



ONDINE

FERDINAND RIES

Symphonies Nos. 4 & 5

Tapiola Sinfonietta
Janne Nisonen



JANNE NISONEN

FERDINAND RIES (1784–1838)

Symphony No. 4 in F major, Op. 110 (1818) 30:40

- | | | |
|---|---|-------|
| 1 | I. Andante – Allegro | 11:18 |
| 2 | II. Andantino | 7:32 |
| 3 | III. Scherzo. Allegro – Un poco più lento | 5:52 |
| 4 | IV. Finale. Allegro molto – Più vivace | 5:58 |

Symphony No. 5 in D minor, Op. 112 (1813) 28:20

- | | | |
|---|--------------------------------------|------|
| 5 | I. Allegro | 8:43 |
| 6 | II. Larghetto con moto quasi Andante | 5:42 |
| 7 | III. Scherzo. Allegro assai – Trio | 5:39 |
| 8 | IV. Finale. Allegro | 8:16 |

TAPIOLA SINFONIETTA

JANNE NISONEN, conductor

Symphony No. 4 in F major, Op. 110 • Symphony No. 5 in D minor, Op. 112

The four years that separated the composition of Ferdinand Ries's first and second symphonies – Symphony No. 1 in D, Op. 23 and Symphony No. 5 in D minor, Op. 112 – had been eventful ones for the composer. After a somewhat stuttering start to his early professional career in the years following his studies in Vienna with Beethoven, Ries resolved to travel to St Petersburg which he was confident lay outside the disruptive reach of the all-conquering French army. St Petersburg had a thriving musical environment and had long proved a magnet for foreign musicians, among them, the opera composers Paisiello and Cimarosa, and pianists Jan Ladislav Dussek, John Field and Daniel Steibelt. Ries was not only a pianist and composer of formidable talent, but also one whose connections with Beethoven bestowed on him a pedigree of rare distinction. While professional rivals like Steibelt might not welcome his arrival in St Petersburg, Ries must have felt confident that he would soon make a favourable impression in the elite musical salons of the Russian imperial capital.

Ries planned to leave for St Petersburg in early 1811, travelling northeast via Scandinavia and Finland. On 15 December he and his violinist father Franz (1755–1846), leader of the now disbanded Electoral Court Orchestra in Bonn and former teacher of Beethoven, mounted an ambitious farewell concert consisting entirely of recently composed works by Ferdinand; namely, an Overture (unidentified), a Grand Piano Concerto (either the Concerto in C, Op. 123 or C minor, Op. 115), an unaccompanied vocal quartet (unidentified), a Grand Violin Concerto with Franz Ries as soloist (Concerto in E minor, Op. 24), an operatic scena, *Iphigenie auf Aulis* for soprano (WoO17) and a *Fantasia*. The last item was almost certainly an improvisation that would have allowed Ries to demonstrate simultaneously his virtuosity as a pianist and impressive powers of musical invention.

After leaving Bonn, Ries spent several months in Kassel where in 1809 he had applied unsuccessfully for the position of Music Director to the King of Westphalia, Jérôme Bonaparte. In February 1811 the Kassel correspondent for the *Allgemeine musikalische Zeitung* reported Ries's presence in the town, noting that he had heard him perform a number of times in private circles and expressing the hope that

he would also have an opportunity to hear him publically. This wish was granted, and among the works Ries performed in his two concerts were a piano concerto (unidentified) and a 'free fantasy'. He also composed a Double Horn Concerto (WoO19) for the brothers Johann Gottfried (1777–1861) and Johann Michael Schuncke (1778–1821) who were members of the court orchestra. Ries's musical activities in Kassel – playing in private settings, giving public concerts and composing works for notable local musicians – established a pattern that he would adopt elsewhere on his travels. After Kassel he passed through Hamburg and Copenhagen, reaching Stockholm by mid-June 1811. The absence of newspaper reports of Ries's activities in Stockholm suggests that he played in private concerts rather than in public. He had a very productive stay in Stockholm and made a number of important and influential musical friends there including Pehr Frigel (1750–1842), the Secretary of the Royal Swedish Academy of Music, and Ulrik Emanuel Mannerhjerter, a fellow member of the Academy and a music publisher.

The remainder of Ries's journey to Russia proved highly eventful. The ship on which he was travelling between Stockholm and Turku (Åbo) in Finland was intercepted by the British Royal Navy and its passengers and crew put ashore on one of the Åland Islands. That was not the end of Ries's shipboard adventures which he later described in vivid detail in a letter to Mannerhjerta, but he eventually arrived in Turku and travelled on to St Petersburg where, in the autumn of 1811, he ran into his old cello teacher and family friend, Bernhard Romberg. Ries and Romberg decided to join forces and headed off on a long concert tour that took them to Riga, Vitebsk and Kyiv before finally arriving in St Petersburg. Their plans to extend the tour were dashed when Napoleon's invading



Medieval church of Föglö in Åland, Finland,
close to the location where Ries was imprisoned
for three days in August 1811

army reached Moscow. At this point Ries made the decision to head for London, the biggest city in the world and one which had long welcomed foreign musicians, but he even contemplated a more radical step, writing in a letter dated 22 September 1812 that “Via London I might go to America”.

