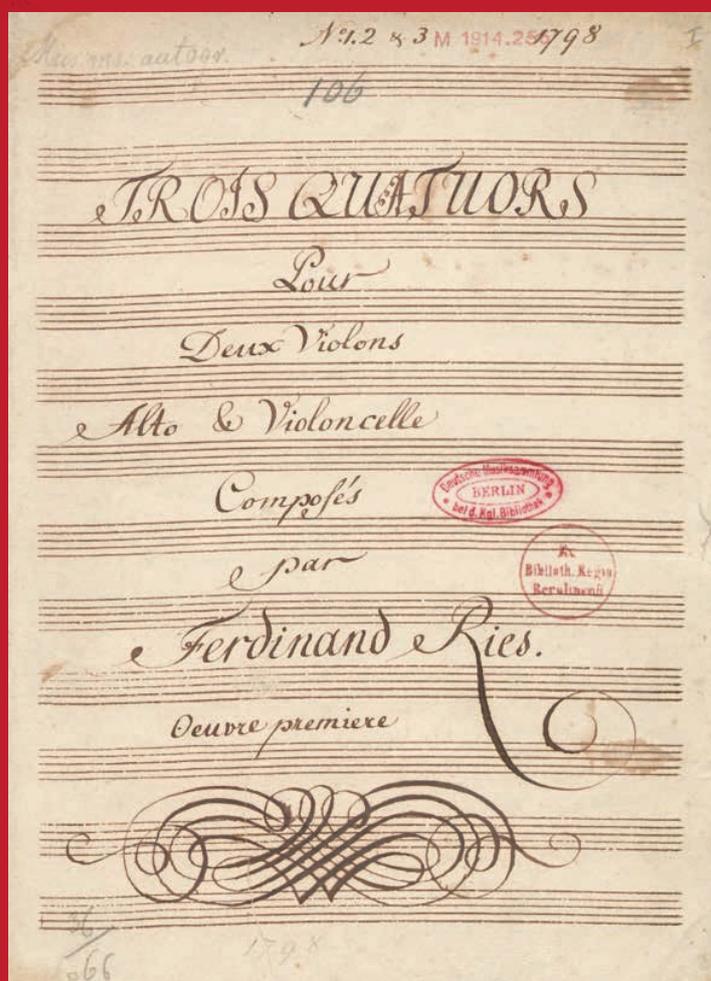


RIES JOURNAL

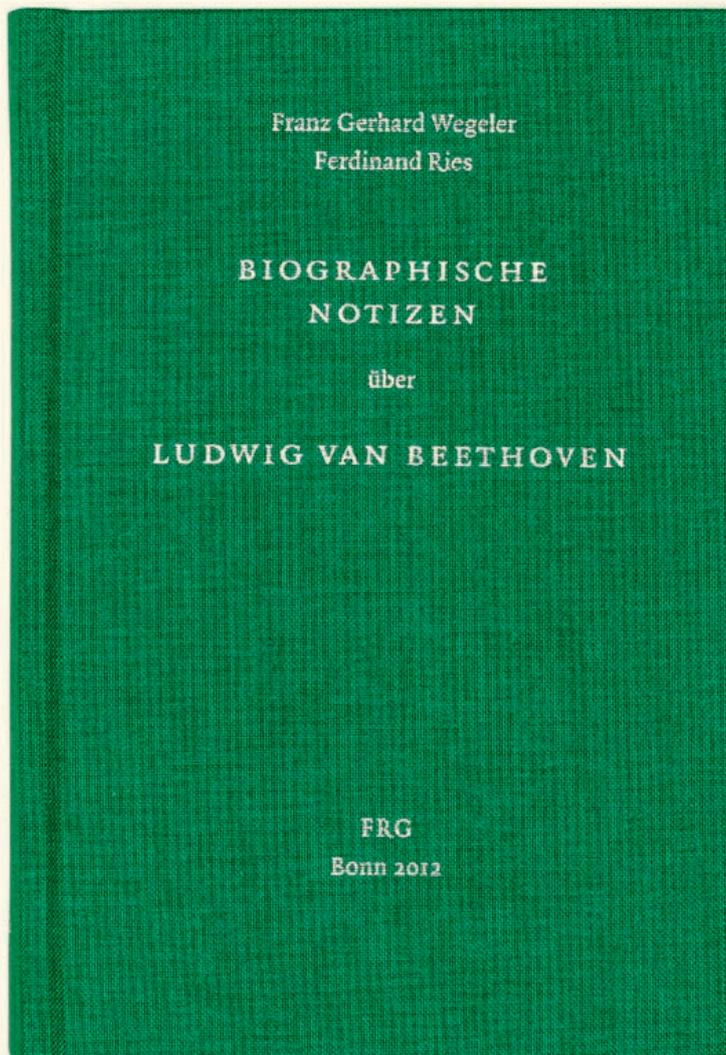


*Ein neuer Blick auf die
Kammermusik von Ferdinand Ries*



Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven

von Dr. F.G. Wegeler und Ferdinand Ries



Herausgegeben von der **Ferdinand Ries Gesellschaft** in Zusammenarbeit mit der **Julius Wegeler Familienstiftung** und dem **Landschaftsverband Rheinland**

Mit einem Vorwort
von **Michael Ladenburger**

Leinengebundene Ausgabe in bibliophiler Ausstattung mit Lesebändchen und faksimilierten Brief- und Notenbeispielen Ludwig van Beethovens.
232 Seiten, Bonn 2012, 2. Auflage 2017

28 € (zzgl. Porto und Versand)

Zu erwerben bei:
Ferdinand Ries Gesellschaft,
Kaufmannstr. 32, D-53115 Bonn
info@ferdinand-ries.de
ISBN: 978-3-00-039547-5

„Das Buch wird viel gelesen werden, wie es dies verdient ...
Man kann nicht los davon.“

Robert Schumann

Inhalt

3	<i>Editorial</i>
7	Philipp Leibbrandt Ein neuer Blick auf die Kammermusik von Ferdinand Ries
10	<i>Im Umfeld des Bonner Hofes – Ferdinand Ries' Jugendjahre</i>
13	<i>Lehrjahre bei Beethoven in Wien</i>
18	<i>Erste Erfolge als Komponist und Wanderjahre</i>
21	<i>London: Der Selfmademann und Kammer-Musik für die Bühne</i>
26	<i>Die letzten Jahre und kompositorische Höhepunkte</i>
40	<i>Appendix</i>
42	<i>Neue Ries-CDs</i>
44	<i>Autor, Übersetzung, Bildnachweis, Impressum</i>

Content

3	<i>Editorial</i>
7	Philipp Leibbrandt New Perspectives on the Chamber Music of Ferdinand Ries
10	<i>In the environment of the Bonn court – Ferdinand Ries' youth</i>
13	<i>Years of apprenticeship with Beethoven in Vienna</i>
18	<i>First successes as a composer and journeying years</i>
21	<i>London: The Self-Made Man – chamber music "for the stage"</i>
26	<i>The last years and compositional highlights</i>
40	<i>Appendix</i>
42	<i>New Ries-CDs</i>
44	<i>Author, Translation, Photo Credits, Imprint</i>

Quartetto Primo di Ferdinando Ries 23. Oct. 1798

Indante *Allegro*

V. Prima
V. Seconda
Viola
Basso

Ferdinand Ries, Œuvre première, Erste Seite des d-Moll Quartetts / First sheet of the d-minor quartet, Bonn 1798. Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz – Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv: Mus.ms. 18536/15

Editorial

Mit tiefem Bedauern mussten wir im Herbst 2021 die Nachricht vom Tod von Dr. Jürgen Dellbrück entgegennehmen. Als direkter Nachfahre von Ferdinand Ries hat er die Gründung unserer Gesellschaft von Anfang an unterstützt und ihre Entwicklung mit Rat und Tat gefördert. Sein großes Engagement, seinen Humor und seine ruhige und ausgleichende Art werden wir sehr vermissen. Die Ferdinand Ries Gesellschaft wird ihm für immer ein ehrendes Andenken bewahren.

Im vorliegenden Heft fasst der Musikwissenschaftler Philipp Leibbrandt seine neuen Einsichten zur Kammermusik von Ferdinand Ries zusammen, die er in einer achthundert Seiten starken, 2020 an der Ludwig-Maximilians-Universität München eingereichten Dissertation ausgearbeitet hat. Ries' kompositorisches Schaffen von den ersten Anfängen in Bonn 1798 bis zu den letzten 1837 in Frankfurt geschriebenen Werken in den Blick nehmend, gelangt der Autor zu dem Fazit, dass der Kammermusik im Ries'schen Werk in allen Schaffenszeiten ein besonderes Gewicht zukommt. Sie war für den Komponisten das große Experimentierfeld, auf dem er unermüdlich neue Ideen, Formen und Ausdrucksmittel erprobt und in der Auseinandersetzung mit den Konventionen der Zeit seine eigene musikalische Sprache entwickelt hat. In dem vorliegenden Aufsatz wechseln sich detaillierte Werkanalysen mit anschaulichen Beschreibungen sowohl des biografischen als auch des musikhistorischen und gattungsgeschichtlichen Kontextes ab, in dem die jeweiligen Werke vom Trio bis zum Oktett entstanden sind. Dabei wird deutlich, dass die Vorbilder von Ries' Jugendwerken in erster Linie Mozart und Haydn waren, auch wenn ebenso die Tonsprache Beethovens, in dessen unmittelbarer Nähe Ries von 1803 bis 1805 gelebt und gearbeitet hat, auf seine frühen Streichquartette abgefärbt hat. Als einen ersten großen Vorstoß in vergleichsweise noch unerkanntes Terrain wertet Leibbrandt Ries' 1808 in Paris geschriebenes Klavierseptett op. 25, das durch seine viersätzig Anlage eine deutliche Nähe zur Sinfonie aufweist und gleichzeitig durch die Entscheidung für einen Trauermarsch als langsamen Satz auf die Vorliebe des damaligen Pariser Publikums für Märsche reagiert. Überhaupt zeigt der Autor, wie feinfühlig Ries in seinen

Editorial

It is with deep regret that we have to report the death of Dr. Jürgen Dellbrück, in the autumn of 2021. As a direct descendant of Ferdinand Ries, he promoted the founding of our Society from the very beginning and has supported its development with help and advice. We will miss his great commitment, his humour and his calm and balancing manner. The Ferdinand Ries Society will forever honour his memory.

In this issue, musicologist Philipp Leibbrandt summarises his new insights into Ferdinand Ries' chamber music, which he has researched in an 800-page Ph.D. dissertation submitted to the Ludwig-Maximilians-University in Munich in 2020. Examining Ries's compositional work from the very beginning in Bonn in 1798 to the last works written in Frankfurt in 1837, the author comes to the conclusion that chamber music in Ries' work is of particular importance in all creative periods. For the composer, it was the great field of experimentation on which he tirelessly tested new ideas, forms and means of expression and developed his own musical language in dealing with the conventions of the time. In this essay, detailed work analyses alternate with clear descriptions of both the biographical and the music-historical and genre-historical contexts in which the respective works, from the trio to the octet, were created. It becomes clear that the role models for Ries' early works were primarily Mozart and Haydn, even if the tonal language of Beethoven, in whose immediate vicinity Ries lived and worked from 1803 to 1805, rubbed off on his early string quartets. Leibbrandt considers Ries' Piano Septet op. 25, written in Paris in 1808, to be a first major foray into comparatively unexplored territory. Due to its four-movement structure, it shows a clear proximity to the symphony and at the same time the decision for a funeral march as a slow movement reflects the preference of the Paris audience of his time for marches. In general, the author shows how sensitively Ries reacted in his compositions to the musical traditions and listening experiences of the audiences at the respective places in which they were created. As typical of the young composer's constant search for new formal and harmonic paths, he points out the

Kompositionen auf die an den jeweiligen Orten ihrer Entstehung vorherrschenden musikalischen Traditionen und Hörerfahrungen des Publikums reagierte. Als typisch für die stetige Suche des jungen Komponisten nach neuen formalen und harmonischen Wegen stellt er die 1812 auf einer Konzerttournee in Russland geschriebenen Streichquartette (op. 70) heraus, die so populär wurden, dass sie nach ihrer Erstveröffentlichung vielfach neu publiziert worden sind. Als prägend für Ferdinand Ries' individuelle kammermusikalische Formensprache hebt Leibbrandt die Jahre 1813 bis 1824 hervor, in denen Ries als einer der Direktoren der kurz zuvor gegründeten Philharmonic Society in London tätig war. In der boomenden Musikmetropole London wandte sich Ries nicht nur erstmals zielgerichtet dem Komponieren sinfonischer Werke zu, hier entwickelte er ebenso ein neues Format groß besetzter Kammermusikwerke mit Klavier wie etwa die Sextette op. 142 und op. 100, das Klavierquintett op. 74, das Klavierquartett op. 129 und das Oktett op. 128, Werke, die Leibbrandt im Gegensatz zur herkömmlichen intimen Kammermusik als „Kammermusik für die Bühne“ bezeichnet. Inspiriert von den neuen von der Philharmonic Society gebotenen Aufführungsmöglichkeiten wurde Ries mit diesen Werken zu einem der maßgeblichen Initiatoren der im frühen 19. Jahrhundert aufkommenden Vorliebe für derartig konzertante Kammermusikwerke. Im letzten Kapitel seines Essays zeigt Leibbrandt, dass die Kammermusik für Ries auch nach seiner Rückkehr ins Rheinland 1824 eine wichtige Rolle als Experimentierfeld für Innovationen spielte. In dieser Zeit waren es vor allem die Gattungen für Streicher, in denen der Komponist nach neuen Wegen, Formen und Ideen suchte und dabei „zu erstaunlichen und ungewöhnlichen Lösungen kam“, Lösungen, auf die die „neue“ Riege der um 1810 geborenen Komponisten wie Chopin, Liszt, Schumann oder Mendelssohn aufbauen konnten. Abschließend befasst sich Leibbrandt ausführlich mit dem Streichsextett WoO 63 von 1836. Er sieht in ihm einen der Höhepunkte in Ries' kammermusikalischem Schaffen, da zum einen Kompositionen für sechs oder mehr Spieler in reiner Streicherbesetzung im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts außerordentlich selten waren und Ries in diesem Sextett zum anderen alle bis dahin gültigen Formen sprengte und eine Vielzahl neuer musiksprachlicher Mittel erprobte. Es waren

String Quartets, Op. 70, written in 1812 on a concert tour in Russia, which became so popular that they were published many times after their first publication. Leibbrandt emphasises the years 1813 to 1824, when Ries was one of the directors of the recently founded Philharmonic Society in London, as defining for Ferdinand Ries' individual use of forms in his chamber music. In the booming music metropolis of London, Ries not only turned to composing symphonic works for the first time, it was also here that he developed a new format for large-scale chamber music works with piano, such as the Sextets, Op. 142 and Op. 100, the Piano Quintet, Op. 74, the Piano Quartet, Op. 129 and the Octet, Op. 128, works which Leibbrandt describes as “chamber music for the stage” in contrast to conventional intimate chamber music. Inspired by the new performance opportunities offered by the Philharmonic Society, Ries became with these works one of the main initiators of the preference for such *concertante* chamber music works that emerged in the early 19th century. In the last chapter of his essay, Leibbrandt shows that chamber music for Ries continued to play an important role as an experimental field for innovations after his return to the Rhineland in 1824. During this time it was mainly the genres for strings in which the composer was looking for new ways, forms and ideas, and in doing so he “came to astonishing and unusual solutions”, solutions that the “new” group of composers born around 1810 like Chopin, Liszt, Schumann or Mendelssohn could build upon. Finally, Leibbrandt deals in detail with the String Sextet, WoO 63 from 1836. He sees it as one of the highlights of Ries' chamber music, as on the one hand compositions for six or more players with strings alone were extremely rare in the first third of the 19th century and on the other hand Ries broke all previously valid forms in this Sextet, exploring a wealth of new musical devices. It was works of this magnitude that made a Viennese reviewer, after the composer's sudden death in 1838, come to the conclusion: “His musical works ... will not let his memory perish in the musical world; in any case, his numerous piano, quartet and other instrumental compositions are among the most excellent and at the same time among the most popular of the day.”

