

ONDINE

# FERDINAND RIES

Symphonies Nos. 1 & 2

Tapiola Sinfonietta  
Janne Nisonen



JANNE NISONEN

# **FERDINAND RIES** (1784–1838)

## **Symphony No. 1 in D major, Op. 23** (1809) **26:33**

- |   |                                  |      |
|---|----------------------------------|------|
| 1 | I. Adagio – Allegro molto vivace | 9:46 |
| 2 | II. Marche funebre               | 6:31 |
| 3 | III. Menuetto. Moderato – Trio   | 4:30 |
| 4 | IV. Finale. Allegro              | 5:46 |

## **Symphony No. 2 in C minor, Op. 80** (1814) **26:03**

- |   |                                   |      |
|---|-----------------------------------|------|
| 5 | I. Allegro ma non troppo          | 9:05 |
| 6 | II. Andantino                     | 6:05 |
| 7 | III. Menuetto. Allegretto – Trio  | 5:42 |
| 8 | IV. Finale. Allegro ma non troppo | 5:11 |

**TAPIOLA SINFONIETTA**

**JANNE NISONEN**, conductor

## Symphony No. 1 in D major, Op. 23 • Symphony No. 2 in C minor, Op. 80

In 1809, when Ferdinand Ries (1784–1838) began composing his First Symphony, he was already an experienced composer of instrumental music whose early works had even won the cautious approval of Friedrich Rochlitz, the editor of the prestigious *Allgemeine musikalische Zeitung*. Rochlitz, whose reviews were typically unsigned, was particularly interested in Ries whom he described as an apostle of the Beethoven school in his mixed review of Ries's Piano Sonatas, Op. 1 which had been published by Simrock in 1806. Such a comment was to be expected, not only on purely musical grounds, but also because Ries was Beethoven's only acknowledged pupil and the publication itself was dedicated to his illustrious teacher.

Ries's association with Beethoven went back to his childhood in Bonn. His father Franz Ries (1755–1846), a violin prodigy in his youth, former pupil of Johann Peter Salomon and now one of the leading musicians at the electoral court in Bonn, taught Beethoven the violin and played an important role in establishing him as a court musician. When Beethoven's family fell on hard times following the death of his mother in 1787, Franz did a great deal to help him, and this continued even after Beethoven moved to Vienna in 1792. Beethoven never forgot his kindness and it was this, as much as Ferdinand's obvious talent, that persuaded Beethoven to accept him as a pupil when he arrived in Vienna early in 1803.

Having accepted Ries as a pupil, Beethoven made it immediately clear that he had no intention of teaching him counterpoint. He sent him instead to the noted organist and theorist Johann Georg Albrechtsberger, Kapellmeister at St Stephen's Cathedral, with whom he had taken lessons a decade earlier. These lessons, according to Ries's later account, cost him one gulden each and after twenty-eight lessons his entire fortune had been spent. Neither did Beethoven teach Ries composition in the modern sense, but he no doubt looked over Ries's efforts with considerable interest including the Piano Sonata in A minor, Op. 1 No. 2 which was composed in 1804. Beethoven, according to Ries, proved a patient and diligent teacher who took great pains over his training as a pianist. He was an exacting taskmaster and Ries developed into a first-rate pianist who would later be numbered among the leading

pianist-composers in Europe. In July 1804, Ries made his public debut as Beethoven's pupil playing the Piano Concerto in C minor, Op. 37 (with his own very difficult cadenza) at the Augarten. The performance was greeted with enthusiasm – including a “Bravo!” from Beethoven when Ries played his cadenza perfectly – and the review published in the *Allgemeine musikalische Zeitung* commented that Ries “showed a very poetic, expressive style, as well as unusual skill and sureness in the easy overcoming of the most difficult passages”.

Ries's life in Vienna during the three years he spent as Beethoven's pupil left an indelible mark on him. Nowhere else in Europe could musical life compare with that of Vienna. Beethoven might be the wonder of the age, but Vienna was also the city of Haydn and Mozart as well as a rising generation of gifted composers such as Hummel. Sadly for Ries, this phase of his life soon came to an end. As a citizen of Bonn, he was liable for conscription into the French army, and in September 1805 he was forced to leave Vienna and return to Bonn. He was rejected by the army, on the grounds that he had lost vision in one eye after a dose of smallpox as a child, and free of that particular cause of concern, he threw his energies into composition. In 1806 he completed a piano sonata (shortly to be published as Op. 1 No. 1) and his first large-scale work with orchestra, the Piano Concerto in C, a revised version of which was published in 1823 as his Op. 123. Instead of returning to Vienna, Ries moved to Paris where he struggled to make an impact as either a pianist or composer and was unimpressed by the mediocre standard of musical life there.