As was the case on the outward journey, Ries gave concerts in various cities along the way. The most important of his stops, however, was in Stockholm where he gave several highly successful concerts which included the premieres of the brilliantly original ‘Variations on Swedish National Airs’, Op. 52 and the Piano Concerto in C# minor, Op. 55. He was also elected as a foreign member of the Royal Swedish Academy of Music, a distinction that he shared with Joseph Haydn.

Ries’s experience of touring, of which he was an early exponent, had a dramatic impact on the way he conducted his professional life and as well as exerting an influence on his approach to composition. Beethoven might have been both his friend and musical idol, but he was no model to follow in carving out a career. Beethoven was not just a blazing, original genius, but his circumstances in Vienna also allowed him an extraordinary measure of artistic freedom in which he was beholden neither to a patron nor a potentially fickle public. One of the means Ries employed to build rapport with his audiences was to incorporate folk tunes in his compositions and he very likely did the same thing on a more frequent basis in his free fantasies and other forms of extempore playing. He also took care, as we saw in the case of the Double Horn Concerto composed in Kassel, to involve important local performers in his concerts and even on occasion to write works for them.

Although Ries was a stranger to London when he arrived in April 1813 he was already known by reputation as a virtuoso pianist, former pupil of Beethoven and one of the leading composers of his generation. He also had the good fortune through his father to be a family friend of the violinist, composer and music director Johann Peter Salomon, another emigré from Bonn, who is best remembered today as the impresario who brought Haydn to London. Salomon had long been an important figure in the musical life of the English capital and more recently had been closely involved in the establishment of the Philharmonic Society, an organization that would play a key part in Ries’s professional life during the eleven years he spent in England.

The Philharmonic Society was created by a group of professional musicians who wanted a regular platform for the performance of serious, contemporary instrumental and orchestral works. Symphonies, symphonies concertantes and some chamber combinations were permitted in these concerts, but concertos and other ‘crowd-pleasers’ were not. While this must have been a source of considerable irritation to Ries, for whom the concerto was the ideal vehicle to promote himself as pianist and composer, he soon found ways of circumventing this rule. In the meantime, however, he turned his attention once again to the symphony.

Although Ries’s Symphony in D, Op. 23 had only recently been published and had very likely not yet been performed in London, he chose to make his Philharmonic Society début with a new work. This was described in the programme of the concert for Monday 14 February 1814 as “Sinfonia, MS. composed for this society and never before performed”. The work was very well received and on Wednesday 16 February, the *Morning Chronicle* reported:

The first part was terminated by a new sinfonia written for this concert by Ries, and now performed for the first time. This is one of those works which announce the genius of its author in the most distinct and impressive language: it abounds in fancy and variety and its effect was therefore immediately felt; and as it is enriched with all that the stores of science can yield, it will not excite merely ephemeral applause, but will be classed and transmitted with the compositions of Haydn, Mozart, Beethoven and Clementi.

The new symphony, later published in Leipzig by Breitkopf und Härtel as **Symphony No. 5, Op. 112**, was composed between April and early October 1813. The instrumentation of the work differed from that of Op. 23 by including three trombone parts but omitting clarinets which, at this point in the Society’s existence, appear not to have been available. Trombones were ordinarily only included in works with full wind sections, and it is possible, that like the symphonies Op. 80 (1814) and Op. 90 (1815), Ries composed the work with one trombone part and added the other two parts later. While it is convenient to attribute Ries’s use of trombones to the example of Beethoven, there seems to have been a tradition in London of including the trombone in orchestral works. Pleyel’s three ‘London’ Symphonies

(Benton 150A, 152 and 155) and his Concertante in F (Benton 113), composed for the Professional Concert in 1792, all include a bass trombone part. None of his previous symphonies had included a trombone part and he seems only to have used it in these works because he was advised in advance of the orchestral forces that would be available to him in London.

The orchestration of the Ries's new symphony was not the only concession to local taste that he made. Cecil Hill believed that Ries's adoption of lyrical themes in the secondary group of the first movement demonstrated a conscious adoption of a style calculated to suit the taste of his bourgeois audience, while the increased number of themes, including prominent solos for the oboe in the second and fourth movements which were presumably played by the excellent Johann Friedrich Alexander Griesbach (1769–1825), also suggest a desire to highlight the roles of important musicians in the Philharmonic Society who were not permitted to perform concertos. But Ries was far too sophisticated and ambitious a composer to content himself with merely writing attractive themes: Op. 112 is also remarkable for its overall unity which is created by explicit tonal and thematic links within and between movements as well as for the highly original style of the Scherzo and Trio.

The symphony opens in a striking manner with three powerful chords, off tonic and unresolved, followed by two bars of silence. The note Bb, which is first heard as the upper voice in the opening sequence Bb-A-G#, assumes great prominence throughout the work and is one of its most important unifying features. Heavily accented Bbs are also used prominently in the recapitulation sections of the outer movements and in the Scherzo and Trio to destabilize the tonic major whenever it threatens to become firmly established. He also sets the second movement in Bb, the flattened submediant, which underlines its central importance in the work. Far more obvious to the listener is the use of recognizable thematic links between movements, all of which utilize a repeated quaver motif first heard in the opening of the *Allegro*. The figure might be construed as an intentional allusion to Beethoven's Fifth Symphony, but three-note anacrusis are commonly encountered in music of the late eighteenth and early nineteenth centuries where they form part of the theme, launch connecting passages and are employed prominently in motivically generated accompaniments.