Werke von dieser Spannweite, die einen Wiener Rezensenten nach dem plötzlichen Tod des Komponisten 1838 zu dem Urteil kommen ließen: „Seine Tonwerke ... werden sein Andenken in der musikalischen Welt nicht untergehen lassen; jedenfalls gehören seine zahlreichen Clavier-, Quartett- und überhaupt Instrumentalcompositionen zu den ausgezeichnetsten und zugleich zu den beliebtesten des Tages.“

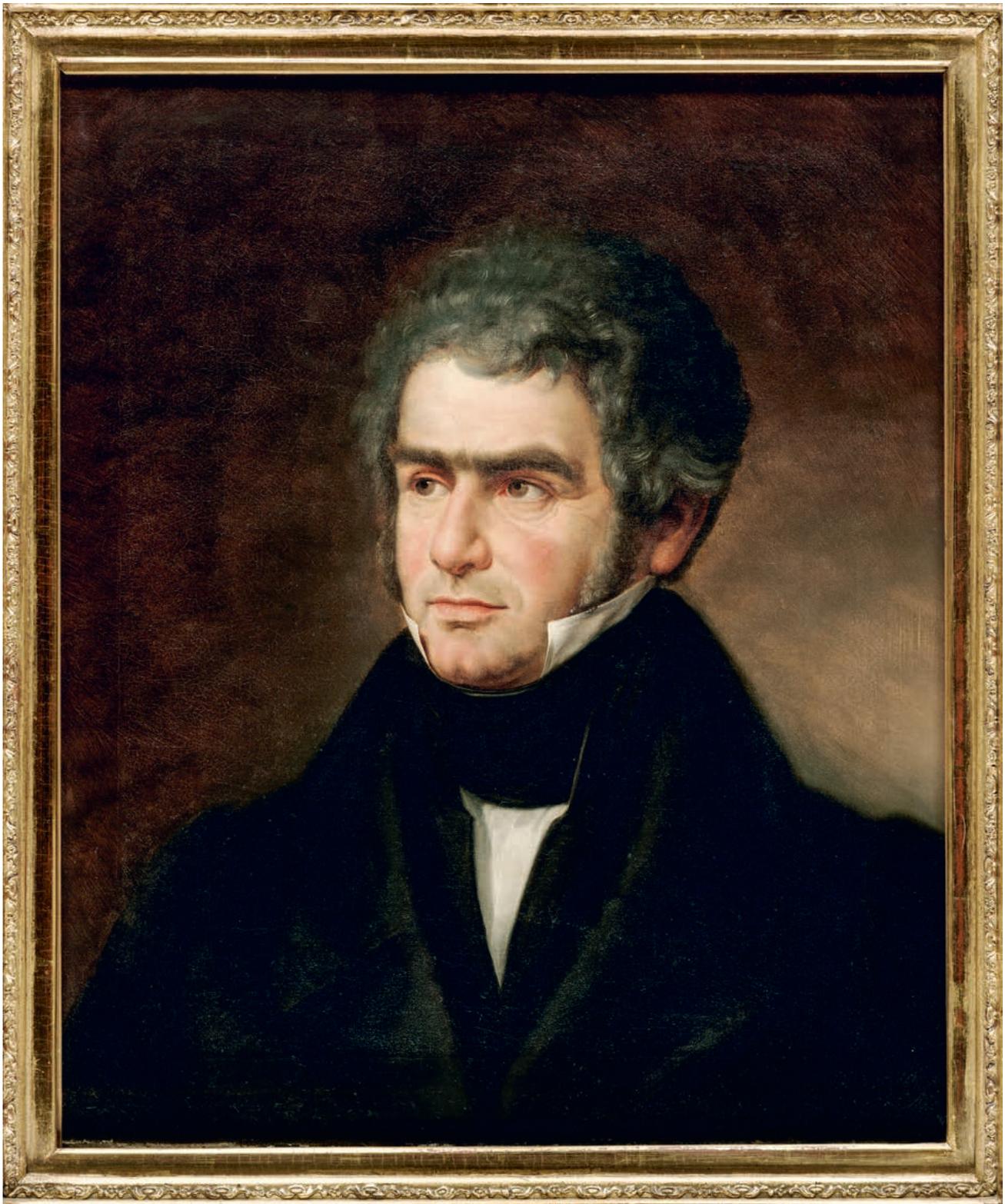
Um das Bewusstsein der aktuellen Musikszene für das kammermusikalische Werk von Ferdinand Ries zu fördern, hat unsere Gesellschaft 2020 den FERDINAND RIES PREIS im Rahmen des Internationalen Kammermusikwettbewerbs für historische Aufführungspraxis „Beethoven in seiner Zeit“ in Siegburg ausgelobt. Den Preis für die beste Interpretation eines Werkes von Ferdinand Ries, um den sich 35 Ensembles mit 76 jungen Musiker*innen bewarben, haben wir am 30. Mai 2021 dem TRIO EGMONT verliehen. Das Trio Egmont wurde im Jahr 2019 von der Geigerin Luiza Labouriau, dem Cellisten Martin Knörzer und dem Pianisten Gilad Katznelson gegründet. Am Ende dieses Jahres wird das Trio Egmont beim Label Naxos eine CD mit drei Kammermusikwerken von Ferdinand Ries veröffentlichen. Es handelt sich um op. 2 (Bonn 1807), op. 143 (Godesberg 1826) und WoO 86 (Frankfurt 1836).

Viel Freude bei der Lektüre wünscht Ihnen
der Vorstand der Ferdinand Ries Gesellschaft

In order to raise public awareness of the chamber music works of Ferdinand Ries, our society has offered in 2020 the FERDINAND RIES PRIZE as part of the international Chamber Music Competition for Historical Performance Practice “Beethoven in his time” (“Beethoven in seiner Zeit”) in Siegburg. On 30 May 2021, the TRIO EGMONT was awarded the prize for the best interpretation of a work by Ferdinand Ries, for which 35 ensembles with 76 young musicians competed. The Trio Egmont was founded in 2019 by violinist Luiza Labouriau, cellist Martin Knörzer and pianist Gilad Katznelson. By the end of this year the Trio Egmont will release a CD with three chamber music works by Ferdinand Ries on the Naxos label. These are Op. 2 (Bonn 1807), Op. 143 (Godesberg 1826), and WoO 86 (Frankfurt 1836).

Wishing you an enjoyable read!

The Board of Directors of the Ferdinand Ries Gesellschaft



Ferdinand Ries, nicht bezeichnetes Ölgemälde / oil painting by an unknown artist, ca. 1820, Beethoven-Haus Bonn

Philipp Leibbrandt

Ein neuer Blick auf die Kammermusik von Ferdinand Ries

„Sie werden den herrlichen Ferdinand Ries bald kennen lernen, er geht von hier [Dresden] nach Berlin. Gestern gab er hier Konzert. Ich will ihnen nur wenig von diesem vortrefflichen Künstler sagen, Sie müssen ihn selbst hören und seine jüngsten Schöpfungen bewundern. [...] Wer mit Ries Kompositionen genau bekannt ist und das eigenthümliche in denselben erkannt hat, findet sich auch durch diese Kompositionen angezogen und hat einen seltenen Genuß. Weniger der, der Herrn Ries zum erstenmal kennen lernt. Seine Kompositionen tragen sämmtlich einen edlen großartigen Charakter, sie sind gediegen; selten nur verliert er sich in kleinliche Malerei, uninteressante Ausführungen, spielend und tändelnd, wie wirs beim großen Beethoven gewohnt sind, an den er überhaupt oft erinnert, ob er gleich nichts von ihm entlehnt. Ries geht seinen eigenen Weg.“¹

So wohlwollend und auf den Punkt gebracht, wie in diesem kleinen Ausschnitt aus der *Berliner Allgemeinen Musikalischen Zeitung* von 1827 ist das Leben und Schaffen von Ferdinand Ries längst nicht mehr im allgemeinen Gedächtnis verankert. Denn es scheint eine Art Fluch und Segen zugleich zu sein, wenn man wie Ries bereits zu Lebzeiten – und auch noch Jahrhunderte später – vorwiegend als Schüler Ludwig van Beethovens bekannt ist. Einerseits konnte dieses Attribut Tür und Tor für eine Karriere sein, andererseits konnte der Schatten dieses „Titanen“ schwer auf einem lasten. Die eigenen Werke werden oft unweigerlich mit dem Blick auf den großen Lehrer kritisch sowie streng betrachtet und oftmals auf das Schülerverhältnis reduziert und so mitunter schnell pauschalisiert. Dies mag wohl einer der Gründe sein, warum das sehr bewegte Leben und das umfangreiche Schaffen von Ferdinand Ries von der Musikforschung bisher meist nur am Rande und in vereinzelt Studien erforscht und gewürdigt

New Perspectives on the Chamber Music of Ferdinand Ries

“You will soon meet the wonderful Ferdinand Ries, he is going from here [Dresden] to Berlin. He gave a concert here yesterday. I will tell you but little of this fine artist, you must hear him yourself and admire his latest creations. [...] Anyone who is well acquainted with Ries’s compositions and has recognised what is unique in them will also find himself attracted by these compositions and have a rare pleasure. Less those who get to know Herr Ries for the first time. His compositions all have a noble, magnificent character, they are dignified; seldom he loses himself in petty painting, uninteresting effectuations, playing and flirting, as we are used to with the great Beethoven, of whom he often reminds us, although he borrows nothing from him. Ries goes his own way.”¹

While this small excerpt from the *Berliner Allgemeine Musikalische Zeitung* from 1827 brings to life the life and work of Ferdinand Ries benevolently and to the point, either are no longer anchored in the general memory. This seems to be a kind of curse and blessing at the same time bearing in mind that Ries was known primarily as a student of Ludwig van Beethoven during his lifetime – and even centuries later. On the one hand, this attribute could be the gateway to a career; on the other hand, the shadow of this “titan” could weigh heavily on you. One’s own works are often inevitably viewed critically and severely with a view to the great teacher and often reduced to the student relationship and thus sometimes quickly generalised. This may well be one of the reasons why the very eventful life and extensive work of Ferdinand Ries have so far only been

worden sind. Doch es besteht kein Zweifel: Die Auseinandersetzung mit dem Leben und der Musik dieses vielseitigen und interessanten Komponisten lohnt sich ungemein.

Der vorliegende Text möchte einige Schwerpunkte, neue Quellenfunde sowie spannende Erkenntnisse vorstellen, die aus einem mehrjährigen Dissertationsprojekt hervorgegangen sind, das sich der Untersuchung von Ries' Kammermusik widmet.² Im Zentrum der Arbeit stehen chronologische Werkanalysen von Ries' größer besetzten Werken vom Trio bis zum Oktett, die Rückschlüsse auf seine Entwicklung als Komponist und seinen Umgang mit kompositorischen Traditionen, Konventionen, Formen und Harmonik veranschaulichen. Während sich Ries einzelnen Gattungen wie der Sinfonie oder der Oper und dem Oratorium vergleichsweise spät widmete, beginnt und endet seine Laufbahn als Komponist mit Kammermusik. Sie durchzieht sein Leben quasi wie ein roter Faden.

Die intensive Auseinandersetzung mit Ries' Wirken gab auch Anlass dazu, seine bisher nur rudimentär bekannte Biographie detailliert aufzuarbeiten. Den jeweiligen Kapiteln sind daher biographische Informationen und Erläuterungen vorangestellt. Um die Entstehungskontexte der Werke zu vertiefen und besser zu beleuchten, sind die Werkanalysen in den biographischen, den historischen sowie den gattungsgeschichtlichen Kontext eingebettet. Wo es möglich war, wurden erhaltene Autographe, Abschriften, Korrespondenz mit Verlegern wie auch zeitgenössische Berichte und Rezensionen über Wirkung und Verbreitung der Kompositionen berücksichtigt. Die Auswertung aller rund 500 von Cecil Hill edierten Briefe und Dokumente³ sowie das Miteinbeziehen zahlreicher zeitgenössischer Zeitungsartikel, Archivalien, Manuskripte und Autographe förderte zudem wichtige neue Quellen, Dokumente und sogar ganze Kompositionen aus den Archiven zu Tage.

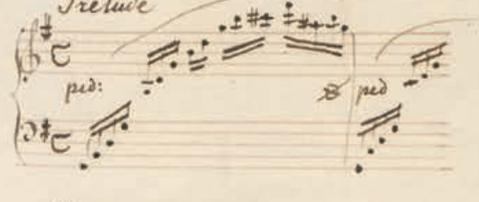
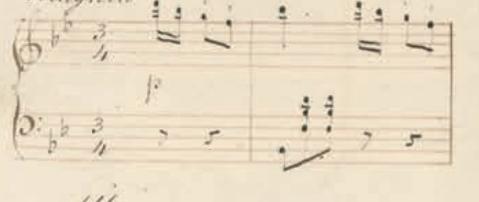
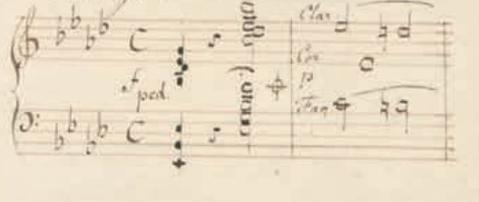
Glücklicherweise haben sich gleich mehrere Werkverzeichnisse von der Hand Ferdinand Ries' und seines Bruders Joseph erhalten, die es erlauben, bisher undatiert gebliebene (frühe) Kompositionen neu einzuordnen und verlässlich zu datieren. Zudem enthielten diese Kataloge Hinweise auf drei bisher unbekannte Streichquartette, deren Stimmensätze erhalten sind und die im Anhang der Arbeit erstmals veröffentlicht wurden. Teil des Anhangs ist zudem eine Edition von rund fünfzig Briefen, die sich während den Recherchen in verschiedenen Archiven in Deutschland (trotz teils nur oberflächlicher Suche) fanden und die in die von Cecil Hill 1982 vorgelegte Edition keinen

researched and appreciated by music researchers in isolated studies. But there is no doubt: It is extremely worthwhile to examine the life and music of this versatile and interesting composer.

The present text would like to present some of the focal points, new source discoveries and exciting insights that emerged from a multi-year dissertation project dedicated to the study of Ries' chamber music.² The focus of the work is on chronological analyses of Ries' larger works from the trio to the octet, illustrating conclusions about his development as a composer and in relation to his dealings with compositional traditions, conventions, forms and harmonics. Ries devoted himself to individual genres such as the symphony, opera and oratorio comparatively late, his career as a composer began and ended with chamber music. It runs through his life like a golden thread.

The intensive examination of Ries' work also gave rise to a detailed review of his biography, which was previously only rudimentarily known. The respective chapters are therefore preceded by biographical information and commentary. In order to deepen and elucidate the context in which the works came about, the work analyses are embedded in the biographical, historical and genre-historical background. Wherever possible, surviving autographs, manuscript copies, correspondence with publishers as well as contemporary reports and reviews on the impact and the distribution of the compositions were taken into account. The evaluation of all around 500 letters and documents edited by Cecil Hill³ and the inclusion of numerous contemporary newspaper articles, archival material, manuscripts and autographs also has brought to light important new sources, documents and even entire compositions.

Fortunately, several catalogues of works by Ferdinand Ries and his brother Joseph have survived, which allow previously undated (early) compositions to be reclassified and reliably dated. In addition, these catalogues contained references to three hitherto unknown string quartets whose sets of parts have been preserved and which were published for the first time in the appendix to the dissertation. The appendix also includes an edition of around fifty letters that were found during research in various archives in Germany (despite only a superficial search in some cases) and that were not included in the edition presented by Hill in 1982. As early as 2012, in an article for *Ries Journal* No. 2, Axel Beer referred to the existence of twenty-

82	<p><i>Quartett, N. 1</i> <i>for two Violins, Tenor & Violon^{do}</i> <i>Dedicated to his friend</i> <i>G. Geason</i> <i>Stockholm 1813</i></p>	83	<p><i>Allegro</i></p> 
op. 126	<p><i>Quartett, N. 2</i> <i>Bath 1815</i></p>		<p><i>Allegro con Spirito</i></p> 
	<p><i>Quartett, N. 3</i> <i>Peters.</i> <i>London 1817</i></p>		<p><i>Allegro con moto</i></p> 
	<p><i>"Comming thro' the Rye"</i> <i>a Scottish Ballad as a Rondo</i> <i>for the Forte Piano</i> <i>London 1823</i></p>		<p><i>Allegro</i></p> 
op. 127	<p><i>When shall we three meet again</i> <i>an admired Air by W. Hawley</i> <i>arranged as a Rondo with an</i> <i>Introductory Prelude</i> <i>Chamber</i> <i>London</i></p>		<p><i>Prelude</i></p> 
	<p><i>Rondino</i> <i>for the Pianoforte</i> <i>ded. to Miss Louise Boura</i> <i>Goulding</i> <i>Frankfort 1828</i></p>		<p><i>Allegretto</i></p> 
op. 128	<p><i>Ottetto Piano Forte</i> <i>Violin, Tenor, Violoncello</i> <i>Clar. Corno, Basson & Contrabasso</i> <i>Dedicated to</i> <i>Miss G. Van der Bergh</i> <i>London 1816</i></p>		<p><i>Allegro</i></p> 

Eingang gefunden hatten. Axel Beer verwies bereits 2012 in einem Beitrag für das *Ries Journal* Nr. 2 auf die Existenz von siebenundzwanzig unveröffentlichten Briefen, die im Staatsarchiv Leipzig verwahrt werden und stellte sie in kurzen Inhaltsangaben vor.⁴ Vollständige Transkriptionen dieser Briefe sind bisher allerdings nicht publiziert worden und die mitunter sehr wertvollen Einblicke, die sie in Ries' Leben und in seine Werke geben, blieben bisher verborgen. Eine ausgedehnte Suche, die im Rahmen meiner Forschungen leider nicht möglich war, würde sicherlich noch weitere bisher unbekannte Briefe mit spannenden Inhalten zutage fördern. Erst kürzlich sind im *Ries Journal* Nr. 6 weitere vierzehn bisher unbekannte Briefe aus dem Archiv der *Gesellschaft der Musikfreunde in Wien* veröffentlicht worden.⁵

Im Umfeld des Bonner Hofes – Ferdinand Ries' Jugendjahre

Bereits der Blick auf die Biographien von Beethoven und Ries zeigt, dass sich die Werdegänge der beiden in nur wenigen Punkten überschneiden und beide Komponisten somit unterschiedlichsten Eindrücken, Kontexten und Einflüssen ausgesetzt waren, die mitunter auch deutliche Auswirkungen auf ihr jeweiliges kompositorisches Schaffen hatten.