Ries returned to Vienna in 1808 and once again entered the rarified musical world of Beethoven and his circle. He lost no opportunity to study his most recent compositions, and these works – and the others that followed – exercised a profound influence on his artistic development. Ries's admiration for Beethoven presented him with an unusually stern challenge: how could he compose works of similar musical richness and complexity yet allow his own voice as a composer to be heard? Over the course of the next thirty years, Ries wrestled with this problem and, for the most part, succeeded. Of course, Beethoven's influence is to be heard in many of Ries's works, sometimes in an obvious and deliberate way, but more often than not in a subliminal way. But how could it be otherwise? How could Ries reasonably ignore the influence of the greatest composer of the age any more than Beethoven

himself could have ignored the powerful influence of Haydn and Mozart at the outset of his career?

Ries's **First Symphony**, like Beethoven's, drew on existing models in many of its musical and structural details and this was immediately apparent to the reviewer in the *Allgemeine musikalische Zeitung* who noted in 1812 that it contains "closer reminiscences (especially of Beethoven's Symphonies) than is reasonable" but also "manifold and very favourable effects". Ries's autograph score is dated 1809 and the work was composed in Bonn (or at least completed there) after his hurried departure from Vienna precipitated by yet another threat of conscription. Like Beethoven before him, Ries had delayed writing a symphony until he felt confident enough of his experience and technique to compose a work that would bear comparison with the masterpieces of Haydn and Mozart and, in his case, Beethoven himself. These works, among others, had precipitated a dramatic shift in musical aesthetics in the late eighteenth century in which instrumental music came to be regarded as the highest form of music, supplanting the supremacy vocal music had enjoyed for centuries. The symphony represented the pinnacle of this new musical hierarchy and its composition a matter of professional prestige, hence the caution displayed by Beethoven and Ries in presenting their first symphonies to the public. It is unlikely, but not impossible, that the work was composed for a specific occasion, but its publication by Simrock in 1811 as Op. 23 shows that Ries was confident enough of its musical quality to send it out into the wider world. The earliest performance of record of the Symphony in D took place the 1812 when the orchestra of the Gewandhaus in Leipzig played the work in a concert on 4 October. Ries also included two movements of the symphony in a concert he presented in Stockholm on 14 March 1813 at which he also premiered the highly original *Variations of Swedish National Airs*, Op. 52 and the Piano Concerto in C# Minor, Op. 55. The performance of the symphony was particularly important since it played a crucial part in securing his election as a member of the prestigious Royal Swedish Academy of Music of which Haydn had also been a member.

Ries's Symphony in D contains several obvious allusions to Beethoven's early symphonies. It opens with a portentous slow introduction, marked *Adagio*, which is

tonally ambiguous like the openings to Beethoven's First and Fourth Symphonies, but more radically dissonant at times. This dissonance is also reflected in Ries's expanded tonal language that creates ambiguities that only find resolution later in the movement, a practice we are to see throughout his career albeit achieved with greater efficiency and sophistication. The introduction also demonstrates that Ries had learned the lesson of creating themes with characteristic motivic elements that can be applied in later movements to create a sense of musical unity across the entire work. Links between sections and their execution are an important feature of this symphony from the outset. The introduction links into the following *Allegro molto vivace*, but the expected, unambiguous affirmation of D major does not occur for some time thus wrong-footing the listener. As the movement unfolds, we are struck by how energetic, dynamic, confident and ambitious the music is. If a distinctly individual voice is not always apparent, the technique Ries displays is frequently impressive.

The slow movement, styled *March funèbre*, is an unmistakable reference to Beethoven's *Eroica* Symphony which Ries knew very well, but whether it is part of a broader 'programme' for the symphony is uncertain. Funeral marches were popular during the Revolutionary period and had their own distinctive musical character. In this sense, the funeral march might be considered a *characteristic* movement rather than one that is overtly *programmatic*, even if the undeniably martial quality of the music heard at other points in the symphony argues otherwise.

Ries might have been influenced by Beethoven's choice of a funeral march for the slow movement of his symphony, but he does not adopt the Beethovenian Scherzo for the third movement, preferring instead the more conventional Minuet and Trio. But in this case, the Minuet is cast in D minor rather than the expected D major and is far from undramatic. The Trio includes another reference to Beethoven, in this case, the theme contains a direct quotation from part of the slow movement of his Second Symphony. The rustic tone of the Trio, with its prominent wind writing and use of a drone bass, serves as an excellent foil to the stirring Minuet. The finale, a bustling movement that is cast in a loose kind of sonata-rondo form, also has contains Beethovenian echoes, yet there are also impressive aspects to it, not least of all Ries's command of the orchestra with its thrilling woodwind, brass and timpani writing.

---

I morgon Onsdag den 20 Januarii gifwer Herr Ries, under sin genomresa från St. Petersburg till London, med benäget biträde af Herrar Amatörer, uti Kejsarl. Akademihuset en fullständigt Instrumental-Concert. Billetter försäljas å 2 R:dl. Riksg. fl. på Boklådan å stora Kyrkogatan samt wid ingången.