The second movement *Larghetto con moto quasi Andante* is cast in sonata form but is rather looser in style than the first movement with the interpolation of episodic material at the beginning of the development section. The main theme incorporates the repeated-note figure from the opening movement, while the notes Bb-A-G# are heard in its extension further strengthening the links to the *Allegro*. The emphasis on Bb and the repeated quaver figure is also prominent in the *Scherzo and Trio*, but the most remarkable thing about this movement is that Ries writes the *Scherzo* in 6/8 which allows him to exploit the metrical ambiguity between the apparent fast triple-metre characteristic of this type of movement and a martial two beats in the bar. The *Trio*, written in 2/4 and in the subdominant of the tonic major (G), is also march-like in character and based entirely on tonic and dominant harmonies. Towards the end of the *Trio*, the note Bb appears once again to undermine the modality of the section.

The energetic finale to the symphony contains another novel feature, an entirely new episode in the form of an extended oboe solo which precedes the shortened development section. The quaver-note pattern is prominent again once again and Ries also incorporates a short fugato section which no doubt was intended to reinforce his credentials as a 'scientific' composer of the first rank.

Like many minor-mode symphonies, the most influential of which for Ries was Beethoven's Fifth Symphony, Op. 112 juxtaposes the tonic minor and major as if one were battling the other for supremacy. However, unlike in Beethoven's work where the emphatic triumph of the major mode in the finale is its crowning glory, Ries's symphony ends in the minor mode with an air of resignation rather than victory.

Ries's **Symphony in F major, Op. 110** was composed in London in 1818 and, like Op. 112, published in Leipzig by Breitkopf und Härtel in 1823. Unlike the earlier symphony which had received a glowing notice in the *Morning Chronicle*, the review of the premiere of Op. 110, which took place on 13 April 1818, struck a mildly critical note:

A new symphony by Rees, much and deservedly applauded, containing many beautiful passages and a delightful Andante [was performed], but as a whole it is too long and would be much improved by curtailment.

An important innovation in this work, although one which Ries was curiously slow to adopt, is the separation of the cello and bass lines, a practice that had become increasingly common in symphonies since the 1780s. Over the course of the work, Ries assigns a number of themes to the cellos and in a further expansion of his orchestral palette, he includes two additional horns.

The *Adagio* opening of the first movement is boldly original: a diminished fifth (Db-G), with a distinctive rhythm, played in unison, *fortissimo*. This interval serves as an important unifying element across the work: it appears prominently in the ensuing *Allegro*, providing the basic shape of its two main themes and is also used in inversion at the beginning of the *Finale*. Db also assumes independent importance as the tonality of the Trio, while the development in the *Finale* begins with an exact restatement of the opening of exposition in the same key. Although the initial bars of the *Andante* suggest F minor, the key is never confirmed by a perfect cadence nor is the passage that follows in Ab major. An intrusive interruption by another diminished fifth (Gb-C) is followed by a shift towards Bb and nor is this confirmed. The tonal ambiguities set up in *Andante* are only finally resolved in the *Allegro* with a deftness that would have impressed Haydn himself.

The much-admired *Andantino* is cast in abridged sonata form consisting of an exposition and recapitulation. In place of a development section proper, the closing section theme is ingeniously combined with the first subject and explores new tonal areas. Ries prepares for the arrival of the recapitulation in an original manner by first establishing E major, then moving to E minor and thence to C major, thus approaching the tonic via its mediant rather than the expected dominant. A notable stylistic innovation in this movement is Ries's use of solo cello which once again was intended to feature one of the prominent members of the Philharmonic Society, possibly Robert Lindley (1776–1855) who was widely regarded as the greatest English cellist of his time.

The monothematic *Scherzo* is based entirely on the repeated-quaver motif from the *Allegro* first movement which is presented in fugal entries and then fragmented and sequentially extended. The theme is evocative of the hunting field and Ries emphasizes this with prominent use of his expanded horn section. As was the case in the *Andantino*, Ries once again approaches the return of the tonic via the mediant.

The *Trio* is in the highly unusual key of Db major which curiously Ries notates with four flats rather than the required five. The choice of tonality links the *Trio* to the first movement with its emphasis on Db and anticipates the importance of Db in the finale that follows. Unlike the energetic *Scherzo*, the *Trio* – marked *Un poco piu Lento* – is static in character and dominated by a long theme presented by the cellos.

Like the second movement, with its truncated ‘development’, the corresponding section in the *Finale* is also relatively compact and opens unusually with a literal restatement of bars 19–39 of the exposition. As Steven Robinson first noted, the reason for this lies with Ries’s overall conception of the work with its conflict between Db and D natural. The first eighteen bars of the movement function as an extended dominant preparation for the first theme, an idea Ries had explored a few years earlier in his Piano Concerto in D ‘Pastoral’, Op. 120. During this passage, Ries brings back the interval of a fifth first heard at the opening of the *Andante* introduction to the first movement, but this time it is presented in inversion. In the first movement, there had been a number of attempts to correct the ‘foreign’ note D flat (Db-G) to D natural, which is finally achieved, after additional moments of conflict, in the fourth movement.