Geboren 1784 in Bonn, wächst der vierzehn Jahre jüngere Ries zwar wie Beethoven in einem ähnlichen musikalischen Umfeld auf; bedingt durch Nachwirkungen der Französischen Revolution, die zur Besetzung Bonns führten, fallen allerdings bereits 1794 die höfischen Strukturen und damit auch ein Großteil des Musiklebens in der bis dahin kurfürstlichen Residenzstadt weg. Während Beethoven in jungen Jahren noch den Eindrücken und Konventionen der höfischen Musik ausgesetzt war und selber noch als Musiker in der Bonner Hofkapelle mitwirkte, ist davon auszugehen, dass der heranwachsende Ferdinand Ries Musik vorrangig in familiären und privaten Musizierkreisen erlebte.⁶ Ein Konzertleben etablierte sich in der Stadt erst allmählich wieder nach der Jahrhundertwende, als Ries bereits in Wien bei Beethoven studierte.⁷ Der Einbruch des musikalischen Lebens in Bonn ist für Ries' Werdegang nicht zu unterschätzen. Er selbst schreibt dazu später, dass in Bonn „*keiner [war] der mich den Generalbaß lehren konnte [...]*“.⁸ Mit 13 Jahren wurde Ries 1797 daher zur weiteren musikalischen Ausbildung ins rechtsrheinische Arnsberg geschickt. Dort angelangt, erhielt er vermutlich Unterricht bei Benedictus Eschborn,

seven unpublished letters that are kept in the Leipzig State Archives and presented them in brief synopses.⁴ Complete transcriptions of these letters have not yet been published, however, and the sometimes very valuable insights they provide into Ries' life and works have so far remained hidden. An extensive search, which was unfortunately not possible within the scope of my research would certainly bring to light other previously unknown letters with exciting content. Just recently, another fourteen previously unknown letters from the archive of the *Gesellschaft der Musikfreunde* in Vienna were published in *Ries Journal* No. 6.⁵

In the environment of the Bonn court – Ferdinand Ries' youth

A look at the biographies of Beethoven and Ries already shows that the careers of the two only overlap in a few points and that both composers were exposed to a wide variety of impressions, contexts and influences, which sometimes also had a clear impact on their respective compositional work.

Born in Bonn in 1784, Ries, fourteen years his junior, grew up in a musical environment similar to that of Beethoven; yet, due to the after-effects of the French Revolution, which led to the occupation of Bonn, the courtly structures and with them a large portion of the musical life in the city, which had been the electoral residence up to then, ceased to exist as early as 1794. While Beethoven was still exposed to the impressions and conventions of courtly music at a young age and was himself a musician in the Bonn court orchestra, it can be assumed that youthful Ferdinand Ries experienced music primarily in family and private music-making circles.⁶ Concert life only gradually re-established itself in the city after the turn of the century, when Ries was already studying with Beethoven in Vienna.⁷ The collapse of musical life in Bonn should not be underestimated for Ries' career. He himself later wrote that in Bonn “there was no one who could teach me thorough bass [...]”.⁸ In 1797, at age 13, Ries was sent to Arnsberg on the right bank of river Rhine for further musical training. Once there, he probably received lessons from Benedictus Eschborn, organist of the Wedinghausen monastery.⁹ Although he focused more on playing the violin than the organ or the piano and studying the basso continuo, Ries returned home after just nine months because the teacher preferred his “bottle of brandy” to teaching.¹⁰



Laurenz Janscha und Johann Ziegler, Ansicht des Churfürstlich-Kölnischen Residenzschloßes zu Bonn, kolorierte Umrisssradierung / View of the Cologne Electoral Palace in Bonn, coloured outline-etching, 1792

Organist des dort gelegenen Klosters Wedinghausen.⁹ Zwar fokussierte sich dieser mehr auf das Geigenspiel als auf die Orgel beziehungsweise das Klavier und das Generalbassstudium, da der Lehrer aber seine „Brantweinflasche“ dem Unterrichten vorzog, kehrte Ries bereits nach neun Monaten nach Hause zurück.¹⁰

Schon früh unterrichtete sich Ries daher auch autodidaktisch und schrieb nach gängiger Lehrmethode zur Übung Klavierauszüge von Orchesterpartituren, so beispielsweise von Joseph Haydns Oratorien *Die Schöpfung* und *Die Jahreszeiten*.¹¹ Zudem fertigte er auch Arrangements von Streichquartetten von Haydn und Wolfgang Amadeus Mozart an. Rückblickend bemerkt Ries: „Ich zeigte früh Lust zur Composition, und arbeitete alles durcheinander, Var: Son: wenigstens ein Dutzend Gelegenheits Cantaten, Violin Quartetten und Trios [...]“¹²

Der Wegfall der höfischen Musikkultur zeigt sich unmittelbar in Ries' ersten Kompositionsversuchen, denn er widmet sich sogleich der Kammermusik und somit einem Genre, das vor allem auf das häusliche Musizieren zugeschnitten ist. Besonders spannend dabei ist, dass er sich direkt – und im großen Umfang – an die „Königs-

Ries therefore taught himself early on and wrote, not least for his own practice, piano reductions of orchestral scores, including Joseph Haydn's oratorios *Die Schöpfung* and *Die Jahreszeiten*.¹¹ He also made arrangements of string quartets by Haydn and Wolfgang Amadeus Mozart. In retrospect, Ries remarked: “I showed interest in composing early on, and worked everything together, Var: Son: at least a dozen occasional cantatas, violin quartets and trios [...]”¹²

The disappearance of courtly musical culture is immediately evident in Ries' first attempts at composition, for he immediately devoted himself to chamber music and thus to a genre that is primarily tailored to domestic music-making. What is particularly exciting is that he dares to approach the “supreme discipline” directly – and widely –, the string quartet. By around 1803 he had already written fourteen string quartets. The focus on this genre, which according to contemporaneous music theorists “is one of the most difficult types of compositions, which only the fully trained and experienced composer may dare to tackle”,¹³ is historically interesting. As is well known, Beethoven only turned to this genre

disziplin“ heranwagt, an das Streichquartett. Allein bis circa 1803 komponiert er bereits vierzehn Streichquartette. Der Fokus auf diese Gattung, die nach zeitgenössischen Musiktheoretikern „eine der allerschwersten Arten der Tonstücke ist, woran sich nur der völlig ausgebildete, und durch viele Ausarbeitungen erfahrene Tonsetzer wagen darf“,¹³ ist historisch interessant. Beethoven wagte sich bekanntlich erst verhältnismäßig spät daran, und so zeigt sich hier bereits einer der wesentlichen Unterschiede zwischen Beethoven und Ries. Bei Beethoven äußern sich der Einfluss und das Umfeld der Bonner Hofkapelle stark in seinen frühen Kompositionen, die oftmals noch in der Tradition der höfischen Unterhaltungsmusik – also in der Divertimento- und Serenadentradition – stehen und mit denen er sich den Weg zur ästhetisch anspruchsvollen Kammermusik gewissermaßen bahnte. Bei Ries hingegen, obwohl nur vierzehn Jahre jünger, zeichnet sich bereits an Hand der frühen Werke der um 1800 beginnende Wandlungsprozess ab: die Konzentration oder auch die Reduzierung auf das Sonatenschaffen für Klavier sowie Violine und Cello, die zunehmende Fokussierung auf die Gattung Streichquartett sowie dem Streichquartett verwandte Gattungen und (später) die Sinfonie. Nach seiner wohl vorwiegend pianistischen Ausbildung bei Beethoven kommt dann noch das Bestreben hinzu, Werke maßgeblich für „sein“ Instrument, das Klavier, zu schreiben.

Wie eine genaue Untersuchung der zahlreichen Frühwerke zeigt, scheinen in Ries' Kompositionen der Bonner Zeit immer wieder zwei Vorbilder durch: Mozart und Haydn. Er gibt darüber sogar später selber Auskunft, wenn er schreibt: „– Mozart, Bach¹⁴, und Beethoven waren von Kind an meine Lieblings Studien, ich habe immer unverdroßen, daran studiert, alle anderen Compositio[n]en lernte ich ungern, selbst Haydnsche und Clementische Sachen – die Violin Quar[t]etten von ersterem liebte ich sehr.“¹⁵ Gleichzeitig zeigen Ries' frühe Werke einen jungen und in vielen Bereichen noch unerfahrenen, aber auch ausprobierenden Komponisten. Die formalen Strukturen der Werke und die Klangsprache orientieren sich deutlich an den Konventionen und dem Vokabular des ausgehenden 18. Jahrhunderts. Die Satztechnik bleibt dabei in weiten Teilen schlicht und basiert größtenteils auf einer Unterteilung in Oberstimmenmelodik und einen akkordisch geformten Begleitsatz, auf kurzen Imitationen und Sequenzen und kaum auf einer prozesshaften Entwicklung des motivisch-thematischen Materials. Gleichzeitig zeigen die ersten Kompositionen, mit welchem

relativem Spät, und so ein wesentlicher Unterschied zwischen Beethoven und Ries kann bereits hier gesehen werden. In der Sache von Beethoven, der Einfluss und die Umgebung der Bonner Hofkapelle sind stark in seinen frühen Werken, die oft noch in der Tradition der höfischen Unterhaltungsmusik – i.e. in der Divertimento- und Serenadentradition – stehen und mit denen er sich den Weg zur ästhetisch anspruchsvollen Kammermusik bahnte. In der Sache von Ries, auf der anderen Seite, obwohl nur vierzehn Jahre jünger, zeigt sich bereits an Hand der frühen Werke der um 1800 beginnende Wandlungsprozess ab: die Konzentration oder auch die Reduzierung auf das Sonatenschaffen für Klavier sowie Violine und Cello, die zunehmende Fokussierung auf die Gattung Streichquartett sowie dem Streichquartett verwandte Gattungen und (später) die Sinfonie. Nach seiner wohl vorwiegend pianistischen Ausbildung bei Beethoven kommt dann noch das Bestreben hinzu, Werke maßgeblich für „sein“ Instrument, das Klavier, zu schreiben.

Als eine genaue Untersuchung der zahlreichen Frühwerke zeigt, scheinen in Ries' Kompositionen der Bonner Zeit immer wieder zwei Vorbilder durch: Mozart und Haydn. Er gibt darüber sogar später selber Auskunft, wenn er schreibt: „Mozart, Bach¹⁴ und Beethoven were my favourite study subjects from childhood, I have always undauntedly studied them, and I was reluctant to learn all the other compositions, even stuff by Haydn and Clementi – though I was very fond of the violin quart[et]s by the former.“¹⁵ At the same time, Ries' early works show a young composer who is still inexperienced in many areas, but who is also trying things out. The formal structures of the works and the tonal language are clearly based on the conventions and vocabulary of the late 18th century. The compositional technique remains simple for the most part and is largely based on a subdivision into upper part melody and a chordal accompaniment, on short imitations and sequences and hardly on a processual development of the motivic-thematic material. At the same time, the first compositions show the big ambition that Ries felt when approaching them. One is amazed at the versatility of the works which all have their own character and are individually crafted. They are the experimental field in which Ries was able to test himself and gain important experiences. It is highly probable that they were also discussed and performed within the family. Like his great models, Ries even compiled individual works into an “œuvre première” and dedicated this collection to his father. The three quartets dated 31 October 1798 and now combined as WoO 1 reflects the reason for the dedication:

Anspruch an sich selbst Ries an die Werke heranging. Man staunt über die Vielseitigkeit der Werke, die allesamt einen eigenen Charakter besitzen und individuell gearbeitet sind. Sie sind das Experimentierfeld, in dem sich Ries erproben und wichtige Erfahrungen sammeln konnte. Mit großer Wahrscheinlichkeit wurden die Werke auch im familiären Rahmen diskutiert und gespielt. Wie seine großen Vorbilder stellte Ries sogar einzelne Werke zu einem „Euvre premiere“ zusammen und widmete diese Sammlung seinem Vater. Die drei heute als WoO 1 zusammengefassten und auf den 31. Oktober 1798 datierten Quartette geben sogar den Anlass der Widmung wieder: „*Quatuors | pour | Deux Violons Alto | e Violoncelle | Composé et dédiés | a Son Père | pour le jour de sa fête | Par Ferdinand Ries*“ [Quartette für zwei Violinen, Viola und Violoncello | komponiert und gewidmet | seinem Vater | anlässlich seines Geburtstags | von Ferdinand Ries].¹⁶

Lehrjahre bei Beethoven in Wien

Als einschneidender Wendepunkt im Leben des jungen Ferdinand Ries kann zweifellos seine Übersiedlung nach Wien gelten, wo sich Beethoven seiner annahm. Es ist bemerkenswert, dass die genaue Ankunft von Ries in Wien nach wie vor umstritten und nicht restlos geklärt scheint. Allgemein gibt die Fachliteratur 1801 als Jahr des Eintreffens bei Beethoven an. Jedoch gibt es einige neue und deutliche Hinweise, die darauf schließen lassen, dass Ries vermutlich erst im Frühjahr 1803 in Wien ankam.

Ein bedeutender Faktor für die Datierung seines dortigen Eintreffens ist die Reiseroute nach Wien, die von der Forschung bisher vernachlässigt wurde. Orientiert man sich allerdings an der 1786/1787 vom jugendlichen Beethoven unternommenen Wien-Reise und den Quellen für diese, so kann man auch für die Jahre 1802 und 1803 in mehreren Quellen Hinweise zur Reise von Ries finden.¹⁷ Denn nach damals gängiger Weise wurden in Tageszeitungen oftmals die Ankunft und Abreise von Fremden oder von Bürgern der Stadt bekannt gegeben. So verzeichnen auch der *Münchener Anzeiger* und das *Münchener Tagblatt* beide die Ankunft von Ries in München im Dezember 1802. Im *Münchener Anzeiger* vom 8. Dezember 1802 findet sich unter der Rubrik „Fremden-Anzeige“ der Vermerk zu Ries' Ankunft am 5. Dezember: „Den 5.–Hr. von Klauspruch, Erzstift-Köllnischer Domkapitular.“¹⁸ Hr. Ries, Musikus von Bonn“. Der Anzeige ist zu entnehmen, dass Ries „Bey Hr. Franz Albert Senior, Weingastgeber zum goldenen Hahn, in der Weinstrasse“ untergekom-

„*Quatuors | pour | Deux Violons Alto | e Violoncelle | Composé et dédiés | a Son Père | pour le jour de sa fête | Par Ferdinand Ries*“ [Quartets for two violins, viola and cello | composed and dedicated | to his father | on the occasion of his birthday | by Ferdinand Ries].¹⁶

Years of apprenticeship with Beethoven in Vienna

The crucial turning point in the life of young Ferdinand Ries was undoubtedly his move to Vienna, where Beethoven took care of him. It is remarkable that Ries' exact arrival in Vienna is still disputed and not entirely clear. In general, the specialist literature gives 1801 as the year in which he met Beethoven in Vienna. However, there are some new and clear indications that Ries probably only arrived in Vienna in the spring of 1803.