---

Turku newspaper announcing Ferdinand Ries's concert on January 20, 1813

Ries's few weeks in Stockholm in 1813 had proved very successful, and after his recent travails in Russia dodging the invading French army, it must have come as a great relief. He had travelled to Stockholm, as was usually the case, via Finland and had presented a concert in Turku on 20 January 1813 at the Royal Academy Hall. The *Åbo Allmänna Tidning* advertised the event as a “full instrumental concert” which Ries would present “with the willing assistance of gentlemen amateurs”, but the programme itself is not mentioned. While it might have included the First Symphony or even indeed the recently completed C#-minor Piano Concerto, it is more likely that Ries and his assistants performed chamber works with Ries perhaps dazzling the audience by way of farewell with an improvisation on a Finnish melody. He certainly acquired at least one such tune while in Turku which he later used for a set of variations. It was published in London in the *12 Trifles for Piano*, Op. 58 where it is described as an ‘Old Norwegian Song’. On his onward journey, which involved crossing the partly frozen Gulf of Finland, Ries claims to have nearly drowned, presumably when his party encountered unstable ice, neatly bookending a lengthy journey that began with his ship being taken by the Royal Navy and Ries spending a week “imprisoned on a rock”. These two episodes illustrate how hazardous it could be touring at this time and the ever-present danger of war on the Continent made it far worse. By the time Ries arrived in Turku, he had already decided to travel on to London despite the hospitality extended to him earlier by the Royal Navy. Arriving there in April 1813, he quickly made contact with his father's old teacher Salomon, and soon established himself in the largest and richest city in the world. He remained there for the next eleven years and achieved great success as a pianist, composer and teacher.



Through the good offices of Salomon, Ries quickly became a full member of the newly established Philharmonic Society whose purpose was to promote performances of instrumental music in London. Under the founding rules of the society, instrumental music included chamber music, overtures and symphonies but expressly excluded concertos. During Ries's eleven years in London he composed five symphonies for the Philharmonic concerts and was also instrumental, as one of its directors, in securing a commission from them for Beethoven to compose his Ninth Symphony.

Ries's **Symphony in C minor, Op. 80**, although published second, was actually the third of his symphonies to be composed. It was premiered on Monday 18 April 1814 and the review printed in the *Morning Chronicle* on 22 April reported:

*A sinfonia by Ries was presented for the first time, and was received with warm marks of approbation. This composition, like others of the same school, does not unfold all its beauties at a first hearing: the oftener it is heard, the more merit will be disclosed. The slow movement is exceedingly effective and discovers itself at once.*

A review of Simrock's 1818 publication of the orchestral parts which appeared in the *Allgemeine musikalische Zeitung* in 1821, praised Ries's original invention, through elaboration and outstanding instrumentation, but once again struck a critical note in his use of a number "melodic and harmonic phrases" the reviewer considered too similar to Beethoven's *Eroica* Symphony. While these are confined to the first movement, Steven Robinson also notes echoes of the Fifth Symphony in the third and fourth movements and concludes that it is "perhaps this symphony more than any other that could be criticized for imitation". It is ironic then that it was the C-minor symphony that Ries dedicated to Beethoven, although that decision appears to have been made after its completion and may not have influenced its composition. In any event, Beethoven does not seem to have received a copy of the work from Simrock, as Ries had requested, and this was still a source of annoyance to him as late as 1825.

Like Op. 23 and Symphony in D minor, Op. 112 composed in London in 1813, Ries's C minor Symphony is unified by a concentration on thematic and harmonic connections across the four movements. The symphony also has a strong sense of kinship with its two predecessors in its use of chromatic lines to approach important structural landmarks, something not encountered in Beethoven's symphonies as Robinson points out. There is a great deal to admire in the first movement of the symphony, yet in some respects it does not represent an advancement on Op. 112. One notable point of difference with Ries's First Symphony, is the omission of a slow introduction and the sense of tonal ambiguity at the opening of the first movement. The stern unison opening theme is an unambiguous assertion of C minor, but the prominent A flat in the fourth bar – the highest note in first phrase – assumes an important role across the entire symphony. This thematic complex as a whole is characterised by strong and often abrupt juxtapositions of opposing dynamic levels, varied textures and chromatic inflections which unsettle the music. While these techniques are obviously familiar to us from the works of Beethoven, they also have their roots in the *Sturm und Drang* style of Haydn, Wanhals and other prominent eighteenth-century symphonists whose works Ries had surely encountered in his youth. The element of surprise is never far from Ries's mind in this movement which nevertheless contains thematic material that is distinguished by its melodic grace and masterful orchestration. If the secondary group contains a triadic theme that is strongly reminiscent of the *Eroica*, Ries at least resists the temptation to begin the recapitulation with the apparent false entry of the first horn that he later recalled had earned him a box on the ears when he pointed it out to Beethoven at a rehearsal of the movement.