Cecil Hill described Op. 110 as “pleasant enough and fairly well constructed”, observing that Ries’s development as a symphonist had been compromised by his “interest in catering for a particular audience”. This is lukewarm praise indeed for a work which displays a level of structural planning across all four movements of great sophistication as Robinson has demonstrated. The *Morning Chronicle*’s belief that the work would benefit from curtailment is curious given that the work is barely two minutes longer in performance than Op. 112; moreover, it is full of attractive themes and is remarkable for its ingenious and colourful orchestration. Perhaps the comment was a reaction to the curiously disjointed feel of the *Finale* with its frequent pauses, but these are a stylistic feature of the movement and not indicative of loose structural planning or general prolixity in the work as a whole. In this work Ries reveals himself to be a symphonist thoroughly deserving of the praise lavished on him after the premiere of Op. 112 five years earlier.

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

Symphonie Nr. 4 in F-dur, op. 110 • Symphonie Nr. 5 in d-moll, op. 112

Die vier Jahre, die zwischen der Komposition seiner ersten und zweiten Symphonie (Nr. 1 D-dur op. 23 und Nr. 5 d-moll op. 112) vergingen, waren für Ferdinand Ries sehr ereignisreich. Da seine berufliche Laufbahn nach dem Studium bei Beethoven in Wien etwas holperig begonnen hatte, beschloss er, sich nach St. Petersburg zu verfügen, da er glaubte, dass sich der Einfluss der alles erobernden Armee der Franzosen nicht bis dorthin erstrecken werde. An der Newa gab es ein gedeihliches musikalisches Milieu, von dem sich ausländische Musiker schon lange angezogen fühlten – darunter die Opernkomponisten Giovanni Paisiello und Domenico Cimarosa oder die Pianisten Jan Ladislav Dussek, John Field und Daniel Steibelt. Ferdinand Ries war nun nicht nur ein äußerst talentierter Pianist und Komponist, sondern er konnte durch seine Beziehung zu Ludwig van Beethoven obendrein auf einen Stammbaum seltenen Ranges verweisen. Wenngleich professionelle Rivalen wie Steibelt seine Ankunft in St. Petersburg nicht unbedingt begrüßten, dürfte Ries zuversichtlich gewesen sein, dass er in den elitären musikalischen Salons der russischen Zarenstadt bald einen guten Eindruck würde machen können.

Ries wollte Anfang 1811 nach St. Petersburg aufbrechen, um über Skandinavien und Finnland nach Nordosten zu reisen. Am 15. Dezember veranstaltete er gemeinsam mit seinem Vater, dem Geiger Franz Ries (1755–1846), der in Bonn die mittlerweile aufgelöste Hofkapelle des Kurfürsten geleitet und Beethoven unterrichtet hatte, ein ambitioniertes Abschiedskonzert. Dieses bestand ausschließlich aus neuen Werken seiner eigenen Komposition: einer (nicht identifizierten) Ouvertüre, einem großen Klavierkonzert (entweder C-dur op. 123 oder c-moll op. 115), einem (nicht identifizierten) Vokalquartett, einem großen Violinkonzert (e-moll op. 24) mit dem Solisten Franz Ries, einer Opernszene *Iphigenie auf Aulis* für Sopran (WoO17) und einer Fantasie. Bei letzterer dürfte es sich sehr wahrscheinlich um eine Improvisation gehandelt haben, mit der Ferdinand Ries sowohl seine pianistische Virtuosität als auch seine beeindruckende musikalische Erfindungskraft unter Beweis stellen konnte.

Nach der Abreise aus Bonn verbrachte Ries einige Monate in Kassel, wo er sich 1809 bei Jérôme Bonaparte, dem König von Westfalen, um die Stelle des Musikdirektors

beworben hatte. Am 27. Februar 1811 berichtete der Kasseler Korrespondent der *Allgemeinen musikalischen Zeitung*: »Der bekannte Klavierspieler Hr. Ries aus Wien, ein *würdiger* Schüler Beethovens [...], befindet sich jetzt hier, und scheint hier verweilen zu wollen. Er wird hoffentlich auch in der Stadt Concert geben, da er bereits bey Hofe gespielt hat. Ich habe ihn nur ein paarmal erst in Privatgesellschaften spielen hören, pflichte aber ganz dem Lobe bey, welches ihm früher schon als Klavierspieler und Klavier-Componisten in diesen Blättern ertheilt worden ist. Man wünscht sehr, ihn öffentlich zu hören.« Dieser Wunsch erfüllte sich. Zu den Werken, die Ries in seinen zwei öffentlichen Veranstaltungen spielte, gehörten ein (nicht identifiziertes) Klavierkonzert sowie eine »freie Fantasie«. Außerdem schrieb er den Brüdern Johann Gottfried (1777–1861) und Johann Michael Schuncke (1778–1821), die in der Hofkapelle als Hornisten wirkten, ein Doppelkonzert (WoO 19). Durch diese Aktivitäten – Privataufführungen, öffentliche Konzerte und Komposition für ortsansässige Musiker von Rang – etablierte Ries ein Muster, an das er sich bei seinen weiteren Reisen halten sollte.

Von Kassel ging die Reise nach Hamburg und Kopenhagen; Mitte Juni kam er schließlich nach Stockholm. Da es über seine dortige Tätigkeit keinerlei Zeitungsberichte gibt, ist anzunehmen, dass er sich eher privatim denn öffentlich betätigt hat. Der Aufenthalt in Stockholm war indes sehr produktiv, und es entstanden einige wichtige, einflussreiche Musikerfreundschaften – und anderem mit Pehr Frigel (1750–1842), dem Sekretär der Königlich Schwedischen Musikakademie, sowie mit dem Akademiemitglied und Musikverleger Ulrik Emanuel Mannerhjerta.