An important factor for dating his arrival there is the travel route to Vienna, which has been neglected by research so far. If we orientate ourselves to the journey to Vienna undertaken by youthful Beethoven in 1786-7 and its sources, we can also find references to Ries' journey in several sources for 1802-3. As was common at the time, the arrival and departure of strangers or citizens of the city were often announced in daily newspapers.¹⁷ The *Münchener Anzeiger* and the *Münchener Tagblatt* both record Ries' arrival in Munich in December 1802. In the *Münchener Anzeiger* of 8 December 1802, under the heading „Foreign Announcements“, there is a note on Ries' arrival on 5 December: „*The 5th. – Mr. von Klauspruch, canon from Cologne cathedral.*“¹⁸ Mr. Ries, musician from Bonn“. The announcement shows that Ries was accommodated „by Mr. Franz Albert Senior, wine host at the Goldener Hahn, in the Weinstrasse“.¹⁹ In the *Münchener Tagblatt*, also in the edition of 8 December 1802, Ries' arrival in the city and accommodation in the Goldenener Hahn is noted, but for 6 December: „z. gold. Hahn. v. Klauspruch, canon from Cologne cathedral, & Ries, musician, fr. Boun [sic, recte: Bonn].“²⁰ Not entirely explicable with the aforementioned arrival dates for 5 and 6 December, another reference appeared in the *Münchener Tagblatt* of 17 December 1802, in which Ries is again mentioned among the foreigners who have arrived in the city, but this time for 14 December – „z. g. Hahn. [...] Ries, musician, from Bonn.“²¹

A letter of recommendation from the composer and Munich court music director Carl August Cannabich to Johann Andreas Streicher, piano maker and



Joseph Puschkin, Gasthof Goldener Hahn, Aquarell / Inn at the Goldener Hahn, watercolour, 1898. Münchner Stadtmuseum, Sammlung Graphik / Gemälde Inv. Nr. G-Neuner223

men war.¹⁹ Auch im *Münchner Tagblatt* – ebenfalls in der Ausgabe vom 8. Dezember 1802 – wird Ries' Ankunft in der Stadt und Unterkunft im *Goldenen Hahn* vermerkt, allerdings für den 6. Dezember: „z. gold. Hahn. v. Klauspruch, Erzstift Köllnischer Domkapitular, u. Ries, Musikus, v. Boun [sic, recte: Bonn].“²⁰ Nicht ganz erklärlich mit den vorgenannten Ankunftsdaten für den 5. und 6. Dezember erscheint eine weitere Anzeige im *Münchner Tagblatt* vom 17. Dezember 1802, in der Ries abermals unter den in der Stadt angekommenen Fremden erwähnt wird, dieses Mal allerdings für den 14. Dezember „– z. g. Hahn. [...] Ries, Musikus, v. Bonn.“²¹

Ein in der Forschung bisher erstaunlich wenig beachtetes Empfehlungsschreiben des Komponisten und Münchner Hofmusikdirektors Carl August Cannabich an Johann Andreas Streicher, Klavierbauer und Pianist in Wien, untermauert zudem Ries' Anwesenheit in München Ende Dezember 1802. In dem Brief bittet Cannabich seinen Freund Streicher um Unterstützung für Ries, der plane, sich einige Zeit in Wien aufzuhalten.²²

Dass Ries erst im Frühjahr 1803 München verließ, bekräftigt ein Vermerk im *Regierungs- und Intelligenz-*

pianist in Vienna, which has received surprisingly little attention in research up to now, also substantiates Ries' presence in Munich at the end of December 1802. In the letter, Cannabich asks his friend Streicher for support for Ries, who intends to stay in Vienna for some time.²²

The fact that Ries only left Munich in the spring of 1803 is confirmed by a note in the *Regierungs- und Intelligenzblatt* from Regensburg for 9 March 1803. Ries' arrival for the beginning of the month is recorded under “Anzeigen von Fremden”: “The 6th, Mr. Rieß, from Bonn.” He lodged “with Mr. Baader, at the Schwarzer Bär”.²³

Incidentally, Ries' statement “Munich 1803” as the place and time of origin of the Piano Sonata WoO 11 also seems definitely plausible.²⁴ It seems that Ries only left the city towards Regensburg some time after the turn of the year in order to travel on to Vienna from there. The route via Regensburg was a popular and well-travelled route to Vienna. As a teenager, Beethoven had already taken the route via Munich and Regensburg on his first trip to Vienna.²⁵ In Munich he also stayed with a wine host Albert, who in 1787 ran the inn Zum Schwarzen Adler in Kaufingergasse.²⁶

blatt aus Regensburg für den 9. März 1803. Unter den „Anzeigen von Fremden“ ist Ries' Ankunft für den Anfang des Monats festgehalten: „Den 6., Hr. Rieß, von Bonn.“ Er logierte „bey Hrn. Baader, im schwarzen Bärn“.²³

Somit ist übrigens auch Ries' Angabe „München 1803“ als Entstehungsort und Entstehungszeitraum für die Klaviersonate WoO 11 definitiv plausibel.²⁴ Ries scheint somit erst einige Zeit nach dem Jahreswechsel die Stadt Richtung Regensburg verlassen zu haben, um von dort aus weiter nach Wien zu reisen. Der Weg über Regensburg war eine beliebte und viel bereiste Route nach Wien. Schon Beethoven hatte als Jugendlicher auf seiner ersten Reise nach Wien die Route über München und Regensburg genommen.²⁵ In München war er ebenfalls bei einem Weinwirt Albert untergekommen, der 1787 das Gasthaus *Zum schwarzen Adler* in der Kaufingergasse bewirtschaftete.²⁶

Als besonders gewichtiges Argument für Ries' Ankunft in Wien im Frühjahr 1803 darf zudem sein eigener Hinweis gelten, dass Beethoven zu diesem Zeitpunkt mit der Fertigstellung seines Oratoriums *Christus am Ölberge* sehr beschäftigt war. Der Entstehungszeitraum des Oratoriums gilt allgemein als zuverlässig gesichert und wird in das Frühjahr 1803 datiert, die Uraufführung fand schließlich am 5. April 1803 statt. Und wie Ries in den vielfach zitierten *Biographischen Notizen über Ludwig van Beethoven* angibt, wurde er „gleich in den ersten Tagen“ nach seiner Ankunft von Beethoven bei den Proben zur Aufführung eingespannt.

Die Studienzeit bei Beethoven war vornehmlich durch Klavierunterricht geprägt. Seit seiner eigenen Übersiedlung nach Wien im Jahr 1792 hatte sich Beethoven im Musikleben der Stadt als herausragende Persönlichkeit etabliert. Er hatte sich unter den Fittichen von Fürst Karl von Lichnowsky in den Salons des österreichischen Adels zunächst als Pianist einen Namen gemacht und trat mit seiner Akademie – einem selbst veranstalteten Konzert – am 2. April 1800 auch als Komponist an die Öffentlichkeit. Darüber hinaus machte ihn der Druck seiner Kompositionen nach und nach auch im Ausland bekannt. Ergebnis des wachsenden Erfolges und des intensiven Komponierens neuer Werke war eine zunehmende Überlastung Beethovens, zu der bereits erste Anzeichen des abnehmenden Hörvermögens traten und die schließlich zu einem mehrmonatigen Rückzug aufs Land in Heiligenstadt im April 1802 führte. Gleichzeitig markiert der Ausweg aus dieser Krise einen entscheidenden Wendepunkt in Beethovens Leben, der allgemein als „neuer

Additional particularly strong evidence for Ries' arrival in Vienna in the spring of 1803 is his own remark that Beethoven was very busy completing his oratorio *Christus am Ölberge* at that time. The period of origin of the oratorio is generally considered to be reliably secured and is dated to the spring of 1803; the première eventually took place on 5 April 1803. And as Ries in the



Christian Hornemann, Ludwig van Beethoven, Elfenbeinminiatur / ivory miniature, Wien / Vienna 1802

frequently quoted “Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven” states, he was harnessed to rehearsals for the performance by Beethoven “right in the first few days” after his arrival.

The period of studies with Beethoven was mainly characterised by piano lessons. Since his own move to Vienna in 1792, Beethoven had established himself as an outstanding personality in the city's musical life. Under the tutelage of Prince Karl von Lichnowsky he had first made a name for himself as a pianist in the salons of the Austrian nobility, and then appeared to the general public with his academy – a concert organised by himself – on 2 April 1800 also as a composer. In addition, the printing of his compositions gradually made him known abroad. The result of the growing success and the intensive composing of new works was an in-

Weg“ bezeichnet wird. Vereinfacht dargestellt, handelt es sich hierbei um eine neue Herangehensweise an das Komponieren selbst. Beethoven bricht in den Werken seiner „zweiten Periode“ mit Formen und Konventionen sowie mit dem traditionellen Umgang mit thematischem Material, das sich nicht nur mehr in klarer Gestalt, sondern auch in abstrakten Strukturen manifestieren kann.²⁷

Auf dem Lehrplan für Ries standen vermutlich größtenteils Werke von Beethoven selbst, denn wie Ries berichtet, musste er immer wieder Klaviersonaten Beethovens vor Publikum vortragen.²⁸ Theoretischen Unterricht erhielt Ries bei dem angesehenen Wiener Lehrer und Komponisten Johann Georg Albrechtsberger, bei dem seinerzeit schon Beethoven Kontrapunktstunden genommen hatte. Beethoven versuchte sich wohl auch als Generalbasslehrer, allerdings „*fand er selbst, daß es nicht möglich zu verstehen sey*“, sodass Ries „*eine Zeit lang zu Albrechtsberger*“ kam.²⁹ Doch gingen Ries hierfür bald die finanziellen Mittel aus, sodass er sich auch autodidaktisch fortbildete. Beethoven führte Ries zudem als seinen Schüler in die Salongesellschaft des österreichischen Adels ein, verhalf ihm zu einem Engagement beim Grafen Johann Georg von Browne³⁰ und sandte ihn auch einige Zeit auf die in Schlesien gelegenen Güter seines Förderers Fürst Lichnowksy.³¹ Ries war im Gegenzug als Sekretär und Kopist für Beethoven tätig und scheint den größten Teil seiner Zeit in Wien im unmittelbaren Umfeld Beethovens verbracht zu haben. Sein erfolgreiches Debüt als Pianist und Schüler Beethovens gab er mit dessen damals neuestem Klavierkonzert, dem Konzert op. 37 in c-Moll, am 1. August 1804. Vermutlich erklang das Konzert bei diesem Anlass sogar das erste Mal in seiner heutigen Gestalt, da Beethoven bei der Uraufführung ein Jahr zuvor die Solostimme noch nicht fertig konzipiert hatte und daher noch teilweise improvisierte.³²

Es ist wohl vor allem dem umfangreichen Klavierunterricht und der intensiven Zeit bei Beethoven geschuldet, dass Ries während der Lehrzeit in Wien bis zum November 1805 nur wenig komponierte. Immerhin, neben zwei Klaviersonaten entstanden auch zwei weitere Streichquartette (WoO 6 und WoO 10). Verglichen mit den Frühwerken der Bonner Zeit weist Ries hier nun deutlich mehr Sicherheit im Umgang mit Motivik und Ausdruckskraft auf. Zwar scheinen die Vorbilder der Jugendwerke, Mozart und Haydn, immer noch durch, aber auch die Tonsprache Beethovens hat gerade im Quartett WoO 10 auf den jungen Komponisten abgefärbt. Die Begleitstimmen sind wesentlich differenzierter sowie eigenständiger

creasing overload on Beethoven, to which the first signs of declining hearing appeared, finally leading to a several-month retreat to the countryside in Heiligenstadt in April 1802. At the same time, the way out of this crisis marks a turning point in Beethoven's life, which is generally referred to as the "new path". Put simply, this is a new approach to composing itself. In the works of his "second period" Beethoven broke with forms and conventions as well as with the traditional handling of thematic material, manifesting itself not only in clearer form concepts, but also in abstract structures.²⁷

The curriculum for Ries presumably consisted mostly of works by Beethoven himself, because, as Ries reports, he repeatedly had to perform Beethoven's piano sonatas in front of an audience.²⁸ Ries received theoretical instruction from the respected Viennese teacher and composer Johann Georg Albrechtsberger, with whom Beethoven had himself taken counterpoint lessons. Beethoven also tried his hand at teaching the thorough bass, although "*he found that it was not possible to understand it*". So Ries came for a while under the tutelage of Albrechtsberger.²⁹ However, Ries soon ran out of financial means for this, so he additionally continued to educate himself. Beethoven also introduced Ries as his pupil to the salon society of the Austrian nobility, helped him get a job with Count Johann Georg von Browne³⁰ and sent him for a time to the Silesian estates of his patron Prince Lichnowksy.³¹ In return, Ries worked as Beethoven's secretary and copyist and seems to have spent most of his time in Vienna in Beethoven's immediate circle. He made his successful debut as a pianist and student of Beethoven with Beethoven's latest piano concerto, the Concerto Op. 37 in C minor, on 1 August 1804. The Concerto was on this occasion probably performed for the first time in its present form, since Beethoven at the première in the previous year had not yet fully worked out the solo part and had partly to improvise.³²

It is probably mainly due to the extensive piano lessons and the intensive period with Beethoven that Ries composed little during his apprenticeship in Vienna until November 1805. After all, in addition to two piano sonatas, two string quartets were written (WoO 6 and WoO 10). Compared to the early works of the Bonn period, Ries now demonstrates significantly more confidence in dealing with motifs and expressiveness. The models of the early works, Mozart and Haydn, still shine through, but Beethoven's tonal language also

gestaltet und versierter miteinander verflochten, als es in den früheren Quartetten der Fall ist. Das motivisch-thematische Material erscheint im Satzverlauf voneinander abgeleitet, wodurch sich ein homogen gewobener musikalischer Satz ergibt. Dennoch arbeitet Ries auch gezielt mit Kontrasten, beispielsweise durch abrupte Dynamik- und Lagewechsel oder unvermittelte harmonische Übergänge. Besonderes Kennzeichen der zwei Quartette ist außerdem, dass jeder Satz im Kontext der übrigen Sätze konzipiert zu sein scheint.

Besonders der erste Satz des Es-Dur-Quartetts WoO 10 zeigt, wie Ries von fest etablierten Konventionen, insbesondere harmonischen Zusammenhängen, abbrückt. Dies wird deutlich durch einen ungewöhnlichen, harmonisch eigentlich „falschen“ Beginn des Satzes, bei dem offenkundig Beethovens Es-Dur-Klaviersonate op. 31 Nr. 3 Pate gestanden hat. Der Satzbeginn bildet außerdem kein Thema im klassischen Sinne mehr aus, woraus sich dann zusätzlich Konsequenzen für den gesamten Satzverlauf ergeben, beispielsweise, dass die Reprise beginnt, bevor die Grundtonart zurückkehrt. Ries scheint an einem Punkt angelangt zu sein, an dem es ihm nicht mehr nur genügt, im Sinne der allgemein gültigen Konventionen zu komponieren und Stilmittel zu reproduzieren. Sicherlich ist es auch dem Einfluss Beethovens zuzuschreiben, dass der nächste Schritt für Ries nun bedeutete, selbst neue Möglichkeiten und eigene Wege auszuprobieren.

In den wenigen Wiener Jahren legte Ries den Grundstein für die lebenslange Freundschaft und Verbundenheit mit Beethoven. Die Lehrzeit bei Beethoven wird außerdem zum entscheidenden Wendepunkt im Leben des jungen Komponisten. Auch wenn sich sein kompositorisches Schaffen in dieser Zeit auf wenige Werke begrenzte, so bezeugen doch die große Anzahl an Kompositionen, die unmittelbar im Anschluss an seine Wiener Jahre entstanden sind, ebenso wie die ersten Veröffentlichungen seiner Werke, dass Ries sich fortan zunehmend selbst als Komponist zu etablieren suchte. Ein Stellungsbefehl der französischen Behörden aus Bonn zwang den jungen Ries gegen Ende des Jahres 1805 zum Verlassen von Wien. Er hatte das Glück nicht eingezogen zu werden und begab sich zu seiner Familie nach Marienforst bei Bonn. Was er wohl zu diesem Zeitpunkt noch nicht ahnte, war, dass der Weggang aus Wien ein reges Wanderleben für die kommenden Jahre einläutete. Erst 1813 sollte er sich wieder für längere Zeit an einem Ort niederlassen. Bis dahin führte ihn sein Weg allerdings noch nach Paris, Skandinavien und bis nach Russland.

rubbed off on the young composer, especially in the Quartet WoO 10. The accompanying parts are much more differentiated and independently designed and intertwined in a more adept manner than is the case in the earlier quartets. The motivic-thematic material appears to be derived from one another in the course of the movement, resulting in a homogeneously woven musical movement. Nevertheless, Ries also works purposefully with contrasts, for example through abrupt changes in dynamics and position or sudden harmonic transitions. A special characteristic of the two quartets is also that each movement seems to have been conceived in the context of the other movements.

The first movement of the E flat major Quartet WoO 10 in particular shows how Ries distances himself from established conventions, especially in harmonic contexts. This is made clear by an unusual, actually harmonically “wrong” beginning of the movement, for which Beethoven’s Piano Sonata in E flat major, Op. 31 No. 3, was obviously the inspiration. In addition, the beginning of the movement no longer forms a theme in the classical sense, which has additional consequences for the entire course of the movement, for example in the recapitulation beginning before the home key returns. Ries seems to have reached a point where it is no longer enough for him to compose in accordance with generally accepted conventions and to reproduce stylistic devices. It is certainly also due to Beethoven’s influence that the next step for Ries was now to try out new possibilities and his own ways.

During the few years in Vienna, Ries laid the foundation for a lifelong friendship and bond with Beethoven. The apprenticeship with Beethoven also became a vital turning point in the young composer’s life. Even if his compositional work was limited to a few works during this period, the large number of compositions that came into being immediately after his years in Vienna, as well as the first publications of his works, testify that Ries increasingly tried to establish himself as a composer. An order from the French authorities in Bonn forced young Ries to leave Vienna towards the end of 1805. He was lucky not to be drafted and went to his family in Marienforst near Bonn. What he probably didn’t suspect at that time was that leaving Vienna heralded an active journeying life for the years to come. It was not until 1813 that he would settle in another place for a longer period. Until then, however, his path took him to Paris, Scandinavia and Russia.