It is understandable why the audience at the Philharmonic Society liked the second-movement *Andantino* at first hearing. It is rich in attractive themes and contains some exquisite orchestration. The cello part is unusually prominent in this movement – a first for Ries – and a reminder that as a boy he had studied with the great cellist Bernhard Romberg whom he had recently encountered in Russia. Like the first movement, the Minuet and Trio is marked by strong contrasts, in this case between C minor and C major, and Ries destabilizes the sense of metre through the use of hemiola. The Trio, which features the wind prominently, acts once again as a

point of contrast and its rich scoring in C major is Beethovenian in its inspiration if not entirely in its execution.

The finale is once again cast in sonata-rondo form, with a central march-like section which was prefigured in the *Andantino*. In place of a development section proper, Ries introduces a brief fugato section in C minor which is based on a fragment of the march theme. This culminates in a dramatic fashion with the reintroduction of the drum motif heard earlier in the movement. On this occasion it occurs on the dominant and ushers in the recapitulation which again sees a mighty struggle between C minor and C major.

**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](http://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](http://www.jannenisonen.com)

## Symphonie Nr. 1 in D-dur op. 23 • Symphonie Nr. 2 in c-moll op. 80

Als Ferdinand Ries (1784–1838) im Jahre 1809 mit der Arbeit an seiner ersten Symphonie begann, war er bereits ein erfahrener Instrumentalkomponist. Mit seinen frühen Werken hatte er sogar eine gewisse Anerkennung von Friedrich Rochlitz, dem Herausgeber der angesehenen *Allgemeinen musikalischen Zeitung*, erfahren. Dieser, der seine Rezensionen für gewöhnlich nicht namentlich kennzeichnete, interessierte sich für Ries, den er in einer – allerdings sehr durchwachsenen – Besprechung der 1806 bei Simrock erschienenen Klaviersonaten op. 1 als einen Anhänger der Beethovensschule bezeichnet hatte. Der Kommentar war nicht nur aus rein musikalischen Gründen verständlich, sondern auch, weil Ries der einzige wirkliche Schüler Beethovens war und die Publikation seinem berühmten Lehrer gewidmet hatte.

Ferdinands Bekanntschaft mit Beethoven reicht bis in die Bonner Kindheit zurück. Sein Vater Franz Ries (1755–1846) war in seiner Jugend ein Wunderkind auf der Geige und Schüler von Johann Peter Salomon gewesen, spielte dann eine herausragende musikalische Rolle am kurfürstlichen Hof zu Bonn, unterrichtete Beethoven auf der Violine und war maßgeblich daran beteiligt, diesen als Hofmusiker zu etablieren. Als die Familie Beethoven nach dem Tode der Mutter (1787) in eine prekäre Lage geriet, unterstützte Ries sen. den jungen Kollegen auf großzügige Weise, und das auch noch, nachdem dieser 1792 nach Wien gegangen war. Beethoven hat diese Freundlichkeit nie vergessen: Seine Dankbarkeit sowie das offensichtliche Talent Ferdinands veranlassen ihn, denselben als Schüler anzunehmen, nachdem dieser Anfang 1803 nach Wien gekommen war.

Nachdem Ries also Beethovens Schüler geworden war, teilte ihm sein Lehrer sogleich mit, dass dieser nicht vorhabe, ihn im Kontrapunkt zu unterweisen. Zu diesem Ende verwies er ihn vielmehr an den Kapellmeister des Stephansdomes, den bekannten Organisten und Theoretiker Johann Georg Albrechtsberger, bei dem er selbst zehn Jahre zuvor Unterricht genommen hatte. Diese Stunden kosteten Ries, wie er später berichtete, jeweils einen Gulden, und so war nach achtundzwanzig Lektionen sein gesamtes Kapital aufgebraucht. Beethoven gab Ries auch keinen

Kompositionsunterricht im modernen Sinne, doch er betrachtete die Bemühungen seines Schülers, beispielsweise die Klaviersonate a-moll op. 1 Nr. 2 von 1804, gewiss mit erheblichem Interesse. Ries zufolge war Beethoven ein geduldiger und gewissenhafter Lehrer, der sich sehr um seine pianistische Ausbildung bemühte. Er war ein strenger Meister, und Ries entwickelte sich zu einem erstklassigen Pianisten, der später zu den führenden Klavierkomponisten in Europa zählen sollte. Im Juli 1804 debütierte er im Augarten als Beethoven-Schüler mit dessen Klavierkonzert c-moll op. 37 (und einer eigenen, sehr schwierigen Kadenz). Die Aufführung wurde begeistert aufgenommen – selbst Beethoven rief »Bravo!« bei der perfekt ausgeführten Kadenz –, und die *Allgemeine musikalische Zeitung* kommentierte, dass Ries »einen sehr gebundenen, ausdrucksvollen Vortrag, so wie ungeweine Fertigkeit und Sicherheit in leichter Besiegung ausgezeichneten Schwierigkeiten« gezeigt habe (*AmZ* vom 15. August 1804).