Der weitere Verlauf der Reise war turbulent. Das Schiff, auf dem er von Stockholm ins finnische Turku (Åbo) unterwegs war, wurde von der britischen *Royal Navy* abgefangen, Passagiere und Besatzung wurden auf einer der Åland-Inseln abgesetzt. Und das war noch nicht das Ende der maritimen Abenteuer, wie Ries später ausführlich in einem Brief an Mannerhjerta schilderte. Endlich erreichte er Turku, von wo aus es nach St. Petersburg weiterging. Im Herbst 1811 traf er hier seinen einstigen Cellolehrer Bernhard Romberg, einen alten Freund der Familie. Die beiden beschlossen, sich zu verbünden, und unternahm eine lange Konzertreise nach Riga, Witebsk, Kiew und zurück nach St. Petersburg führte. Der geplante Fortsetzung der Tournee zerschlug sich jedoch, da Napoleons Armee Moskau

erreichte. Ries entschied sich daraufhin für London, die größte Stadt der Welt, in der ausländische Musiker seit langem willkommen waren. Doch er wäre auch zu einem noch radikaleren Schritt bereit gewesen, wie ein Brief vom 22. September 1812 verrät – von London aus nämlich in die USA zu gehen.

Wie schon während der Fahrt nach Russland, so konzertierte Ries auch jetzt wieder in verschiedenen Städten. Die wichtigste Station war freilich Stockholm, wo er mehrere sehr erfolgreiche Konzerte gab und unter anderem die herrlich originellen »Schwedischen Nationallieder mit Variationen« op. 52 sowie das Klavierkonzert in cis-moll op. 55 aus der Taufe hob. Überdies wurde er als ausländisches Mitglied in die Königlich Schwedische Musikakademie aufgenommen – eine Auszeichnung, die er mit Joseph Haydn teilte.

Die Erfahrungen, die Ries als einer der frühen Vertreter des reisenden Künstlers machte, hatten einen dramatischen Einfluss auf sein Berufsleben und auf seinen kompositorischen Ansatz. Beethoven mochte sowohl der Freund als auch das musikalische Vorbild gewesen sein, doch er war kein solches, dem man folgen konnte, um Karriere zu machen. Beethoven war nicht nur ein flammendes, originelles Genie; seine Lebensumstände erlaubten ihm in Wien zudem ein außergewöhnliches Maß an künstlerischen Freiheiten, die ihn der Rücksichtnahme auf Mäzene oder das potentiell wankelmütige Publikum enthoben. Eines der Mittel, mit denen Ries eine Beziehung zum Publikum aufbaute, bestand darin, dass er Volkslieder in seine Kompositionen integrierte, und sehr wahrscheinlich hat er das noch häufiger in seinen freien Fantasien und sonstigen Improvisationen getan. Ferner achtete er darauf, wichtige lokale Interpreten in seine Werke einzubeziehen und mitunter sogar eigene Stücke für dieselben zu schreiben, wie wir das im Falle des Kasseler Doppelhornkonzerts gesehen haben.

Mochte Ries, als er im April 1813 nach London kam, auch ein Fremder sein, so war er doch bereits als Klaviervirtuose, ehemaliger Beethoven-Schüler und einer der führenden Komponisten seiner Generation bekannt. Glücklicherweise war er durch seinen Vater Franz obendrein mit dem, gleichfalls aus Bonn emigrierten Geiger, Komponisten, Musikdirektor und Impresario Johann Peter Salomon befreundet, an den wir uns heute vor allem erinnern, weil er es war, der Joseph Haydn nach London gebracht hat.

Salomon war schon seit langem eine wichtige Persönlichkeit im Musikleben der britischen Hauptstadt und hatte eben erst nicht unmaßgeblich zur Gründung der *Philharmonic Society* beigetragen, die für Ries in den elf Jahren seiner »britischen« Karriere eine zentrale Rolle spielte.

Die *Philharmonic Society* wurde von zahlreichen Berufsmusikern als Plattform zur regelmäßigen Aufführung seriöser Instrumental- und Orchesterwerke der Gegenwart gegründet. In ihren Veranstaltungen waren Symphonien, *symphonies concertantes* und verschiedene kammermusikalische Formationen gestattet, nicht aber Solokonzerte und andere »Publikumsliebliche«. Darüber wird sich Ferdinand Ries, für den das Konzert ein ideales Mittel war, um sich pianistisch und kompositorisch zu profilieren, sehr geärgert haben, doch schon bald fand er Wege, diese Vorschrift zu umgehen. Inzwischen wandte er sich jedoch wieder der Symphonie zu.