Laurenz Janscha und Johann Ziegler, Kloster Marienforst bei Bonn, kolorierte Umrisssradierung / monastery Marienforst near Bonn, coloured outline-etching, 1792.

Das Kloster wurde 1802 im Zuge der Säkularisation aufgehoben und im Jahr darauf von Franz Anton Ries erworben. / The monastery was closed down in the course of secularization in 1802 and in the following year acquired by Franz Anton Ries.

Erste Erfolge als Komponist und Wanderjahre

Nach seiner Rückkehr nach Bonn tritt Ferdinand Ries im Frühjahr 1806 das erste Mal als Komponist an die Öffentlichkeit. Die Freundschaft zum Bonner Verleger – und ehemaligen Musiker der Hofkapelle – Nikolaus Simrock erweist sich dabei in gewissen Maßen als Sprungbrett, denn 1806 erscheint bei diesem Ries' Opus 1, zwei Klaviersonaten, die in Wien und Bonn entstanden waren und die dem Anstand entsprechend seinem Lehrer Beethoven gewidmet sind. Kurz darauf veröffentlicht Ries auch ein Klaviertrio als Opus 2. Bezeichnenderweise gehören somit zu seinen ersten gedruckten Kompositionen – trotz zahlreicher Versuche in der Gattung – keine Streichquartette, sondern Werke mit Klavier. Auch Beethoven hatte sich zunächst mit Klaviertrios und dann mit Klaviersonaten an die Öffentlichkeit gewagt und seine ersten Streichquartette erst rund sechs Jahre später als op. 18 präsentiert, denn Mozart und Haydn hatten in dem Genre bereits Großes geleistet, an das sich nicht so leicht anknüpfen ließ.

An Hand des Klaviertrios op. 2 wird nicht nur Ries' zunehmendes klaviertechnisches Können sichtbar, sondern auch, dass seine Schreibweise für das Klavier eine Nähe zum Klavierkonzert offenbart. Nicht zufällig entstand in der gleichen Zeit sein erstes Klavierkonzert, das allerdings erst viel später in überarbeiteter Fassung als

First successes as a composer and journeying years

After his return to Bonn, Ferdinand Ries appeared in public as a composer for the first time in the spring of 1806. The friendship with the Bonn publisher – and former musician of the court orchestra – Nikolaus Simrock proved to be a stepping stone, because in 1806 Ries' Opus 1 appears in his firm, two piano sonatas that had been composed in Vienna and Bonn and which, in accordance with decency, were dedicated to his teacher Beethoven. Shortly afterwards, Ries also published a piano trio as his Opus 2. Significantly, his first printed compositions were not string quartets, but works with piano, despite numerous attempts in the genre. Beethoven, too, had ventured out to the public first with piano trios and then with piano sonatas and only presented his first string quartets around six years later as Op. 18, because Mozart and Haydn had already achieved great things in the genre that could not easily be followed up.

The Piano Trio Op. 2 not only shows Ries' increasing ability as a pianist, but also that his way of writing for the piano reveals a proximity to the piano concerto. It is no coincidence that his first piano concerto was written around the same time, although it was not published until much later, reworked, as his Opus 123. At the

sein Opus 123 veröffentlicht wurde. Gleichzeitig hatte Ries bereits in jungen Jahren Erfahrung in der Gattung Klaviertrio gemacht, als er Mozarts Streichquintett KV 515 für diese Besetzung arrangierte. Und ein weiteres Mal hatte er sich der Gattung angenähert, als er 1806 Beethovens drei Streichtrios op. 9 sowie dessen sechs Streichquartette op. 18 für Klaviertriobesetzung umarbeitete.

Im Trio op. 2 zeichnen sich bereits wichtige Elemente ab, die für einen Großteil der weiteren Klavierkompositionen von Ries typisch werden: der sich anbahnende Wandel des Klaviers vom Instrument für Liebhaber zum Instrument für Berufsspieler – unter anderem durch einen anspruchsvollen Klaviersatz. Ähnliches ist auch in seinem beeindruckenden Klavierquartett op. 13 zu erkennen, das nur kurze Zeit später in Paris entstand. Hierbei gilt zu bedenken, dass das Klavierquartett mit Violine, Bratsche, Cello und Klavier – anders als das Klaviertrio – zu Beginn des 19. Jahrhunderts noch keine gefestigte Gattung darstellte und somit auch zum Ausprobieren und Erproben eigener Ideen und Klangkombinationen einlud. Dieser Umstand äußert sich in Ries' Opus 13 unter anderem durch formale und satztechnische Eigenheiten sowie durch eine große Experimentierfreude, was besonders bei der ausgiebigen Fuge im Schlusssatz deutlich wird, durch die Ries die Hierarchie der Stimmen untereinander auflöst. Auf der einen Seite ist das Klavierquartett op. 13 zweifellos den klassischen Idealen des gemeinschaftlichen kammermusikalischen Musizierens verpflichtet, wie beispielsweise die gewichtigere Rolle der Streicher und der recht traditionellen Themenbau der Sätze zeigen.³³ Auf der anderen Seite zieht gerade in den Klaviersatz eine neue und gesteigerte Form von Virtuosität ein. Es zeichnet sich eine Art Schwerpunktverlagerung ab: Ries' Klavierquartett ist zwar von „Dilettanten“ – der bisherigen Zielgruppe von Klavierkompositionen – nicht mehr selbst ohne weiteres spielbar, sie können aber an der effekt- und kraftvollen Virtuosität des Klaviers Gefallen finden. Den „Kennern“ hingegen bietet das Stück dennoch ausgeglichenes Musizieren zwischen den einzelnen Spielern und fordert insbesondere vom Pianisten respektables technisches Können.

Ein Vorstoß in vergleichsweise noch fast gänzlich unerkanntes Terrain stellt sein Klavierseptett op. 25 dar (abgesehen von dem bemerkenswerten frühen Sextett für Klavier und Streicher WoO 76). Besetzt mit Streichern, Bläsern und Klavier gibt sich das Septett einerseits als ein „Klavierkonzert im Hausformat“ zu erkennen, es besitzt aber durch seine viersätzig Anlage und einen Trauermarsch als langsamen Satz auch eine Nähe zur Sinfonie-

same time, Ries had already gained experience in the genre of the piano trio at a young age when he arranged Mozart's String Quintet K. 515 for these forces. And once again he had approached the genre when he reworked Beethoven's three String Trios Op. 9 and the six String Quartets Op. 18 for piano trio in 1806.

Important elements are already apparent in the Trio Op. 2, which will become typical for a large part of Ries' other piano compositions: the imminent change of the piano from an instrument for enthusiasts to an instrument for professionals – among other things through a demanding writing for the instrument. Something similar can also be seen in his impressive Piano Quartet Op. 13, which was written in Paris only a short time later. It should be borne in mind that the piano quartet with violin, viola, cello and piano – unlike the piano trio – was not a well-established genre at the beginning of the 19th century and therefore invited people to try it out. This is expressed in Ries' Opus 13, among others, through formal and compositional peculiarities as well as through a great love of experimentation, which becomes particularly clear in the extensive fugue in the final movement, with which Ries dissolves the hierarchy of the parts. On the one hand, the Piano Quartet Op. 13 is undoubtedly committed to the classical ideals of collective chamber music making, as shown, for example, by the more important role of the strings and the quite traditional thematic structure of the movements.³³ On the other hand, a new and heightened form of virtuosity is obvious in the piano writing. A kind of shift in focus becomes apparent: Ries' Piano Quartet may no longer be playable by „dilettantes“ – the previous target group of piano compositions – but they can still enjoy the effective and powerful virtuosity of the piano. For the „connoisseurs“, on the other hand, the work offers balanced music-making between the individual players and demands considerable technical abilities, especially from the pianist.

His Piano Septet, Op. 25 (apart from the remarkable early Sextet for Piano and Strings WoO 76), represents a foray into relatively unexplored territory. Composed for strings, wind instruments and piano, the Septet is on the one hand recognizable as a „piano concerto in domestic format“, but due to its four-movement structure and a funeral march as a slow movement it also has a proximity to the symphony, especially to Beethoven's *Eroica* which Ries had got to know well during the time in Vienna. But Beethoven does not

nie, insbesondere zu Beethovens *Eroica*, die Ries in seiner Zeit in Wien gut kennengelernt hatte. Doch muss hier nicht zwingend Beethoven als Vorbild hergehalten haben. Denn bedenkt man, dass Ries' Septett 1808 in Paris entstanden ist, so lassen sich auch andere Gründe für die ungewöhnliche Satzwahl finden. In der Stadt waren insbesondere während und nach den Revolutionswirren neben Hymnen und Liedern gerade Märsche sehr beliebt und weit verbreitet. In Beethovens Sinfonie erscheint der langsame Marsch ebenso ungewöhnlich wie in Ries' Klavierseptett, doch auch Beethovens *Eroica* steht in deutlichem Zusammenhang mit Paris, nicht zuletzt durch die vermutlich geplante Widmung an Napoleon und Beethovens damaligen Reiseplänen nach Frankreich.³⁴ Der Marsch im Septett ist somit besonders als Anpassung an den Geschmack des zeitgenössischen französischen Publikums zu werten. Aber eventuell ist der bleibende Eindruck der *Eroica* der Grund dafür, dass Ries in seiner ersten Sinfonie (op. 23), komponiert 1808/1809 in Wien oder Bonn, als zweiten Satz ebenfalls einen Trauermarsch schreibt.

Dennoch brachte der Aufenthalt in Frankreich 1807/1808 letztendlich nicht den erhofften Erfolg, wengleich sich Ries nun auch vermehrt Gattungen und Werken mit unterhaltendem Charakter wie Variationen und Fantasien für Klavier zuwandte, um in der Salonkultur der Stadt Anschluss finden zu können und die Nachfrage auf dem Musikmarkt entsprechend zu bedienen. Als Ausdruck des Misserfolges und der Krise ist sicherlich auch die Bezeichnung der 1808 in Paris entstandenen fis-Moll-Klaviersonate op. 26 zu werten, die den Beinamen „L'Infortuné“ (Der Unglückliche) trägt.

Nach einem erneuten Aufenthalt in Wien, wo er 1808/1809 in den Salons des österreichischen Hochadels verkehrte – hierzu geben bisher unbeachtet gebliebene Briefe des Komponisten Johann Friedrich Reichardt wertvolle Auskunft³⁵ – reiste Ries schließlich durch Deutschland und Skandinavien bis nach Russland. Insbesondere in den Werken jener Zeit finden sich Spuren des russischen Musiklebens, beispielsweise durch lokalkoloristische Anklänge. So schreibt Ries in einem seiner Streichquartette, die auf der Reise entstehen, einen Variationsatz, dessen Thema auf einer russischen Melodie beruht, die sich in alten russischen Volksliedsammlungen wiederfinden lässt. Das Streichquartett gehört dann auch zu den ersten drei Quartetten, die Ries als sein Opus 70 veröffentlicht. Die Veröffentlichung plante er vom fernen Russland aus, da aber sein Verleger Ambrosius Kühnel starb und eine Postsendung mit Manuskripten auf dem Weg verloren

necessarily have to be the model here. If one considers Ries' Septet having been composed in Paris in 1808, one may also find other reasons for the unusual choice of movement. In addition to hymns and songs, marches were very popular and widespread in the city, especially during and after the turmoil of the revolution. The slow march appears just as unusual in Beethoven's symphony as in Ries' Piano Septet, but Beethoven's *Eroica* also has a clear connection with Paris, not least because of the presumably planned dedication to Napoleon and Beethoven's travel plans to France at that time.³⁴ The march in the Septet is thus particularly to be valued as an adaptation to the taste of contemporary French audiences. But perhaps the lasting impression of the *Eroica* is the reason why Ries also wrote a funeral march as the second movement in his first symphony (Op. 23), composed in Vienna or Bonn in 1808-9.

Eventually the stay in France in 1807-8 ultimately did not bring the desired success, although Ries now increasingly turned to genres and works with an entertaining character, such as variations and fantasies for piano, in order to be able to connect with the city's salon culture and to meet the demand of the music market. The name of the Piano Sonata in F sharp minor, Op. 26, composed in Paris in 1808 and nicknamed “L'Infortuné” (The Unfortunate One), is certainly an expression of failure and crisis.

After another visit to Vienna, where he frequented the salons of the Austrian high nobility in 1808-9 – letters by the composer Johann Friedrich Reichardt, which have so far remained unnoticed, provide valuable information on this³⁵ – Ries finally travelled through Germany and Scandinavia to Russia. Traces of Russian musical life can be found in the works of that time in particular, for example through traces of local colour. In one of his string quartets which he wrote on his journey, Ries wrote a set of variations whose theme is based on a Russian melody that can be found in old Russian folk song collections. The string quartet is one of the first three quartets that Ries publishes as his Opus 70. He planned their publication from far away Russia, but since his publisher Ambrosius Kühnel died and a parcel with manuscripts was lost on the way, the printing was delayed for a long time and the quartets received a comparatively high opus number. As in some of the unprinted early works, the tendency becomes particularly clear in the Op. 70 Quartets that Ries breaks with previous conventions in his weightier works and

ging, verzögerte sich der Druck längere Zeit und die Quartette erhielten so eine vergleichsweise hohe Opuszahl. Wie bereits in einigen ungedruckten frühen Werken wird besonders in den Quartetten op. 70 die Tendenz deutlich, dass Ries in seinen gewichtigeren Werken mit bisherigen Konventionen bricht und zunehmend nach neuen formalen und harmonischen Wegen sucht. So fallen in den Quartetten ungewöhnliche und vor dem Hintergrund der damaligen musikalischen Konventionen „falsche“ Reprisen auf. Beispielsweise „rutscht“ im F-Dur-Quartett das Thema des Kopfsatzes in der Reprise einen Halbton zu tief nach E-Dur, wodurch jedoch ein besonders reizvoller Klangeffekt entsteht. Der „Fehler“ wird erst in den letzten Takten des Satzes „korrigiert“, da das Thema erst unmittelbar vor Schluss wieder in der Grundtonart erscheint.

Für eine gewisse Popularität der Quartette op. 70 sprechen die verschiedenen weiteren Ausgaben, die in den Folgejahren nach der Erstveröffentlichung durch Peters bei den Verlegern Chanel, Clementi sowie Richault erschienen. Auch in der Familie Ries blieben die Quartette nach Ferdinands Tod offensichtlich über mehrere Generationen ein besonderes Erinnerungsstück. Einer Bemerkung auf einer Abschrift des Opus zufolge gab Ferdinands Bruder Hubert die Werke später an seinen Sohn Louis weiter.³⁶

Der Vorstoß der napoleonischen Truppen während seiner Reise durch das Zarenreich zwang Ries dazu, seine Pläne zu ändern, sodass er sich 1813 nach London begab. In den folgenden elf Jahren in England brachte er es nicht nur zu finanziellem Erfolg, sondern war auch kompositorisch äußerst produktiv und mit allen Größen des damaligen Musiklebens gut vernetzt.

London: Der Selfmademan und Kammermusik „für die Bühne“

Mit seiner Ankunft in London im April 1813 hatte Ries eine der damals bedeutendsten „Musikstädte“ überhaupt erreicht. Nach dem Wirken Georg Friedrich Händels hatte sich in der Stadt noch im 18. Jahrhundert insbesondere durch die Konzertunternehmungen des Bach-Sohns Johann Christian Bach gemeinsam mit Carl Friedrich Abel nach und nach ein reges öffentliches Konzertleben entwickelt. Auch der gebürtige Bonner und Geiger Johann Peter Salomon, der in seiner Bonner Zeit Ries' Vater Franz Anton Unterricht erteilt hatte, wirkte seit 1781 als Konzertunternehmer in London. Er hatte bekanntlich Joseph Haydn 1791 und 1794 für Konzerte in die Stadt geholt. Salomon war für Ries zweifellos eine einflussreiche Kontaktperson und wie

increasingly searches for new formal and harmonic paths. In the quartets, for example, unusual and, against the background of the musical conventions of the time, “wrong” reprises are striking. For example, in the F major quartet, the theme of the first movement “slips” a semitone low to E major in the recapitulation, which, however, creates a particularly attractive sound effect. The “mistake” is only “corrected” in the final bars of the movement, as the theme does not reappear in the home key until just before the end.

A certain popularity of the Op. 70 Quartets is indicated by the various further editions that appeared in the years that followed their first publication, by Peters, through the publishers Chanel, Clementi, and Richault. After Ferdinand's death, the quartets obviously remained a special memento within the Ries family for several generations. According to a note on a manuscript copy of the opus, Ferdinand's brother Hubert later passed the works on to his son Louis.³⁶

Ries was forced to change his plans during his travel through the Tsarist Empire by the advance of Napoleon's troops, and went to London in 1813. In the eleven years that followed in England, he not only achieved financial success, but was also extremely productive as a composer and was well networked with all the great ones of musical life of the time.