Die drei Wiener Jahre als Schüler Beethovens hinterließen bei Ries unauslöschliche Spuren. Nirgends in Europa gab es ein Musikleben, das demjenigen von Wien vergleichbar gewesen wäre. Beethoven mochte das Wunder seiner Zeit sein, doch Wien war auch die Stadt eines Joseph Haydn und Wolfgang Amadeus Mozart sowie einer aufstrebenden Generation begabter Komponisten wie Johann Nepomuk Hummel. Leider fand diese Lebensphase für Ries ein baldiges Ende. Als Bürger von Bonn musste er sich zum Dienst in der französischen Armee melden; daher machte er sich im September 1805 auf den Heimweg. Er wurde allerdings für untauglich erklärt, da er nach einer Pockenerkrankung in der Kindheit auf einem Auge erblindet war, und so konnte er sich sorglos dem Komponieren widmen. Im Jahre 1806 vollendete er eine Klaviersonate (die kurz darauf als Opus 1 Nr. 1 erschien) sowie sein erstes größeres Werk mit Orchester – das Klavierkonzert C-dur, das er 1823 in einer revidierten Fassung als Opus 123 herausbrachte. Vorläufig ging Ries nicht wieder nach Wien; vielmehr zog es ihn nach Paris, wo es ihm schwer wurde, sich als Pianist und Komponist durchzusetzen; das mäßige Musikleben der französischen Hauptstadt beeindruckte ihn nicht.

Im Jahr 1808 kehrte Ries nach Wien und somit in die erlesene Musikwelt des Beethovenkreises zurück. Er nutzte jede Gelegenheit, die jüngsten Werke seines Lehrers zu studieren, die – wie alles Folgende – einen tiefgreifenden Einfluss auf

seine künstlerische Entwicklung ausübten. Seine Bewunderung für Beethoven war für Ries freilich eine ungewöhnlich große Herausforderung: Wie nämlich sollte er Werke von ähnlichem musikalischen Reichtum und ähnlicher Komplexität schaffen und dabei zugleich seine eigene kompositorische Stimme hören lassen? Im Laufe der nächsten dreißig Jahre rang Ries mit diesem Problem, und im Großen und Ganzen mit Erfolg. Natürlich hört man Beethovens Einfluss in vielen seiner Werke – bisweilen ganz offen und bewusst, zumeist aber auf unterschwellige Weise. Wie hätte es auch anders sein sollen? Ries hätte die Einflüsse des größten zeitgenössischen Komponisten ebensowenig ignorieren können wie dieser zu Beginn seiner Laufbahn die mächtigen Einflüsse eines Haydn oder Mozart.

Bei seiner **ersten Symphonie** stützte sich Ferdinand Ries – ebenso wie sein Lehrer in seinem Erstling – in vielen musikalischen und strukturellen Details auf bestehende Vorbilder, was der Rezensent der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* sofort bemerkte: »Eine neue Symphonie von Ries [...] ist auf mannigfaltige und sehr vortheilhafte Effekte berechnet. Die Gedanken fanden wir, wenn auch nicht immer neu, doch immer gut, die Ausarbeitung, wenn auch nicht immer fest, doch meistens rühmenswert, die Instrumentation eigenthümlich und sehr wirksam. Im Einzelnen findet man hin und wieder nähere Reminiscenzen (besonders aus Beethovens Symphonien,) als billig ist.« (*AmZ* vom 28. Oktober 1812). Die autographe Partitur trägt das Datum 1809. Sie entstand in Bonn (oder wurde dort zumindest abgeschlossen), nachdem Ries wegen einer erneut drohenden Einberufung Hals über Kopf aus Wien abgereist war. Wie sein Lehrer, so hatte auch er die Komposition einer Symphonie so lange aufgeschoben, bis er sich auf Grund seiner Erfahrung und Technik sicher genug fühlte, ein Stück zu verfassen, das dem Vergleich mit den Meisterwerken Haydns und Mozarts und (in seinem Falle) auch Beethovens standhielt. Werke wie die der beiden Erstgenannten hatten im späten 18. Jahrhundert die Musikästhetik auf solch dramatische Weise verändert, dass die Instrumentalmusik als höchste musikalische Form angesehen wurde und die jahrhundertelange Vorherrschaft der Vokalmusik beendete. Den Gipfel der neuen musikalischen Hierarchie stellt die *Symphonie* dar. Ihre Komposition war eine Sache des beruflichen Ansehens, weshalb sich Beethoven wie auch Ries mit ihren ersten Versuchen nur vorsichtig an die Öffentlichkeit



wagten. Es ist zwar unwahrscheinlich, nicht aber auszuschließen, dass Ries sein Werk zu einem bestimmten Anlass geschrieben hat; die Veröffentlichung durch Simrock im Jahre 1811 zeigt indes, dass Ries von der musikalischen Qualität seines Opus 23 immerhin so überzeugt war, dass er es in die Welt hinausgeschickte. Die früheste dokumentierte Aufführung der D-dur-Symphonie datiert vom 4. Oktober 1812. An diesem Tag spielte das Leipziger Gewandhausorchester das neue Stück. Zwei Sätze nahm Ries auch in ein Konzert auf, das er am 14. März 1813 in Stockholm veranstaltete, wo er überdies die ungemein originellen *Variationen über schwedische Nationallieder* op. 52 und das Klavierkonzert cis-moll op. 55 aus der Taufe hob. Besonders wichtig war ihm die Symphonie, die entscheidend dazu beitrug, dass man ihn zum Mitglied der renommierten Königlich Schwedischen Musikakademie wählte, der schon Joseph Haydn angehört hatte.