Obwohl die Symphonie in D-dur op. 23 erst kurz zuvor veröffentlicht worden und in London höchstwahrscheinlich noch nicht gespielt worden war, beschloss Ries, bei der *Philharmonic Society* mit einem neuen Werk zu debütieren. Im Programm des Konzertes, das am Montag, dem 14. Februar 1814 stattfand, finden wir den Hinweis: »Sinfonia, MS, für diese Gesellschaft komponiert und nie zuvor aufgeführt.« Die Resonanz war eine sehr gute; am Mittwoch, den 16. Februar, berichtete der *Morning Chronicle*:

»Der erste Teil wurde durch eine neue Sinfonia beendet, die Ries für dieses Konzert geschrieben hat und die nun erstmals aufgeführt wurde. Es ist dies eines jener Werke, die das Genie seines Verfassers in der eigenständigsten und eindrucksvollsten Sprache darstellen: Es ist überaus einfalls- und abwechslungsreich, und daher war seine Wirkung sofort zu spüren, und da es mit allem angereichert ist, was die Wissenschaft auf Lager hat, wird es nicht nur einen ephemeren Beifall erregen; es ist vielmehr derselben Kategorie zuzuordnen wie die Kompositionen von Haydn, Mozart, Beethoven und Clementi und wird auch wie diese vermittelt werden.«

Das neue Werk, das später in Leipzig bei Breitkopf und Härtel als **Symphonie Nr. 5 op. 112** veröffentlicht wurde, entstand zwischen April und Anfang Oktober 1813. Die Besetzung unterscheidet sich von derjenigen des Opus 23 durch die Einbeziehung

dreier Posaunen, wohingegen die Klarinetten in beiden Werken fehlen, da diese in den frühen Tagen der *Society* offenbar noch nicht zur Verfügung standen. Posaunen kamen für gewöhnlich nur in Kompositionen mit voller Bläserbesetzung vor; möglicherweise hat Ries das Werk – wie auch die Symphonien op. 80 (1814) und op. 90 (1815) – zunächst mit nur einer Posaunenstimme geschrieben und die beiden anderen erst später ergänzt. Es ist zwar bequem, Ries' Umgang mit den Posaunen dem Beispiele Beethovens zuzuschreiben, tatsächlich aber scheint es in London eine eigene Tradition gegeben zu haben, derzufolge Posaunen in Orchesterwerken vorkamen. Pleyels drei »Londoner« Symphonien (Benton 150A, 152 und 155) sowie seine *Concertante* in F-dur (Benton 113), die für das *Professional Concert* 1792 komponiert wurde, enthalten allesamt einen Part für Bassposaune. Da in keiner seiner älteren Symphonien eine Posaune vorkommt, scheint er das Instrument also nur eingesetzt zu haben, weil er schon im Voraus über die Besetzung informiert war, die ihm in London zu Gebote stand.

Die Orchestrierung seiner »zweiten« Symphonie war nicht das einzige Zugeständnis, das Ries dem lokalen Geschmack machte. Cecil Hill war der Ansicht, Ries habe bei der Verwendung lyrischer Themen in der zweiten Gruppe des Kopfsatzes bewusst einen Stil gewählt, der dem Gusto seines bürgerlichen Publikums entsprach; demgegenüber lässt die größere Anzahl seiner Themen – darunter die prominenten Oboensoli des zweiten und vierten Satzes, die vermutlich von dem exzellenten Johann Friedrich Alexander Griesbach (1769–1825) gespielt wurden – den Schluss zu, dass er die Rolle wichtiger »philharmonischer« Musiker hervorheben wollte, die ja keine Konzerte spielen durften. Doch Ries war als Komponist viel zu anspruchsvoll und ehrgeizig, als dass er sich damit begnügt hätte, ansprechende Themen zu schreiben: Bemerkenswert ist sein Opus 112 auch wegen seiner übergreifenden Einheit, die durch klare harmonische und thematische Beziehungen innerhalb der Sätze und zwischen denselben erzeugt wird, bemerkenswert aber auch auf Grund des höchst originellen Scherzos und Trios.

Die Symphonie beginnt auf erstaunliche Weise – mit drei kraftvollen Akkorden, die abseits der Tonika liegen und unaufgelöst von zwei Pausentakten gefolgt werden. Der Ton B, der erstmals als Oberstimme der Einleitungssequenz B-A-Gis erklingt, nimmt im gesamten Werk eine vorzügliche Stellung ein und erweist sich

als eines der wichtigsten Verbindungselemente. Stark betonte B's werden auch in den Reprisen der Ecksätze sowie in Scherzo und Trio benutzt, um die Tonika zu destabilisieren, wenn sie sich zu deutlich verfestigen will. Der zweite Satz in steht der erniedrigten Untermediante B, woraus erneut die zentrale Bedeutung des Tones für das Gesamtwerk spricht. Für den Hörer weitaus offensichtlicher ist freilich die Verwendung erkennbarer thematischer Verbindungen zwischen den Sätzen, in denen durchweg ein Wiederholungsmotiv vorkommt, das erstmals am Anfang des *Allegro* zu hören ist. Man könnte diese Figur als eine bewusste Anspielung auf Beethovens fünfte Symphonie verstehen, doch Auftakte aus drei Tönen sind in der Musik des späten 18. und frühen 19. Jahrhundert häufig anzutreffen – mal als Teil eines Themas, mal als Einleitung verbindender Passagen oder prominent in motivisch erzeugten Begleitungen.

