in Braunschweig jeweils für 25 Louis d'Or an – jedoch ohne Erfolg. So ging das Werk endlich für 25 Guineen an die *Philharmonic Society*, also für die Hälfte dessen, was Ries für sein Opus 90 erhalten hatte; allerdings wurde auch für die Exklusivrechte der Society an der Symphonie eine kürzere Frist vereinbart.

Angesichts dessen wäre zu vermuten, dass man das WoO 30 für weniger wertvoll gehalten oder bei der Uraufführung einen ungünstigen Eindruck hinterlassen hätte. Doch das Gegenteil ist der Fall, wie aus der Besprechung erhellt, die einige Tage später im *Morning Chronicle* erschien:

»Erstmals wurde eine neue, für diese Society komponierte Symphonie von Ries aufgeführt. Es ist dies eines jener Werke, die der Geist musikalischer Gelehrsamkeit und Fantasie erfüllt – energisch, anmutig und originell, mit einer Art wilder poetischer Imagination, die das Interesse bis zum letzten Ton wachhält. Schon jetzt darf sich Ries berechtigtermaßen zu den großen Symphonikern der Ära eines Haydn, Mozart, Clementi und Beethoven zählen lassen; und da er [noch] jung ist, dürfte die Erhaltung dieser hehren musikalischen Gattung künftig in großem Maße von seinen Bemühungen abhängen.«

Nachdem es Ries in seinem Opus 90 gelungen war, die vier Sätze durch gemeinsame motivische und harmonische Elemente miteinander zu verbinden, griff er in

WoO30 zu einer noch bemerkenswerteren Methode – indem er nämlich alle Sätze thematisch durch die prominenten Halbtöne D–Es–E–F miteinander verband. Die ersten drei Töne werden im Scherzo und im Finale auch tonal erweitert. Zudem werden sekundäre und entferntere Bereiche der Harmonik sowie die Betonung mediantischer oder submediantischer Beziehungen über mehrere Sätze hinweg verwendet. Mit seinen später in Deutschland vorgenommenen Revisionen hat Ries diese gemeinsamen Elemente noch tiefer in die Strukturen eingebettet, woran wir eine neue Ebene technischen Raffinements im musikalischen Denken des Komponisten erkennen können.

Der Entschluss des Komponisten, seine Es-dur-Symphonie WoO 30 für eine Aufführung beim 8. Niederrheinischen Musikfest in Aachen am 22. Mai 1825 zu revidieren, geht wahrscheinlich darauf zurück, dass er – in seiner Funktion als Festspielleiter des Jahres – am folgenden Tag die Deutschlandpremiere der neunten Symphonie von Beethoven dirigieren sollte. Robinson ist der Ansicht, dass die gewagtere tonale und harmonische Sprache, die stärkere Verwendung kontrapunktischer Mittel und die stark erweiterten Durchführungen und Cudas der revidierten Ecksätze den Wunsch verrieten, sich als ebenso fähiger Symphoniker zu beweisen wie sein berühmter Freund und ehemaliger Lehrer. Denkbar ist auch, dass ihm die Möglichkeit gefiel, für ein Publikum zu schreiben, das er in musikalischen Dingen für anspruchsvoller hielt als jenes, das ihm während seines langen Aufenthalts in England begegnet war.

Erstmals eröffnet Ries eine seiner Symphonien mit einer langsamen Einleitung (*Adagio con moto*), die sich kraftvoll und unmissverständlich in der Tonika bewegt. Die erste Phrase wird einen Ganzton höher in f-moll wiederholt; es erfolgt eine Modulation in die Dominante, die aber durch das unerwartete Eindringen eines C-dur-Dreiklangs unterwandert wird. Die in der Einleitung angedeuteten Tonarten, insbesondere c-moll und C-dur, sind im Verlauf des Werkes von großer Bedeutung. Ein chromatischer Abstieg nach es-moll verlagert sich modal nach Es, um den Beginn des *Allegro*-Hauptsatzes vorzubereiten, dessen Hauptthema die Holzbläser in der Einleitung durch kurze Fragmente antizipierten. Die markante *appoggiatura* E-F am Ende der ersten Phrase stellt eine Verbindung zum Hauptthema des langsamen Satzes her und wird ferner im Scherzo sowie im zweiten Thema des Finales

erscheinen. Die beiden Themen der sekundären Gruppe sind zunächst in der Moll- und hernach in der Dur-Dominante zu hören – eine Eigenschaft, die dieser Satz mit der ersten Symphonie von Ries teilt. Bei der Revision von 1825 ließ der Komponist alle belangreichen Themen unverändert; größere Aufmerksamkeit widmete er dafür den Übergängen und Verbindungspassagen. Die Coda ist im wesentlichen neu. Die endgültige Fassung des Kopfsatzes ist nicht nur straffer organisiert als das Londoner Original; auch die strukturellen Proportionen sind jetzt ausgewogener.

Zu dem kraftvollen, ein wenig frenetischen Ende des ersten Satzes bildet das entspannte, freundliche *Andantino* einen eindrucksvollen Kontrast. Das Hauptthema hat eine fast nostalgische Qualität, als habe Ries bewusst den Geist Haydns heraufbeschwören wollen, der London zwanzig Jahre unangefochten beherrscht hatte. Selbst die geschickte musikalische Struktur, die man als eine lockere Mischung aus Sonatenform und Variationssatz beschreiben könnte, erinnert an Verschiedenes von Haydn und Pleyel, wenngleich sie nicht von diesen hergeleitet ist. Darüber verliert Ries jedoch an keiner Stelle seinen generellen Bauplan aus den Augen – das Werk nämlich als eine Einheit zu gestalten: Man beachte die Betonung des »fremden« E-dur in den Takten 4 und 5 sowie die auffällige Halbtonbewegung, die das Thema selbst wie schon das Pendant des Kopfsatzes aufweist.