Die erste Symphonie in D-dur enthält mehrere offensichtliche Anspielungen auf Beethovens frühe Symphonik. Sie beginnt mit einer düsteren, langsamen Einleitung (*Adagio*) und einer harmonischen Ambivalenz, die an Beethovens erste und vierte Symphonie erinnert, bisweilen aber in ihren Dissonanzen radikaler ist. Diese Dissonanzen spiegeln sich auch in Ries' Tonsprache, deren Mehrdeutigkeiten sich erst im weiteren Verlauf des Satzes auflösen – ein Verfahren, das sich, wenngleich raffinierter und effizienter, durch das gesamte Schaffen des Komponisten zieht. Die Introduction zeigt ferner, dass Ries gelernt hatte, Themen mit charakteristischen Motiven zu schaffen, die sich in den späteren Sätzen verwenden ließen und so dem gesamten Werk ein Gefühl der musikalischen Einheit verleihen. Die Verbindung zwischen den Abschnitten und ihre Ausführung bilden von Anfang an ein wichtiges Merkmal dieser Symphonie. Die Einleitung geht in ein *Allegro molto vivace* über; die eindeutige Bestätigung der Tonart D-dur erfolgt entgegen der Erwartung jedoch erst nach einiger Zeit, so dass der Hörer in die Irre geführt wird. Im weiteren Verlauf des Satzes bemerkt man, wie energisch, dynamisch, selbstbewusst und ambitioniert die Musik ist. Zwar erkennt man nicht überall eine individuelle Stimme; die Technik aber, die Ries hier an den Tag legt, ist oft beeindruckend.

Der langsame Satz mit dem Titel *Marche funèbre* verweist unzweifelhaft auf Beethovens *Eroica*, die Ries sehr gut kannte. Ob es sich dabei um den Teil eines umfassenderen symphonischen »Programms« handelt, lässt sich nicht sagen.

Trauermärsche waren während der Revolutionszeit sehr beliebt und hatten einen eigenen musikalischen Charakter. In diesem Sinne könnte der Trauermarsch eher als *charakteristischer* denn offenkundig *programmatischer* Satz betrachtet werden; dagegen spricht freilich die unbestreitbar martialische Qualität, die an anderen Stellen des Werkes zu Tage tritt.

Die Entscheidung, den langsamen Satz der Symphonie als Trauermarsch auszuführen, mag sich dem Einflusse Beethovens verdanken; bei dem an dritter Stelle stehenden, eher konventionellen Menuett nebst Trio ist das gewiss nicht der Fall. Allerdings schreibt Ries sein Menuett nicht, wie man hätte erwarten sollen, in D-dur, sondern in d-moll – und an Dramatik fehlt es keineswegs. Im Trio gibt es einen weiteren Hinweis auf Beethoven, und zwar in Form eines direkten Zitates aus dem langsamen Satz der zweiten Symphonie. Der rustikale Ton des Trios mit seinen markanten Bläserstimmen und dem Einsatz eines Bordun-Basses bildet eine vorzügliche Ergänzung zu dem mitreißenden Menuett. Das Finale, ein lebhafter Satz in lockerer Sonatenrondo-Form, bringt gleichfalls Anklänge an Beethoven, beeindruckt aber durch Aspekte wie die Beherrschung der orchestralen Mittel mit ihren packenden Holz- und Blechbläsern und den Pauken.

Die wenigen Wochen, die Ferdinand Ries 1813 in Stockholm zugebracht hatte, waren ein großer Erfolg und werden ihm nach den jüngsten Bemühungen in Russland, wo er den einmarschierenden Franzosen ausweichen musste, eine rechte Erleichterung gewesen sein. Er war, wie üblich, über Finnland nach Stockholm gereist und hatte am 20. Januar 1813 in Turku im Saal der Königlichen Akademie ein Konzert gegeben. Die *Åbo Allmänna Tidning* kündigte die Veranstaltung als ein »vollständiges Instrumentalkonzert« an, das Ries »mit der dienstfertigen Hilfe hochrangiger Amateure« präsentieren werde; das Programm wurde dabei jedoch nicht erwähnt. Es könnte zwar die erste Symphonie und womöglich sogar das kurz zuvor vollendete Klavierkonzert in cis-moll enthalten haben; wahrscheinlicher aber ist, dass Ries und seine Mitstreiter kammermusikalische Werke spielten, wobei der Pianist sein Publikum am Ende womöglich mit einer Improvisation über eine finnische Melodie überraschte. In Turku hatte er wenigstens eine solche Melodie erhalten. Aus dieser wurde später eine Variationsfolge, die er in London in seinen *12 Trifles for Piano*, Op.58 veröffentlichte,