Der zweite Satz *Larghetto con moto quasi Andante* folgt der Sonatenform, ist aber durch die Einführung episodischer Materialien am Anfang der Durchführung stilistisch etwas lockerer gefügt als der Kopfsatz, dessen Tonrepetition jetzt im Hauptthema erscheint, während die Tonfolge B-A-Gis erweitert ist und so die Verbindung zum vorausgegangenen *Allegro* noch verstärkt. Das akzentuierte B und die Achtelrepetitionen sind auch im Scherzo und im Trio zu finden; das Bemerkenswerteste an diesem Satz ist allerdings, dass Ries hier einen 6/8-Takt verwendet, der ihm erlaubt, die metrische Ambivalenz zwischen dem scheinbar schnellen, für diesen Satztypus charakteristischen Dreier- und einem martialischen Zweiertakt auszunutzen. Auch das Trio – im 2/4-Takt und der Subdominante der Tonika (G) – zeigt die Merkmale eines Marsches; es fußt vollständig auf den Harmonien der Tonika und der Dominante. Gegen Ende des Trios erscheint noch einmal das B, um den Modus dieses Abschnitts zu unterlaufen.

Das energiegeladene Finale der Symphonie enthält eine weitere Innovation, bestehend in einer völlig neuen Episode, die vor der verkürzten Durchführung als ausgedehntes Oboensolo gestaltet ist. Wiederum tritt die Achtelfigur in den Vordergrund, und Ries schreibt sogar ein kurzes Fugato, mit dem er zweifellos seinen Ruf als »gelehrter« Komponist ersten Ranges untermauern wollte.

Wie in vielen Moll-Symphonien, deren einflussreichste für Ries die Beethoven'sche Fünfte war, so stehen auch in diesem Opus 112 die Moll- und die

Dur-Tonika gegenüber, als wollte die eine mit der andern um ihre Vorherrschaft ringen. Anders aber als bei Beethoven, der im Finale mit triumphierender Emphase den krönenden Abschluss markiert, endet die Moll-Symphonie bei Ries nicht mit einem Sieg, sondern eher mit einem Anflug der Resignation.

Die **Symphonie F-dur op. 110** hat Ferdinand Ries 1818 in London komponiert und 1823 – wie bereits sein op. 112 – bei Breitkopf und Härtel in Leipzig veröffentlicht. Anders als die ältere Symphonie, die im *Morning Chronicle* sehr vorteilhaft besprochen worden war, schlug der Rezensent nach der Premiere des Opus 110 vom 13. April 1818 einen leicht kritischen Ton an:

Man spielte »eine neue Symphonie von Rees, die stark und verdienstermaßen beklatscht wurde, viele schöne Passagen und ein reizendes Andante enthält, als Ganzes aber zu lang [ist] und durch eine Kürzung wesentlich besser würde«.

Eine wichtige Neuerung in diesem Werk, die Ries seltsamerweise jedoch nur zögernd übernahm, ist die Trennung der Cello- und Kontrabass-Stimmen, die in der Symphonik seit den 1780-er Jahren immer mehr in Gebrauch gekommen war. Im Laufe des Werkes weist Ries den Celli eine verschiedene Themen zu, derweil er seine Orchesterpalette um zwei zusätzliche Hörner erweitert.

Von kühner Originalität ist die *Adagio*-Einleitung des Kopfsatzes: eine verminderte, charakteristisch rhythmisierte Quinte (Des-G) wird *unisono* und *fortissimo* gespielt. Dieses Intervall wird zu einem wichtige Bindeglied der gesamten Symphonie: Es erscheint an prominenter Stelle im nachfolgenden *Allegro*, wo es die Grundgestalt der beiden Hauptthemen bildet, und wird zu Beginn des Finales in seiner Umkehrung benutzt. Das Des gewinnt als Tonart des Trios zudem eine eigene Bedeutung, während die Durchführung des Finales mit einer exakten Wiederholung des Expositionsbeginns in eben dieser Tonart anfängt. Wenngleich die ersten Takte des *Andante* ein f-moll erwarten lassen, wird diese Tonart nicht einmal durch eine vollkommene Kadenz befestigt, und auch die anschließende Passage steht nicht in As-dur. Nach der zudringlichen Unterbrechung durch eine weitere verminderte Quinte (Ges-C) verlagert sich die Musik nach B-dur hin, doch auch diese Tonart wird

nicht befestigt. Erst im *Allegro* lösen sich die im *Andante* angelegten Zweideutigkeiten der Harmonik, und das mit einer Kunstfertigkeit, die selbst Joseph Haydn beeindruckt hätte.

Das vielbewunderte *Andantino* ist als verkürzte Sonatenform mit Exposition und Reprise gestaltet. Anstelle einer eigentlichen Durchführung erscheint das Thema des Schlussteils in raffinierter Kombination mit dem Hauptthema, um neue harmonische Regionen zu erkunden. Auf originelle Weise bereitet Ries den Beginn der Reprise vor, indem er zunächst E-dur anschlägt, sich dann nach e-moll wendet, endlich nach C-dur gelangt und sich der Tonika also über ihre Medianten und nicht über die erwartete Dominante nähert. Eine bemerkenswerte stilistische Neuerung dieses Satzes ist der Einsatz eines solistischen Cellos, der wiederum einem prominenten Mitglied der Philharmonischen Gesellschaft gewidmet war – möglicherweise Robert Lindley (1776–1855), in dem man weithin den größten englischen Cellist seiner Zeit sah.