Das Scherzo (*Vivace*) ist nach dem Vorbild der Sonatenform mit zwei stark ausgeprägten Themen und einer klaren, wenn auch kunstvollen harmonischen Architektur gebaut. Das auffällige Dreiklangsthema des Horns am Anfang des Satzes dient nicht nur dazu, die Grundtonart des Werkes unmissverständlich wiederherzustellen, sondern auch als Bezugspunkt in der sich schnell verändernden Klanglandschaft, die sich in der zweiten Hälfte des Scherzos nacheinander durch b-moll, c-moll und d-moll bewegt und sogar einen kurzen Ausflug nach C-dur unternimmt. Auch hier sind die bereits erwähnten Halbtöne E-F wieder deutlich zu vernehmen, und die paarweisen Halbtonschritte stellen eine Verbindung zum Hauptthema des *Andantino* her. Das Trio, das durch ein ausgehaltenes Es (das sowohl in Es-dur als auch in As-dur vorkommt) mit dem Scherzo verbunden ist, erkundet terzverwandte Tonarten mit dem besonderen Schwerpunkt auf As und C. Damit entsteht ein weiterer Bezug zum Kopfsatz; zudem wird auf diese Weise die Betonung dieser Tonarten im Finale vorweggenommen.

Das sonatenförmige *Allegro*-Finale bringt eine insofern neuartige Note, als es ein neues, eigenständiges Thema in der entfernten Tonart E-dur exponiert, bevor das eigentliche zweite Thema in B-dur erscheint. Das zusätzliche Thema tritt in der Reprise nicht mehr in Erscheinung; man kann seine Funktion, wie Robinson überzeugend darlegt, am besten als die Erweiterung des E-dur auffassen, das in den drei vorherigen Sätzen so prominent aufgetreten war. Das eigentliche zweite Thema weist durch seine aufsteigenden Halbtöne enge Beziehungen zum Kopfsatz auf, und an anderen Stellen des Finales spielt Ries auf frühere motivische Elemente oder syntaktische Verfahren an, indessen er mit Meisterhand die verschiedenen Fäden des Geschehens zusammenführt. Die Revision der Durchführung bestand in einer umfassenden, technisch beeindruckenden kontrapunktischen Auslotung des Themas und einigen Streifzügen in überraschende harmonische Bereiche. Die ausgedehnte Coda, die erneut einen jähren Tempowechsel enthält, bringt die Symphonie zu einem gebührend kraftvollen und triumphalen Abschluss.

Die Symphonie Es-dur WoO30 ist ein sehr klug konzipiertes Werk, das reich ist an attraktiven Einfällen und Momente von großer Kühnheit und Geschicklichkeit aufweist. In späteren Jahren hat sich Ries erneut der Herausforderung gestellt und auf dem Gebiete der prestige-trächtigen Gattung seiner Zeit gearbeitet.

Allan Badley
Deutsche Fassung: Cris Possiac

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

Meri Englund
Jukka Rantamäki
David Seixas
Kanerva Mannermaa
Kaisa Hiilivirta
Siiri Alanko
Miia-Karoliina Vetterranta
Kati Rantamäki

second violins

Sayaka Kinoshiro
Mathieu Garguillo
Anna Angervo
Kaisa Laurila
Salla Mertsalo
Susanne Helasvuo
Sari Deshayes
Tiina Paananen

viola

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

cello

Riitta Pesola
Mikko Pitkäpaasi
Jukka Kaukola
Janne Aalto

double bass

Panu Pärssinen
Mikko Kujanpää
Matti Tegelman

flute

Hanna Juutilainen (WoO 30)
Heljä Rätty (WoO 30, Symphony No. 3)

oboe

Anni Haapaniemi
Marja Talka

clarinet

Niina Selin
Asko Heiskanen

bassoon

Jaakko Luoma
Otto Virtanen

horn

Tero Toivonen (1st in Symphony No. 3)
Ilkka Hongisto (1st in WoO 30)

trumpet

Antti Rätty
Janne Ovaskainen

trombone

Olav Severeide

timpani

Antti Rislakki

Publisher: Publisher: Ries & Erler, Berlin
Editor: Bert Hagels

Recordings: October 29–November 1, 2024, 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

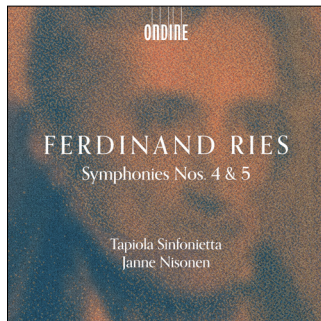
Booklet Editor: Joel Valkila
Cover: Juho Heikkinen
Photo of Janne Nisonen: Ulla Nisonen
Photo of Tapiola Sinfonietta: Olli Håkämies
Photo of Ferdinand Ries: Portrait by Josef Krichuber (1800–1876),
Historisches Museum Der Stadt Wien / Bridgeman Images

ALSO AVAILABLE

ODE 1443-2



ODE 1454-2



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