London: The Self-Made Man and chamber music “for the stage”

With his arrival in London in April 1813, Ries had reached what was then one of the most important “music cities” of all. By the 18th century a lively public concert life had developed in the city, not least through the concert activities of Bach's son Johann Christian Bach together with Carl Friedrich Abel. The violinist Johann Peter Salomon, who had been born in Bonn and who had taught Ries' father Franz Anton during his time in Bonn, also worked as a concert entrepreneur in London from 1781. As is well known, he brought Joseph Haydn to the city for concerts in 1791 and 1794. Salomon was undoubtedly an influential contact for Ries and, as Hill notes, the connection between the two must have been quite close. Ries not only dedicated his Violin Sonatas, Op. 59 to Salomon, but also became his executor after Salomon's death in 1815.

London had become a centre of attraction for numerous foreign composers and musicians, especial-

bereits Hill anmerkt, muss die Verbindung zwischen den beiden recht eng gewesen sein. Ries widmete ihm nicht nur seine Violinsonaten op. 59, sondern wurde nach Salomons Tod 1815 auch dessen Testamentsvollstrecker.

London war ein Anziehungspunkt zahlreicher ausländischer Komponisten und Musiker, besonders auch während der Revolutionswirren in Frankreich und der Napoleonischen Kriege. Für Ries' weitere Karriere als Komponist und Pianist erwies sich die Gründung der *Philharmonic Society* nur wenige Monate vor seinem Eintreffen in London als ein Ereignis von weitreichender Bedeutung. Gegründet im Januar 1813 von zahlreichen namhaften Musikern, war es das Ziel der *Society*, qualitativ hochwertige Konzerte zu veranstalten und Kompositionen ausgewählter und vorzüglicher Komponisten zu präsentieren.

Unter der Mitwirkung der besten Musiker Londons etablierten die Konzerte der *Philharmonic Society* in den *Argyll Rooms* ein hohes Niveau mit einer großen Menge an Novitäten und bereicherten so das Londoner Musikleben. Bereits 1814 standen Kompositionen von Ries auf dem Spielplan³⁷ und nicht wenige seiner Werke erlebten später in den Konzerten der Gesellschaft ihre Uraufführung oder wurden speziell für Konzerte der *Society* komponiert. Aus diesem Grund wendet sich Ries in seiner Zeit in London nun erstmals zielgerichtet dem Komponieren sinfonischer Werke zu. Dem Verleger Peters schreibt er in jener Zeit, er versuche „aus der Klavierspieler Liste mehr herauszukommen“.³⁸ 1815 wurde Ries Mitglied in der *Society* und anschließend zu einem ihrer Direktoren ernannt, letztere Funktion behielt er bis 1821. Seine Kompositionen standen neben den Werken Mozarts, Haydns und Beethovens regelmäßig während der jeweils von Februar bis Juni dauernden Konzertsaison auf dem Programm. Als Vertreter der *Society* war Ries zudem dafür verantwortlich, Musiker einzustellen. So wurde er damit beauftragt, Musiker ausfindig zu machen und zu engagieren,³⁹ arbeitete Vertragsbedingungen mit ihnen aus und korrespondierte im Namen der Gesellschaft unter anderem mit Beethoven und Louis Spohr.⁴⁰

Neben Sinfonien entstehen in den Londoner Jahren aber auch groß besetzte Kammermusikwerke mit Klavier, so etwa die Sextette op. 142 und op. 100, das Klavierquintett op. 74 und das Klavierquartett op. 129 sowie das Oktett op. 128. Dem Streichquartett, das in seinen Jugend- und Wiener Jahren eine gewichtige Rolle spielte, widmet sich Ries in London kaum. Worin der Grund für seine damalige geringe Produktivität in dieser Gattung zu suchen ist, ist nicht genau zu klären. Das Quartett

ly during the revolutionary turmoil in France and the Napoleonic Wars. The founding of the *Philharmonic Society*, just a few months before his arrival in London, proved to be an event of far-reaching importance for Ries' subsequent career as a composer and pianist. Founded in January 1813 by numerous well-known musicians, the aim of the society was to organise high-quality concerts and to present compositions by selected and excellent composers.

Featuring London's finest musicians, the concerts of the *Philharmonic Society* at the *Argyll Rooms* established a high level with a large amount of novelties and thus enriched the city's musical life. As early as in the 1814 season compositions by Ries were played there, and his name appeared in the *Society* programmes several times in each season until 1824.³⁷ Several of his works were premiered at concerts of the *Society* or were composed especially for its concerts. For this reason, Ries now decidedly turned for the first time to composing symphonic works during his London spell. At that time he wrote to the publisher Peters that he was trying "to get out of the list of pianists".³⁸ He became a member of the *Society* in 1815 and was subsequently made one its directors the same year, a position he held until 1821. Alongside the works of Mozart, Haydn and Beethoven, his compositions were regularly programmed during the concert season, which lasted from February to June. As a representative of the *Society*, he was also responsible for hiring musicians. In 1819 he was commissioned to find and hire musicians in Paris,³⁹ worked out contractual terms with musicians and corresponded on behalf of the society with Beethoven and Louis Spohr, among others.⁴⁰

In addition to symphonies, the London years were also a productive period for the composition of large-scale chamber music works with piano, such as the Sextets Op. 142 and Op. 100, the Piano Quintet Op. 74 and the Piano Quartet Op. 129, as well as the Octet Op. 128. Hardly did Ries dedicate himself in London to the string quartet, which had played such an important role in his youth and the Vienna years. The reason for his low productivity in this genre during this period cannot be explained exactly. The quartet initially played a minor role in the city's nascent concert life.⁴¹

The large number of rondos, fantasias and variations, particularly based on well-known themes from opera or folk tunes, illustrates the popularity and high demand for piano music in London. Piano music of this



Argyll Rooms, Fassade zur Regent Street / Regent street front, 1827

spielte in dem früh aufkommenden Konzertleben der Stadt zunächst eine untergeordnete Rolle.⁴¹

Auffällig ist aber, dass sich Ries in jener Zeit in großem Umfang dem Komponieren von zahlreichen Rondos, Fantasien und Variationen, insbesondere auf Grundlage bekannter Themen aus der Oper oder aus Volksweisen, widmete. Derartige „inhaltlich leichte“, wenn auch technisch durchaus anspruchsvolle Klaviermusik stieß in London auf große Nachfrage und so bediente auch Ries diesen Markt. Das vielfältige – und nach Ries’ Empfinden wohl in weiten Teilen „gehaltlose“⁴² – Londoner Musikleben führt in Ries’ Schaffen somit nicht nur zu teils ungewöhnlichen Kompositionen, wie beispielsweise dem Trio op. 95 für Harfe und zwei Klaviere, sondern auch zu einer Vielzahl an „modischen“ Werken mit unterhaltendem Charakter auf der Grundlage eingängiger und bekannter Themen. Gleichzeitig ist der Rückgang an „ernsten“ und anspruchsvollen Gattungen in seinem Œuvre in jenen Jahren bezeichnend und äußert sich besonders in dem Fehlen von Streichquintetten sowie in der vergleichsweise geringen Anzahl an Kompositionen für Streichquartett, die Ries vor seiner Ankunft in London nahezu durchgehend schuf.

Zu bemerken ist allerdings, dass London als eines der ersten Musikzentren galt, in denen Kammermusik zunehmend auch in das öffentliche Konzertleben rückte. Bereits Joseph Haydn berücksichtigte in den 1793 für seine zweite Reise nach London komponierten Streich-

kind, „light in content“ though technically quite demanding, met with great demand in London, and so Ries also served this market. The multifaceted – and according to his feeling largely “trivial”⁴² – London musical life leads in Ries’ œuvre not only to some unusual compositions, such as the Trio Op. 95 for harp and two pianos, but also to a large number of “fashionable” works with an entertaining character on the basis of catchy and well-known themes. At the same time, the decline in “serious” and demanding genres in those years is obvious and particularly evident in the absence of string quintets and the comparatively small number of compositions for string quartets which Ries composed almost continuously before his arrival in London.

It should be noted, however, that London was considered one of the first centres of music where chamber music increasingly found its way into public concert life. In the String Quartets Op. 71 and Op. 74, composed for his second London sojourn in 1793, Joseph Haydn already took into account factors that indicate that the quartets were specially conceived for public performances in London.⁴³ The statutes of the Philharmonic Society stipulated that chamber music works should also be performed in addition to major symphonic works. So it is not surprising that Ries performed his larger chamber music works with piano in the Society’s concerts.



Ferdinand Ries' Eintrittsmarke / ticket counter der Royal Philharmonic Society, Elfenbein / ivory, 1821. Archiv der / archive of the Royal Philharmonic Society, London

quartetten op. 71 und op. 74 Faktoren, die darauf hinweisen, dass die Quartette eigens für öffentliche Aufführungen in London konzipiert worden sind.⁴³ Die Statuten der *Philharmonic Society* legten fest, dass neben großen sinfonischen Werken auch gezielt Kammermusikwerke aufgeführt werden sollten. So verwundert es nicht, dass Ries insbesondere seine größer besetzten Kammermusikwerke mit Klavier in den Konzerten der *Society* zur Aufführung brachte.

Mit seinen Klaviersextetten op. 142 und op. 100, dem Quintett op. 74 und dem Oktett op. 128 steht Ries noch ganz am Anfang der in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts aufkommenden Vorliebe für derartig konzertante und groß besetzte Kammermusikwerke mit Klavier und kann durchaus auch als ein Initiator dieser Mode gesehen werden.

In seiner Anfangszeit in London komponierte er jedes Jahr für die Konzertsaison ein neues Werk, mit dem er sich als Virtuose in Szene setzen konnte. Dabei ist besonders bemerkenswert, dass die Entstehung aller vier Kompositionen eng mit der Konzertprogrammatik der *Philharmonic Society* verknüpft ist. Denn bis circa 1820 waren Klavierkonzerte (und auch Violinkonzerte) von den *Society*-Konzerten ausgeschlossen. Auf diese Weise wollte man einem allzu großen Fokus auf Solisten und einer in Mode gekommenen extremen Virtuosität entgegenwirken. Ries umging diese Einschränkung geschickt, indem er dem Klavier kein Orchester, sondern „nur“ eine spärlichere Begleitung an die Seite stellte und den Klavierpart dennoch äußerst virtuos konzipierte und bei der Aufführung selbst übernahm. Der

With his Piano Sextets Op. 142 and Op. 100, the Quintet Op. 74 and the Octet Op. 128, Ries is still at the very beginning of the preference that emerged in the first half of the 19th century for such concertante and large-scale chamber music works with piano and can definitely also be seen as an initiator of this fashion. In his early days in London, he composed a new work each year for the concert season, with which he could present himself as a virtuoso. It is particularly noteworthy that the genesis of all four compositions is closely linked to the concert programmes of the *Philharmonic Society*. Up until about 1820, piano concertos (and violin concertos too) were excluded from the *Philharmonic Society* concerts, as it was intended to counteract an excessive focus on soloists and the extreme virtuosity that had become fashionable. Ries skilfully circumvented this limitation by not providing the piano with an orchestra, but “only” with a more sparse accompaniment, and yet he conceived the piano part with extreme virtuosity and performed it himself. As in the piano concerto, the piano entry is staged effectively, and the other instruments largely serve only as accompaniment. The claim to homogeneity, such as that which underlies the Piano Quartets Op. 13 and especially Op. 17 from the Paris and Vienna period (and later Op. 129), largely recedes into the background. Virtuosity itself becomes the essential content of the works. How precisely Ries was able to adapt to the circumstances of the concert hall is illustrated by the scoring of the works with double bass. They are to be seen as a reaction to the public



Unbekannter Künstler, Miniaturbildnis von Ferdinand Ries (Ausschnitt) / Miniature portrait of Ferdinand Ries by an unknown artist (detail), London 1814, Privatsammlung / private collection

Klaviereinsatz ist wie im Klavierkonzert effektiv inszeniert, und die übrigen Instrumente dienen in weiten Teilen nur als Begleitung. Der Homogenitätsanspruch, wie er beispielsweise den Klavierquartetten op. 13 und insbesondere op. 17 aus der Pariser und Wiener Zeit (sowie später op. 129) zu Grunde liegt, tritt weitgehend in den Hintergrund. Das Virtuose selbst wird zum wesentlichen Inhalt der Werke. Wie präzise sich Ries auch an die Gegebenheiten des Konzertsaals anzupassen wusste, verdeutlichen die Besetzungen der Werke mit Kontrabass. Sie sind als Reaktion auf die öffentlichen Aufführungsbedingungen zu werten, da der Konzertsaal in den *Argyll Rooms* vergleichsweise groß war und somit mehr Klangvolumen verlangte. Zudem waren die englischen Klaviere jener Zeit deutlich klangvoller und kräftiger, als beispielsweise die Wiener Klaviere. In Ries' großen Klaviermusiken wird der effektgeladene und anspruchsvolle Klaviersatz fast immer durch eine Fülle origineller formaler und klanglicher Einfälle variiert, sodass sich jedes der vier Werke durch individuelle Merkmale unterscheidet und stets aufs neue überrascht.

performance conditions, as the concert hall in the *Argyll Rooms* was comparatively large and therefore required more sound volume. In addition, the English pianos of that time were significantly more sonorous and powerful than, for example, the Viennese ones. In Ries' large-scale piano music, the effect-laden and demanding piano part is almost always varied by a wealth of original formal and tonal ideas, so that each of the four works differs in individual features and always surprises anew.

His large-scale chamber music works with piano is thus halfway between piano concerto and chamber music. Ries himself also referred to them as his "Concerten da camera".⁴⁴ With the exception of the Septet Op. 25, he wrote them all specifically for the London musical life. Later he never returned to this form of piano chamber music. After his return to the Rhineland in 1824 he composed virtuoso piano concertos as well as fantasies and rondos with orchestral accompaniment, but his piano chamber music "for the stage" remained a specialty of the London period.

Seine groß besetzten Kammermusikwerke mit Klavier sind somit ein Mittelding zwischen Klavierkonzert und Kammermusik. Ries selbst bezeichnete sie auch als seine „*Concerten da camera*“⁴⁴. Mit Ausnahme des Septetts op. 25 schrieb er sie alle gezielt für das Londoner Musikleben. Danach hat er diese Form der Klavierkammermusik nie wieder aufgegriffen. Nach seiner Rückkehr ins Rheinland 1824 entstehen zwar noch virtuose Klavierkonzerte sowie Fantasien und Rondos mit Orchesterbegleitung, seine Klavierkammermusik „für die Bühne“ bleibt aber eine Besonderheit der Londoner Zeit.

Die letzten Jahre und kompositorische Höhepunkte

Mit seiner Rückkehr ins Rheinland 1824 sowie seinem Umzug nach Frankfurt am Main 1827 folgte Ries' letzte große Schaffensperiode. In dieser Zeit reiste er nicht nur wiederholt ins Ausland (u. a. nach Paris, London, Dublin und Rom), sondern wirkte auch acht Mal als Leiter der *Niederrheinischen Musikfeste* in Aachen, Köln und Düsseldorf.⁴⁵ Als Komponist suchte er gezielt neue Herausforderungen und widmete sich nun Gattungen, die er bis dahin noch nicht aufgegriffen hatte. So schuf er neben einem bemerkenswerten Streichsextett auch mehrere Opern, Oratorien und Ouvertüren, teilweise explizit für die *Niederrheinischen Musikfeste*.

Gleichzeitig spielte jedoch auch die Kammermusik weiter eine enorme Rolle in seinem Schaffen. Im Vergleich mit seiner Zeit in London kann sogar eine deutlich intensivere Auseinandersetzung mit den Gattungen für Streicher festgestellt werden, insbesondere mit dem Streichquartett. So entstehen in den Jahren 1824 bis 1838 neben Streichquintetten und dem Streichsextett insgesamt acht weitere Streichquartette, wobei von diesen sechs in kurzen Abständen zwischen 1825 und 1827 vollendet wurden. Allerdings ist die Chronologie ihrer Entstehung auf Grund der recht spärlichen Quellenlage kompliziert und nicht mehr genau zu rekonstruieren. In seinen Briefen werden Quartette zwar ab und an erwähnt, Ries konkretisiert allerdings in der Regel nicht, um welche Quartette es sich handelt.⁴⁶ Klar ist, dass Ries seine Streichquartette der letzten Jahre nicht sukzessive veröffentlichte und die meisten dieser Werke offenbar ohne konkreten Kompositionsauftrag schuf.⁴⁷

Insgesamt kann man konstatieren, dass Ries in seinen späten Streichquartetten immer radikaler nach neuen Wegen, Formen und Ideen sucht und dabei zu erstaun-

The last years and compositional highlights

With his return to the Rhineland in 1824 and his move to Frankfurt am Main in 1827, Ries' last major creative period followed. During this time he not only travelled abroad repeatedly (including to Paris, London, Dublin and Rome), but also worked eight times as director of the *Lower Rhine Music Festivals* in Aachen, Cologne and Düsseldorf.⁴⁵ As a composer, he was specifically looking for new challenges and now devoted himself to genres that he had not yet taken up. In addition to a remarkable string sextet, he also created several operas, oratorios and overtures, some of them explicitly for the *Lower Rhine Music Festival*.