Das monothematische Scherzo basiert gänzlich auf dem Motiv der Achtel-Wiederholung aus dem *Allegro*-Kopfsatz, das in fugierten Einsätzen exponiert, dann fragmentiert und in Sequenzen erweitert wird. Das Thema evoziert Jagdgefühle, und Ries unterstreicht diesen Eindruck durch den prominenten Einsatz seiner erweiterten Hörnergruppe. Wie im *Andantino*, so gelangt er auch hier wieder über die Medianten zur Tonika zurück. Das Trio steht in einem äußerst ungewöhnlichen Des-dur, das Ries merkwürdigerweise mit nur vier anstelle der vorgeschriebenen fünf B's notiert. Diese Tonart verbindet das Trio mit dem ersten Satz durch die Betonung des Des, und sie nimmt die Bedeutung desselben Tones für das anschließende Finale vorweg. Im Gegensatz zu dem energiegeladenen Scherzo steht der statische Charakter des Trios (*Un poco più lento*), das von einem langen Thema der Violoncelli beherrscht wird.

Wie der zweite Satz mit seiner verkürzten »Durchführung«, so ist auch der entsprechende Abschnitt des Finales relativ kompakt gehalten. Er beginnt ungewöhnlicherweise mit einer wörtlichen Wiederholung der Expositionstakte 19-39. Steven Robinson hat als erster konstatiert, dass der Grund dafür in der Gesamtkonzeption des Werkes mit seinem Widerstreit von Des und D besteht. Die ersten achtzehn Takte des Satzes fungieren als erweiterte Dominant-Vorbereitung des ersten Thema – eine Idee, die Ries einige Jahre zuvor bereits in seinem

Klavierkonzert D-dur »Pastorale« op. 120 erkundet hatte. In dieser Passage greift Ries auf das Quint-Intervall zurück, das erstmals in der langsamen Einleitung des Kopfsatzes zu hören war – jetzt aber ist es invertiert. Im ersten Satz hatte eine Reihe von Versuchen gegeben, um den »fremden« Ton des (Des-G) nach D hin zu »korrigieren«, was schließlich nach weiteren Momenten des Konflikts im vierten Satz gelingt.

Cecil Hill bezeichnete die Symphonie op. 110 als »recht pläsiertlich und ziemlich gut konstruiert«. Er konstatierte, dass die Entwicklung des Symphonikers Ries durch sein »Interesse, ein bestimmtes Publikum zu versorgen« beeinträchtigt worden sei. Das ist fürwahr ein lauwarmes Lob für ein Werk, das – wie Robinson nachgewiesen hat – über alle vier Sätze hinweg ein hohes Maß an struktureller Planung verrät. Die Ansicht des *Morning Chronicle*, dem Werk könne eine Kürzung zum Vorteil gereichen, ist insofern merkwürdig, als die Aufführung kaum zwei Minuten länger dauert als jene des Opus 112. Außerdem enthält das Werk eine Fülle ansprechender Themen sowie eine raffinierte, farbenfrohe Orchestrierung. Vielleicht war die Bemerkung eine Reaktion auf das Finale, dessen häufige Pausen ein Gefühl der Zusammenhanglosigkeit wecken könnten, wenn sie nicht ein stilistisches Merkmal des Satzes wären; keinesfalls sprechen sie für eine lose Struktur oder eine allgemeine Weitschweifigkeit des Werkes insgesamt. Vielmehr erweist sich Ries hier als ein Symphoniker, der das Lob, das man ihn fünf Jahre früher nach der Premiere seines Opus 112 gespendet hatte, durchaus verdient hat.

Allan Badley
Deutsche Fassung: Cris Posslac

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
Kati Rantamäki
Susanne Helasvuo
Tommi Asplund
Aleksandra Pitkäpaasi
Sari Deshayes
Eva Ballaz

second violins

Sayaka Kinoshiro
Annemarie Åström-Tiula
Mervi Kinnarinen
Tiina Paananen
Katinka Korkeala
Siiri Alanko
Mathieu Garguillo
Salla Mertsalo

viola

Jussi Tuhkanen
Riitta-Liisa Ristiluoma
Tuula Saari
Janne Saari
Pasi Kauppinen
Ilona Rechartd

cello

Riitta Pesola
Mikko Pitkäpaasi
Jukka Kaukola
Janne Aalto

double bass

Panu Pärssinen
Mikko Kujanpää
Matti Tegelman

flute

Hanna Juutilainen
Heljä Rätty

oboe

Paula Malmivaara
Anni Haapaniemi

clarinet

Olli Leppäniemi
Asko Heiskanen

bassoon

Jaakko Luoma
Jakob Peäske
Janne Pulkkinen
Erkki Suomalainen

horn

Tero Toivonen (1st horn in Symphony No. 5)
Ilkka Hongisto (1st horn in Symphony No. 4)

trumpet

Tomas Gričius
Janne Ovaskainen

trombone

Olav Severeide
Nadja Hanhilahti
Juho Viljanen

timpani

Antti Rislakki

Publisher: Ries & Erler, Berlin
Editor: Bert Hagels

Recordings: March 4–7, 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

© & © 2024 Ondine Oy, Helsinki

Booklet Editor: Joel Valkila
Cover: Juho Heikkinen

Photo of Janne Nisonen: Ulla Nisonen

Photo of Tapiola Sinfonietta: Olli Håkämies

Photo of Föglö Church: Photo by Reinhold Hausen, 1919, Finnish Heritage Agency

Photo of Ferdinand Ries: Portrait by Josef Kriehuber (1800–1876),
Historisches Museum Der Stadt Wien / Bridgeman Images

ALSO AVAILABLE



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