wo sie als »altes norwegisches Lied« bezeichnet wird. Auf seiner Weiterreise, bei der er den teilweise zugefrorenen Finnischen Meerbusen überqueren musste, wäre Ries nach eigenen Angaben beinahe ertrunken – vermutlich als die Reisegruppe auf brüchiges Eis geriet. Das war das Ende einer langen Reise, die damit begonnen hatte, dass das Schiff von der königlichen Marine gekapert wurde und Ries eine Woche lang »auf einem Felsen gefangen« war. Die beiden Episoden verdeutlichen, wie gefährlich das Reisen zu dieser Zeit sein konnte, und die allgegenwärtige Kriegsgefahr auf dem Kontinent machte alles nur noch schlimmer. Als Ries in Turku ankam, hatte er sich trotz der Gastfreundschaft, die ihm die königliche Marine zuvor gewährt hatte, bereits entschlossen, nach London weiterzureisen. Als er im April 1813 dort eintraf, wandte er sich schnell an Johann Peter Salomon, den alten Lehrer seines Vaters, und bald schon hatte er sich in der größten und reichsten Stadt der Welt niedergelassen. Elf Jahre blieb er an der Themse, wo er als Pianist, Komponist und Lehrer große Erfolge erzielte.

Durch Salomons Vermittlung wurde er bald Vollmitglied der neu gegründeten *Philharmonic Society*, die sich zum Ziel gesetzt hatte, in London die Aufführung instrumentaler Werke zu fördern. Nach der Satzung der Gesellschaft hieß Instrumentalmusik: Kammermusik, Ouvertüre und Symphonie, wohingegen das Konzert ausdrücklich ausgeschlossen war. Während seiner elf Londoner Jahre schrieb Ries fünf Symphonien für die Philharmonischen Konzerte; zudem war er als einer der Direktoren der *Society* maßgeblich daran beteiligt, Beethoven den Auftrag für seine neunte Symphonie zu verschaffen.

Seine **Symphonie in c-moll op. 80** hat Ferdinand Ries zwar als seine zweite veröffentlicht, *de facto* war sie aber seine dritte. Die Uraufführung fand am Montag, den 18. April 1814, statt, und der *Morning Chronicle* berichtete vier Tage später:

»Eine Symphonie von Ries wurde erstmals aufgeführt und mit warmen Beifallsbekundungen aufgenommen. Diese Komposition entfaltet, wie andere derselben Schule, nicht gleich beim ersten Hören all ihre Schönheiten; je öfter man sie hört, desto größere Verdienste werden sich offenbaren. Der langsame Satz ist äußerst wirkungsvoll und teilt sich sofort mit.«

Ein Rezensent der 1818 bei Simrock erschienenen Orchesterstimmen lobt 1821 in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* die originelle Erfindung, die Ausarbeitung und die hervorragende Instrumentation des Komponisten, schlug aber erneut einen kritischen Ton an, da Ries eine Reihe melodischer und harmonischer Phrasen verwendete, die dem Berichterstatter zu viele Ähnlichkeiten mit Beethovens *Eroica* aufwiesen. Während er sich auf den Kopfsatz beschränkte, stellt Steven Robinson im dritten und vierten Satz überdies Anklänge an die fünfte Symphonie fest und kommt zu dem Schluss, dass man »diese Symphonie vielleicht mehr als jede andere wegen ihrer Nachahmungen kritisieren könnte«. Es ist eine Ironie des Schicksal, dass Ries ausgerechnet diese c-moll-Symphonie Beethoven gewidmet hat, wengleich die Entscheidung darüber offenbar erst nach ihrer Fertigstellung getroffen wurde und die kompositorische Arbeit nicht beeinflusst haben dürfte. Beethoven hat von Simrock anscheinend kein Exemplar des Werkes, erhalten, wie Ries es verlangt hatte, der sich darüber noch 1825 ärgerte.

Wie das Opus 23 und die 1813 in London komponierte *Sinfonie in d-moll* op.112, so wird auch die c-moll-Symphonie durch thematische und harmonische Verbindungen zwischen den Sätzen zusammengehalten. Weitere Gemeinsamkeiten mit den beiden Vorgängerinnen bestehen darin, dass Ries bei der Annäherung an strukturelle Orientierungspunkte wiederum chromatische Linien verwendet – ein Merkmal, das in Beethovens Symphonik nicht vorkommt, wie Robinson unterstreicht. Im Kopfsatz gibt es viel Bewundernswertes, doch in mancher Hinsicht bedeutet er keinen Fortschritt gegenüber dem Opus 112. Bemerkenswerte Unterschiede zur ersten Symphonie bestehen im Verzicht auf die langsame Einleitung und auf harmonische Mehrdeutigkeiten zu Beginn des Satzes. Das strenge erste *unisono*-Thema steht in einem eindeutigen c-moll, wobei allerdings das im vierten Takt hervorstechende As – der höchste Ton der ersten Phrase – eine wichtige Rolle in der gesamten Symphonie spielen wird. Dieser Themenkomplex als Ganzes ist durch die starke, oft abrupte Gegenüberstellung kontrastierender dynamischer Ebenen, abwechslungsreicher Texturen und chromatischer Wendungen charakterisiert, die der Musik ein Gefühl der Unrast verleihen. Diese Techniken sind uns natürlich aus den Werken Beethovens vertraut, wurzeln aber zudem im *Sturm und Drang*-Stil Haydns, Wanhals und anderer bedeutender Symphoniker des 18. Jahrhunderts, deren