At the same time, however, chamber music continued to play an enormous role in his work. In comparison to his time in London, a much more intensive engagement with the genres for strings can be ascertained, especially with the string quartet. Thus, in the years 1824 to 1838, in addition to string quintets and the string sextet, a total of eight further string quartets was written, of which six were completed in short intervals between 1825 and 1827. Yet their chronology of creation is complicated due to the rather sparse source situation and can no longer be easily reconstructed. Although quartets are occasionally mentioned in his letters, Ries usually does not specify to which ones he is referring.⁴⁶ It is clear that Ries has not published his later string quartets chronologically and apparently created most of them without a specific composition commission.⁴⁷

All in all, one can state that in his late string quartets Ries was increasingly radical in his search for new paths, forms and ideas, and in doing so came up with astonishing and unusual solutions. Beethoven's string quartets may also have served as a point of reference; yet, Ries seems, if at all, to tie in with Beethoven's "intermediate" quartets from Op. 59, as he – like most of his contemporaries – regarded Beethoven's complicated late works reservedly and with a certain lack of understanding. For example, he writes to Franz Gerhard Wegeler: "[...] his [Beethoven's] earlier compositions up to about the *Razumovsky Quartets* [Op. 59] were so quite extraordinary in themselves – I always feel as if several of his most recent works *should* have become extraordinary."⁴⁸

Ries puts his new ideas to the test on the one hand on a formal and a harmonic level within the movements, as in the A minor Quartet Op. 150 no. 1,



Das Ries-Haus in Bonn-Bad Godesberg, erbaut 1792, mit Gedenktafel / The Ries House in Bonn-Bad Godesberg, built in 1792, with commemorative plaque

lichen und ungewöhnlichen Lösungen kommt. Dabei können punktuell auch Beethovens Streichquartette als Orientierungspunkt gedient haben; allerdings scheint Ries, wenn überhaupt, an Beethovens „mittlere“ Quartette ab op. 59 anzuknüpfen, da er – wie wohl der größte Teil der Zeitgenossen – Beethovens kompliziertem Spätwerk nicht unkritisch und mit einem gewissen Unverständnis gegenüberstand. An Franz Gerhard Wegeler schreibt er beispielsweise: „[...] seine [Beethovens] *früheren Kompositionen bis ohngefähr an die Rasumovskischen Quartetten [op. 59] waren so ganz außerordentlich in sich selbst – ich habe immer das Gefühl, als wenn mehrere unter seinen letzten Werken hätten außerordentlich werden sollen.*“⁴⁸

Ries erprobt seine neuen Ideen einerseits auf formaler wie auch auf harmonischer Ebene innerhalb der Sätze, so beispielsweise im a-Moll-Quartett op. 150 Nr. 1, das im effektvollen Kopfsatz nicht nur mit zwei in Tempo (Allegro und Andante), Taktart (4/4 und 6/8) und Ausdruck gegensätzlichen Gedanken spielt, sondern in dem die Reprise formal und harmonisch ungewöhnlich stark von der Exposition abweicht. Andererseits gestaltet Ries die Gesamtanlage einzelner Quartette neu, indem er beispielsweise im Quartett WoO 48 die traditionelle viersätzigige Form zu fünf – teilweise nahtlos ineinander übergehenden – Sätzen erweitert und ein Sonatensatz erstmals im Finale auftritt.

Die Quartette bleiben zwar weiter intime Kammermusik und sind nicht explizit für öffentliche Aufführungen entworfen, aufgrund ihres sehr hohen technischen Anspruchs verlangt ihre Aufführung aber professionel-

which in the effective opening movement not only plays with two opposing ideas in terms of tempo (Allegro and Andante), time signature (4/4 and 6/8) and expression, but also in which the recapitulation deviates formally and harmonically to an unusual extent from the exposition. On the other hand, Ries redesigns the overall structure of individual quartets, for example by expanding the traditional four-movement form in the WoO 48 Quartet to five – sometimes seamlessly merging – movements and making only the finale a sonata movement.

The quartets remain intimate chamber music and were not explicitly designed for public performances, yet their performance requires professional musicians due to their very high technical demands. In the case of the late WoO 48 Quartet, this becomes particularly clear through a dedication to the Müller quartet, a professional string quartet ensemble. Ries thus joins Beethoven, to a certain extent, whose string quartets from Opus 59 onwards can also no longer be performed easily by amateur musicians.

Likewise the string quintet played a prominent role after his return from London. Although only few, but at least three exciting string quartets had been written in England, there is a gap of around eighteen years between Ries' last String Quintet, Op. 68 – which probably developed in several stages from 1809 to 1811 –, and the next one, Op. 167, also written in Germany. Until his death, Ries finally wrote a total of four more

le Musiker. Im Falle des späten Quartetts WoO 48 wird dies durch eine Widmung an das Müller-Quartett, ein professionelles Streichquartett-Ensemble, sogar besonders deutlich. Ries reiht sich damit gewissermaßen neben Beethoven ein, dessen Streichquartette schon ab Opus 59 ebenfalls nicht mehr ohne weiteres von musizierenden „Laien“ ausführbar sind.

Auch das Streichquintett spielte nach seiner Rückkehr aus London eine herausgehobene Rolle. Während in England zwar wenige, aber immerhin drei spannende Quartette entstanden, erstreckt sich zwischen dem letzten Streichquintett (op. 68) – entstanden vermutlich in mehreren Etappen zwischen 1809 und 1811 – und dem nächsten, ebenfalls in Deutschland verfassten Quintett (op. 167) allerdings eine Lücke von rund achtzehn Jahren. In den Jahren bis zu seinem Tod schreibt Ries schließlich insgesamt vier weitere Streichquintette, von denen lediglich das letzte (WoO 62) nicht zu Lebzeiten veröffentlicht wurde, da dieses mit nur drei Sätzen vermutlich nicht vollendete wurde.

Alle Quintette sind im Detail sehr unterschiedlich und individuell ausgearbeitet. Dies zeigt sich bereits in der Wahl der Besetzung. So weisen die ersten beiden Quintette wie Ries' frühere Werke noch die für Österreich und Deutschland typische Besetzung mit zwei Bratschen auf, während die zwei späteren Quintette mit zwei Violoncelli besetzt sind. Die Verdopplung des Cellos knüpft dabei nicht an die heutzutage oftmals als „Schubert'sche-Besetzung“ bezeichnete Variante an (in Anlehnung an Franz Schuberts Streichquintett D 956), sondern steht mehr in der italienischen Tradition der Quintette Luigi Boccherinis. Darüber hinaus wird jedem Quintett durch eigene Merkmale Individualität verliehen. So sind beispielsweise für op. 167 eine langsame Einleitung im Kopfsatz, ein stark kontrapunktisch gewobener langsamer Satz sowie rasche Taktwechsel im Scherzo kennzeichnend. Das eindrucksvolle G-Dur-Quintett op. 171 zeichnet insbesondere seine zyklische Geschlossenheit aus, die, einerseits durch die spektakuläre wörtliche Wiederholung aller Satzanfänge im Finale, andererseits subtil durch motivische Bezüge erreicht wird. Das „italienische“ Quintett op. 183, das Ries während seiner Reise in Italien 1833 komponierte und das daher den Beinamen „Souvenir d'Italie“ erhielt, sticht nicht nur durch fließende Melodien und zäsurlose Übergänge zwischen Adagio und Scherzo hervor, vielmehr erprobt Ries hier durch eine eigenständige Einleitung vor dem Finale neue innovative und effektvolle Ansätze in der Formgestaltung: Die Streicher imitieren eine italieni-

string quintets, of which only the last one (WoO 62) was not published during his lifetime, as it, with only three movements, remained unfinished.

All quintets are very different in detail and worked out individually. This is already evident in the choice of performing forces. Like Ries' earlier works, the first two quintets still feature the scoring for two violas as typical in Austria and Germany, while the two later quintets are scored for two cellos. The doubling of the cello does not follow the variant often referred to today as “Schubert's instrumentation” (based on Franz Schubert's String Quintet D 956), but stands more in the Italian tradition of Luigi Boccherini's quintets. In addition, each quintet is given individuality through its own characteristics. For example, Op. 167 is characterised by a slow introduction in the first movement, a slow movement that is heavily contrapuntal, and rapid changes of metre in the scherzo. The impressive Quintet in G major, Op. 171, is characterised in particular by its cyclical consistency, which is achieved on the one hand through the spectacular literal repetition of all movement beginnings in the finale, and on the other hand through subtle motivic references. The “Italian” Quintet, Op. 183, which Ries composed during his trip to Italy in 1833 and which was therefore given the nickname “Souvenir d'Italie”, not only stands out for its flowing melodies and transitions between adagio and scherzo without caesura; Ries actually experiments with an innovative and effective opening of the finale: the strings imitate an Italian guitar or mandolin accompaniment, to which the individual instruments gradually join with a melody. As in the slow movement, in which the first cello sings a recitative in typical operatic fashion, Ries creates a quasi-staged moment in which the strings gradually “sing” over the course of a march. March and “singing” are gradually superimposed and increasingly mixed. Eventually only the march rhythm remains, echoed softly in the second cello as if in the distance. The movement is inevitably reminiscent of the vocal romanza typically found in Italy in operas by Donizetti or Rossini. Very similar moments can be found many years later in Tchaikovsky's String Sextet “Souvenir de Florence”, Op. 70.

A comparison with Ries' string quartets shows that elements such as unusual tempo changes or the cyclic linking of the movements are also found in the quintets. Due to the conception for five parts, however, there are inevitably some differences in the struc-

sche Gitarren- oder Mandolinenbegleitung, zu der nach und nach die einzelnen Instrumente mit einer Melodie dazu treten. Wie im langsamen Satz, in dem das erste Cello nach typischer Opernmanier ein Rezitativ singt, erzeugt Ries so einen quasi szenischen Moment, indem die Streicher im Verlaufe eines Marsches nach und nach zum „Singen“ übergehen. Marsch und „Gesang“ werden dabei allmählich überlagert und vermischen sich zunehmend. Am Ende bleibt allerdings nur noch der Rhythmus übrig, der leise im zweiten Cello wie in der Ferne nachhallt. Das Ganze erinnert unweigerlich an die vokale Romanze, wie sie typischerweise in Italien in Opern von Donizetti oder Rossini zu finden sind. Ganz ähnliche Momente finden sich noch viele Jahre später in Tschaikowskis Streichsextett „*Souvenir de Florence*“ (op. 70).

Der Vergleich mit Ries' Streichquartetten zeigt, dass auch in die Quintette Elemente wie beispielsweise ungewöhnliche Tempowechsel oder die zyklische Verknüpfung der Sätze einziehen. Durch die fünfstimmige Anlage kommt es allerdings zwangsläufig zu einigen Unterschieden in der Satzgestaltung. Kennzeichnend hierfür sind unter anderem stellenweise wuchtige orchestrale Momente, das Gegenüberstellen von Stimmengruppen im raschen Wechsel, Parallelführungen in Terzen oder Oktaven, durchbrochene Satztechnik oder eine vermehrt kontrapunktische Verdichtung des Stimmgefüges, um so alle Stimmen gleichberechtigt agieren zu lassen und die Möglichkeiten des fünfstimmigen Satzes ausnutzen zu können. Daraus ergibt sich, dass die Klangsprache der Streichquintette insbesondere durch orchestrale und kräftige Unisono-Momente über die in weiten Teilen intime Sphäre der Quartette hinausgeht.

Als einer der Höhepunkte in Ries' kammermusikalischem Schaffen kann zweifellos das Streichsextett WoO 63 angesehen werden, das Ries 1836 vollendete. Das Sextett stellt nicht nur in Ries' Schaffen „*wieder etwas Neues*“ dar,⁴⁹ sondern ist allgemein als ein Novum zu werten, denn Kompositionen für sechs oder mehr Spieler in reiner Streicherbesetzung finden sich bis zur ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts vergleichsweise selten. Durch Luigi Boccherini und Gaetano Brunetti sind zwar einige bedeutendere Vorgängerwerke greifbar, diese stehen allerdings noch dem konzertierenden Stil nahe und lassen die einzelnen Stimmen abwechselnd aus dem Satzverbund hervortreten. Ein aus dem Streichquartett abgeleiteter Anspruch an die Schreibart und Satztechnik, in der alle Stimmen kammermusikalisch obligat agieren, erscheint in der Entstehungszeit von Ries' Sextett durchaus ungewöhnlich. Zwar hatte Felix Mendels-

sonne die texture. Characteristic of this are, among others, powerful orchestral moments in some places, the juxtaposition of groups of parts in rapid alternation, parallel passages in thirds or octaves, filigree work or an increasingly contrapuntal compression of the textures, in order to allow all parts to act equally and exploit the possibilities of the five-part composition. As a result, the tonal language of the string quintets goes beyond the largely intimate sphere of the quartets, particularly through orchestral and powerful unison moments.

The String Sextet WoO 63, which Ries completed in 1836, can undoubtedly be regarded as one of the highlights of Ries' chamber music output. The Sextet not only represents “*something new again*” in Ries' work,⁴⁹ but is generally to be regarded as a novelty, because compositions for six or more strings alone were comparatively rare until the first half of the 19th century. Through Luigi Boccherini and Gaetano Brunetti some important predecessor works are available, but these are still close to the concertante style and allow the individual parts only to emerge alternately from the texture. A claim to the texture and compositional technique derived from the string quartet, in which all parts act equally to each other, appears quite unusual at the time when Ries' Sextet was composed. And although Felix Mendelssohn Bartholdy also broke new ground with his String Octet op. 20, this youthful work was published only in 1836 and at first hardly received any great compositional reception.

There are no real models or forerunners to be found for Ries' Sextet; rather, this work represents the achievement of a new qualitative level in the composition of large string forces. The increased number of parts leads to a multitude of different means of writing, including grouping of parts, rhythmic coupling, restructuring and changing of texture, and particularly the use of imitation and fugato. In addition to movement designations that were “new” to him, such as “*religioso*” in the wonderful slow movement, or “*intermezzo*”, Ries also takes up elements of other late string chamber music in the Sextet. For example, the recapitulation of the second section of the first movement is initially intoned “*wrongly*” in B flat major, which is reminiscent of procedures in his earlier quartets. Particularly the extended final movement, which due to its particular structure can no longer be assigned to a clear form of movement and seems to go beyond all

Mus.ms.autogr. Ries, F. 54 N

125 M 1 14.256 15

Grand Sextuor pour 2 Violons, 2 Altos et 2 Violoncelles

par Ferd. Ries Frankfurt 1836

Musikf. Met $p=152$ *Alto con brio*

V. 1^{mo} *f.*

V. 2^{do}

A. 1^{mo} *f.*

A. 2^{do}

Vcllo 1^{mo} *f.*

Vcllo 2^{do} *f.*

Deutsche Musiksammlung
BERLIN
bei d. Königl. Bibliothek

Ex
Biblioth. Regia
Berolinensi

23/46

Ferdinand Ries, Titelblatt des Streichsextetts WoO 63 / Title page of the String Sextet WoO 63, 1836, Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz – Musikabteilung mit Mendelssohn- Archiv: Mus.ms.autogr. Ries, F. 54 N

sohn Bartholdy mit seinem Streichoktett op. 20 ebenfalls einen neuen Weg betreten, das Jugendwerk wurde allerdings erst 1836 veröffentlicht und erfuhr zunächst kaum größere kompositorische Rezeption.

Für Ries' Sextett lassen sich keine wirklichen Vorbilder oder Vorläufer finden, vielmehr stellt dieses Werk das Erreichen einer neuen qualitativen Stufe im Komponieren groß besetzter Streichermusik dar. Die gesteigerte Stimmenanzahl führt zu einer Vielzahl verschiedener Mittel der Satzgestaltung, zu denen das Bilden von Stimmengruppen, rhythmische Koppelungen, das Umstrukturieren und Ändern der Textur sowie insbesondere der Gebrauch von Imitation und Fugato zu zählen sind. Neben für ihn „neuen“ Satzbezeichnungen wie „Religioso“ im herrlichen langsamen Satz oder „Intermezzo“ greift Ries auch im Sextett Elemente der übrigen späten Streicherkammermusik auf. So wird beispielsweise die Seitensatzreprise im Kopfsatz zunächst „falsch“ in B-Dur angestimmt, was an Verfahren in seinen früheren Quartetten erinnert. Insbesondere der ausgedehnte Schlusssatz, der durch seine eigentümliche Anlage keiner eindeutigen Satzform mehr zuzuordnen ist und alle gültigen Formen zu sprengen scheint, wechselt zwischen Takt- und Tempoangaben und damit gleichsam zwischen kantablem Gesang und orchesterlicher Klangsprache. Auf Grund der außerordentlichen satztechnischen Vielfalt sowie der hohen spieltechnischen Anforderungen scheint sich das Sextett kaum noch an den breiten Markt zu wenden. Auf seiner Reise nach Paris 1836/1837 hatte Ries das Sextett mit im Gepäck und konnte tatsächlich ausgezeichnete Musiker für (mindestens) eine Aufführung ausfindig machen. Der Eindruck dieses beeindruckenden Werkes strahlte durch die Musikpresse sogar bis nach Deutschland: *„Einen mächtigeren Eindruck hat selten ein Tonstück auf die Zuhörer gemacht. Eine solche Gewalt der Instrumentation, eine solche Mannichfaltigkeit der Formen für einen und denselben Gedanken, eine solche Lebhaftigkeit, einen solchen Farbenreichtum der Phantasie, sah man bisher nur bei Beethoven. Man weiß wirklich nicht, was man in diesem Tonstücke am meisten bewundern soll. Das Conservatorium gebe nur einmal dieses Septett [recte: Sextett] mit allen ihm zu Gebote stehenden Mitteln, und das Publicum wird sicherlich diese Compositionen mit demselben Beifalle, wie die des unvergleichlichen Beethoven aufnehmen.“*⁵⁰ Wie gern würde man das Werk auch heute einmal hören!