Schaffen Ries in seiner Jugend zweifellos kennengelernt hatte. Ries hält in diesem Satz immer wieder überraschende Momente parat, obwohl sich das thematische Material desselben durch melodische Anmut und meisterhafte Orchestrierung auszeichnet. Wenn auch die zweite Themengruppe ein Dreiklangsthema enthält, das stark an die *Eroica* erinnert, so widersteht Ries doch immerhin der Versuchung, die Reprise mit jenem scheinbar falschen Einsatz des ersten Horns zu beginnen, der ihm, wie er sich später erinnerte, eine Backpfeife eingebracht hatte, als er seinen Lehrer bei einer Probe des Werkes glaubte darauf aufmerksam machen zu müssen.

Man kann leicht nachvollziehen, warum das Publikum in der Philharmonischen Gesellschaft das *Andantino* auf Anhieb mochte. Dieser zweite Satz ist reich an gewinnenden Themen und exquisit orchestriert. Der Cellopart ist hier ungewöhnlich prominent (ein *novum* bei Ries) und erinnert daran, dass er als Knabe bei dem großen Cellisten Bernhard Romberg studiert hatte, dem er jüngst in Russland wiederbegegnet war. Wie der Kopfsatz sind auch Menuett und Trio von starken Kontrasten geprägt – in diesem Fall zwischen c-moll und C-dur; weiterhin destabilisiert Ries das Metrum durch Hemiolen. Das Trio mit seinen wichtigen Bläserpartien bildet erneut den Gegensatz, und sein üppig instrumentiertes C-dur ist von Beethoven inspiriert, wengleich es *in puncto* der Ausführung keine Ähnlichkeiten gibt.

Das Finale ist wiederum ein Sonatenrondo, dessen marschartiger Mittelteil bereits im *Andantino* angedeutet wurde. Anstelle einer eigentlichen Durchführung bringt Ries einen kurzen Fugato-Abschnitt in c-moll, der auf einem Fragment des Marschthemas basiert. Dieser findet einen dramatischen Höhepunkt im Wiederauftreten des Trommelmotivs, das zuvor im Satz erklingen war. Diesmal steht es in der Dominante und leitet die Reprise ein, in der erneut ein heftiger Kampf zwischen c-moll und C-dur stattfindet.

**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](http://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 *Avanti! 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](http://www.jannenisonen.com)

## Tapiola Sinfonietta on this album

### *first violins*

Meri Englund  
Jukka Rantamäki  
Aleksandra Pitkäpaasi  
Katinka Korkeala  
Kanerva Mannermaa  
Susanne Helasvuo  
Kati Rantamäki  
Sari Deshayes

### *second violins*

Sayaka Kinoshiro  
Eva Ballaz  
Reeta Maalismaa  
Siiri Alanko  
Mervi Kinnarinen  
Tommi Asplund  
Maarit Kyllönen  
Tiina Paananen

### *viola*

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

### *cello*

Riitta Pesola  
Mikko Pitkäpaasi  
Jukka Kaukola  
Janne Aalto

### *double bass*

Panu Pärssinen  
Mikko Kujanpää  
Matti Tegelman

### *flute*

Hanna Juutilainen (Symphony No. 2)  
Heljä Rätty (Symphony No. 1)

### *oboe*

Anni Haapaniemi  
Anna-Kaisa Pippuri

### *clarinet*

Olli Leppäniemi  
Asko Heiskanen

### *bassoon*

Jaakko Luoma  
Jakob Peäske

### *horn*

Tero Toivonen (1st horn in Symphony No. 2)  
Ilkka Hongisto (1st horn in Symphony No. 1)

### *trumpet*

Antti Rätty  
Janne Ovaskainen

### *trombone*

Olav Severeide

### *timpani*

Antti Rislakki





TAPIOLA SINFONIETTA

Publisher: Ries & Erler, Berlin  
Editor: Bert Hagels

Recordings: January 9–11, 2024 Tapiola Hall (Tapiolasali), Espoo, 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 Häkämies  
Photo of Ferdinand Ries: Portrait by Josef Krichuber (1800–1876),  
Historisches Museum Der Stadt Wien / Bridgeman Images

## ALSO AVAILABLE

ODE 1324-2



ODE 1193-2



For full discography of Tapiola Sinfonietta on Ondine please visit [www.ondine.net](http://www.ondine.net)