Dass Ries in seiner letzten großen Schaffensperiode allerdings auch weiter „leichtere“ Musik komponierte, um damit eine breite Masse von Käufern anzusprechen

valid forms, alternates between changes of metre and tempo indications and thus, so to speak, between cantabile singing and orchestral tonal language. Due to the extraordinary variety of textures and the high technical demands, the Sextet hardly seems to be aimed at the broad market. On his journey to Paris in 1836-7, Ries took the Sextet with him and was actually able to find excellent musicians for (at least) one performance. The impression of this imposing work radiated through the music press even as far as Germany: *“Rarely has a piece of music made a more powerful impression on the listener. Such a power of instrumentation, such a variety of forms for one and the same idea, such a liveliness, such a richness of colour in the imagination, has so far only been seen in Beethoven. One really does not know what to admire most in this piece of music. The Conservatoire will only give this septet [recte: sextet] once with all the forces at its disposal, and the public will obviously receive these compositions with the same applause as those of the incomparable Beethoven.”*⁵⁰ How much one would like to hear the work today!

The fact that Ries also continued to compose “lighter” music in his last great creative period in order to be able to appeal to a broad mass of buyers is shown not only by the many fantasies, variations and rondos, but also by the Piano Trio, Op. 143, the Flute Quartets WoO 35 and the Wind Sextets WoO 50 and WoO 60. It seems to be a kind of irony of history that Ries turned to a genre originally from the courtly context with the wind sextets only in a very advanced creative phase, while Beethoven had turned to this at the beginning of his career and probably in the context of his experiences at the Bonn court.

As can be clearly seen from numerous reviews, Ries' works enjoyed great popularity during his lifetime. In 1823 the *Allgemeine Musikalische Zeitung* counted him among the “worthy representatives of chamber music”,⁵¹ and after Ries' death one reviewer was sure: *“His musical works (of which his opera Die Räuberbraut” perhaps takes first place[]) will not let his memory perish in the musical world; in any case, his numerous piano, quartet and other instrumental compositions are among the most excellent and at the same time among the most popular of the day.”*⁵²

From today's perspective, Ries' compositions are particularly interesting because his creative life not only begins after Mozart and largely runs parallel to

zu können, zeigen nicht nur die vielen Fantasien, Variationen und Rondos, sondern auch das Klaviertrio op. 143 sowie die Flötenquartette WoO 35 und die Bläsersextette WoO 50 und WoO 60. Dabei scheint es eine Art Ironie der Geschichte zu sein, dass sich Ries mit den Bläsersextetten erst in einer weit fortgeschrittenen Schaffensphase einem ursprünglich aus dem höfischen Kontext stammenden Genre zuwendete, während Beethoven dieses bereits am Anfang seines Werdegangs und wohl noch im Kontext seiner am Bonner Hof gemachten Erfahrungen aufgriff.

Wie aus zahlreichen Rezensionen deutlich hervorgeht, erfreuten sich Ries' Werke zu seinen Lebzeiten großer Beliebtheit. Die *Allgemeine musikalische Zeitung* zählte ihn 1823 zu den „würdige[n] Repräsentanten der Kammermusik“⁵¹, und nach Ries' Tod war sich ein Rezensent sicher: „Seine Tonwerke (von denen seine Oper die ‚Räuberbraut‘ vielleicht den ersten Rang einnimmt[]), werden sein Andenken in der musikalischen Welt nicht untergehen lassen; jedenfalls gehören seine zahlreichen Clavier-, Quartett- und überhaupt Instrumentalcompositionen zu den ausgezeichnetsten und zugleich zu den beliebtesten des Tages.“⁵²

Ries' Kompositionen sind aus heutiger Perspektive besonders deshalb interessant, da seine Wirkungszeit nicht nur nach Mozart einsetzt und in weiten Teilen parallel mit der Beethovens verläuft, sondern da er letzteren auch um mehr als zehn Jahre überlebte. Sein Schaffen bildet somit eine Art „Brücke“ zwischen musik- und kompositionsgeschichtlich teilweise tiefgreifenden Entwicklungen und Veränderungen. Die „neue“ Riege der um 1810 geborenen Komponisten wie Chopin, Liszt, Schumann oder Mendelssohn rezipierte und spielte Ries' Musik und suchte gleichzeitig nach neuen Wegen, die auf der Klangsprache und den Werken der Komponistengeneration um Ries aufbaute.

Die epochalen politischen und sozialen Veränderungen, die sich während Ries' Lebenszeit ereigneten, wirkten sich naturgemäß auch auf sein Leben aus. So gehörte er zu der ersten Generation von Komponisten, die keine Anstellung mehr im höfisch-aristokratischen Umfeld erhielt, wenngleich ihn eine derartige Position sicherlich interessiert haben dürfte, wie die Aussicht auf eine Stelle in Kassel 1809 sowie seine späteren Bemühungen in Berlin und Dresden zeigen. Andererseits hat er die ihm 1826 angebotene Stelle als Direktor des Konservatoriums und Professors für Pianoforte und Komposition in Lüttich und die ihm acht Jahre später in Aachen angetragene Position

Beethoven's, but also because he survived the latter by more than ten years. His œuvre thus forms a kind of “bridge” between developments and changes, some of them most profound, in the history of music and composition. The “new” generation of composers born around 1810, such as Chopin, Liszt, Schumann and Mendelssohn, received and played Ries' music and at the same time searched for new paths that built on the tonal language and works of the composer generation around Ries.

The epochal political and social changes that took place during Ries' lifetime naturally had an impact on his life as well. He belonged to the first generation of composers who were no longer employed in the courtly aristocratic environment, although such a position might have interested him, as the prospect of a position in Kassel in 1809 and his later efforts in Berlin and Dresden show. On the other hand, he turned down the position offered to him in 1826 as director of the conservatoire and professor for pianoforte and composition in Liège and the position offered to him eight years later in Aachen as director of the Aachen orchestra and the Singakademie there. As a travelling and freelance musician, he was dependent on giving concerts, teaching pupils and selling his compositions. As a composer, he therefore moved in a field of tension that extended on the one hand between “fashionable” works such as fantasies, rondos and variations with an entertaining character and on the other hand works with high and “serious” ambition. Ries was aware of this and sometimes seemed not all too happy about it.⁵³ Yet he consistently prepared his large-scale chamber music in particular in accordance with his high musical standards. His works never cease to amaze with their high level of inventiveness, variety, pronounced contrasts and the depth of their tonal language and expression. To reduce his works to a few characteristics or even to his student relationship with Beethoven does in no way do justice to the versatile and multifaceted compositions and his enormous œuvre. Ries' works were printed by the most important publishers in Germany and abroad and were regularly featured in the programmes of the major concert halls in Europe, which clearly demonstrates his success as a composer as well as his popularity as a piano virtuoso at that time. And what an enrichment his works would be for today's concert programmes! Franz Gerhard Wegeler's judgement on the music of his friend Ferdinand Ries in the foreword

des Direktors des Aachener Orchesters und der dortigen Singakademie ausgeschlagen. Als reisender und freischaffender Künstler war er auf das Geben von Konzerten, das Abhalten von Unterricht und den Verkauf seiner Kompositionen angewiesen. Als Komponist bewegte er sich daher in einem Spannungsfeld, das sich einerseits zwischen „modischen“ Werken wie Fantasien, Rondos und Variationen mit Unterhaltungscharakter und andererseits Werken mit hohem und „ernstem“ Anspruch erstreckte. Ries war sich dessen bewusst und schien mitunter darüber nicht immer glücklich gewesen zu sein.⁵³ Doch insbesondere seine größer besetzte Kammermusik hat er durchgehend im Sinne seiner hohen musikalischen Ansprüche angefertigt. Seine Werke verblüffen immer wieder durch das hohe Maß an Erfindungsreichtum, Abwechslung, prononcierte Kontraste und die Tiefe ihrer Klangsprache und ihres Ausdrucks. Sein Schaffen auf wenige Merkmale oder gar auf sein Schüler-Verhältnis zu Beethoven zu reduzieren, wird den vielseitigen und facettenreichen Kompositionen und seinem enormen Gesamtwerk in keiner Weise gerecht. Ries' Werke wurden von den bedeutendsten Verlegern in Deutschland sowie im Ausland gedruckt und standen regelmäßig auf den Programmplänen in den großen Konzerthäusern Europas, was seinen Erfolg als Komponist ebenso wie seine Popularität als Klaviervirtuose in jener Zeit deutlich beweist. Und was für eine Bereicherung wären seine Werke auch für die heutigen Konzertprogramme! Das Urteil von Franz Gerhard Wegeler über die Musik seines Freundes Ferdinand Ries im Vorwort der *Biographischen Notizen* hat heute mehr denn je Gültigkeit: „Was die Kunst an Ries verloren, weiß Europa; er gehört zu den Wenigen, die ihrem Rufe durch gediegene Werke eine Geltung verschafft haben, welche nicht mit der Gegenwart verschwindet.“⁵⁴

Trotz der intensiven Auseinandersetzung mit Ries' Leben und kammermusikalischem Schaffen wäre es verfrüht, von einem abgeschlossenen Untersuchungsfeld zu sprechen. Im Gegenteil. Gerade jetzt ergeben sich zahlreiche weitere und neue Fragen, die zum Ansatzpunkt für zukünftige Forschungen und Studien werden können. So wären Untersuchungen zum übrigen Schaffen von Ferdinand Ries unbedingt zu unternehmen. Weder seine Opern noch Oratorien, weder seine Lieder noch seine Violin- und Cellosonaten sind bisher untersucht worden. Es gibt also noch jede Menge zu erforschen, zu verstehen – und sicherlich noch vieles zu entdecken!

to the Biographical Notes is more valid today than ever: *“Europe knows what art has lost through Ries' death; he is one of the few who have made through sterling works a reputation that will not disappear with the present.”*⁵⁴

Despite the intensive examination of Ries' life and chamber music works, it would be premature to speak of a closed field of research. Quite the contrary. Right now there are numerous other and new questions that can become the starting point for future investigation and studies. Studies on other fields of Ferdinand Ries' oeuvre should definitely be undertaken. Neither his operas nor his oratorios, neither his songs nor his violin and cello sonatas have been researched to date. So there is still a lot to explore, to understand – and certainly a lot to discover!

- 1 [unbekannt]: [ohne Titel], in: Berliner Allgemeine Musikalische Zeitung 4/6 (7. Februar 1827), S. 45.
- 2 Leibbrandt, Philipp: Die Kammermusik von Ferdinand Ries: Trio bis Oktett, Dissertation 2020, LMU München. Die Arbeit wurde von der Hanns-Seidel-Stiftung durch ein Begabtenstipendium aus Mitteln des Bundesministeriums für Bildung und Forschung (BMBF) gefördert und steht kostenlos auf dem Server für elektronische Hochschulschriften der LMU München zur Verfügung: <https://edoc.ub.uni-muenchen.de/29334/>.
- 3 Hill, Cecil: Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, (Veröffentlichungen des Stadtarchivs Bonn 27), Bonn 1982.
- 4 Beer, Axel: Unveröffentlichte Briefe von Ferdinand Ries an das Bureau de Musique in Leipzig, in: Ries Journal 2 (2012), S. 28–33.
- 5 Fuchs, Ingrid: Die Briefe von Ferdinand Ries im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde Wien, in: Ries Journal 6 (2020), S. 9–41.
- 6 Zur musikalischen Ausbildung des jungen Ries siehe Mühlhens-Molderings, Barbara: „Wir Bönner sind doch ganze Kerls!“ – Beethoven und die Bonner Musikerfamilie Ries, in: Schloßmacher, Norbert (Hg.): Beethoven. Die Bonner Jahre, Bonn 2020 (Bonner Geschichtsblätter 69/70), S. 301–338.
- 7 Henseler, Theodor A.: Das musikalische Bonn im 19. Jahrhundert, in: Bonner Geschichtsblätter, Bd. 13, Bonn 1959, S. 29.
- 8 Zitiert nach Mühlhens-Molderings, Barbara: Ferdinand Ries' Brief an Wilhelm Christian Müller vom 18. Juni 1830, in: Ries Journal 1 (2011), S. 7. Hervorhebung im Original. Christian Gottlob Neefe, der als Organist für Generalbassunterricht in Frage gekommen wäre, hatte Bonn 1796 verlassen. In einem Brief vom Sommer 1833 relativiert Ries die Aussage etwas: „In Bonn waren wohl einige Herren, die den Generalbass wußten, allein es gehörte eine eigene Gabe dazu, ihn so einem Schüler zu lehren, daß er gut Anwendung davon zu machen weiß.“ Siehe: Brief von Ferdinand Ries an Schubert und Niedermeyer, Frankfurt a. M., 10. Juli 1833, zitiert nach: Hill: Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente (wie Anm. 3), S. 592–593, [Dok. Nr. 374].
- 9 Siehe: Mühlhens-Molderings (wie Anm. 8), S. 24 sowie S. 28.
- 10 Ebd., S. 7 und S. 24. Siehe auch: [unbekannt]: Memoir of Ferdinand Ries, in: The Harmonicon 2/15 (1824), S. 33.
- 11 Die Klavierauszüge der Oratorien erschienen bereits wenig später bei Simrock im Druck (1800 *Die Schöpfung* und 1802 *Die Jahreszeiten*). Siehe: Hill, Cecil: Ferdinand Ries. A Thematic Catalogue, Armidale: The University of New England, 1977, S. 249.
- 12 Siehe: Mühlhens-Molderings (wie Anm. 8), S. 6–7.
- 13 Koch, Heinrich Christoph: Versuch einer Anleitung zur Composition, Bd. 3, Leipzig 1793, S. 326.
- 14 Ueberfeldt verweist darauf, dass nicht klar ist, ob Ries die Werke von Johann Sebastian Bach oder von dessen Sohn Carl Philipp Emanuel Bach meinte. Beides scheint jedoch denkbar, da sowohl J. S. Bachs *Wohltemperiertes Clavier* als auch C. P. E. Bachs Klaviersonaten und dessen Lehrwerk *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* in Bonn verbreitet waren. Siehe Ueberfeldt, Ludwig: Ferdinand Ries' Jugendentwicklung, Bonn 1915, S. 5. Darüber hinaus besaß und spielte Ries' Vater, der Geigenvirtuose Franz Anton Ries, sein Leben lang die Bach'schen Solosonaten für Violine. Es ist zudem davon auszugehen, dass Ries schon in jungen Jahren in Bonn durch den Waldhornisten der kurfürstlichen Kapelle und Musikalienverleger Nikolaus Simrock mit den Fugen und Prälud-
- 1 [NN]: [without title], in: Berliner Allgemeine Musikalische Zeitung 4/6 (7 February 1827), p. 45.
- 2 Leibbrandt, Philipp: Die Kammermusik von Ferdinand Ries: Trio bis Oktett, Ph.D. dissertation, Munich University, 2020. This dissertation was funded by the Hanns Seidel Foundation with a research grant from the Federal Ministry of Education and Research (BMBF) and is freely available online at <https://edoc.ub.uni-muenchen.de/29334/>.
- 3 Hill, Cecil (ed.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente (Veröffentlichungen des Stadtarchivs Bonn 27), Bonn 1982.
- 4 Beer, Axel: Unveröffentlichte Briefe von Ferdinand Ries an das Bureau de Musique in Leipzig, in: Ries Journal 2 (2012), pp. 28–33.
- 5 Fuchs, Ingrid: Die Briefe von Ferdinand Ries im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde Wien, in: Ries Journal 6 (2020), pp. 9–41.
- 6 For an extensive overview on the situation cf. Mühlhens-Molderings, Barbara: „Wir Bönner sind doch ganze Kerls!“ – Beethoven und die Bonner Musikerfamilie Ries, in: Schloßmacher, Norbert (ed.): Beethoven. Die Bonner Jahre, Bonn 2020 (Bonner Geschichtsblätter 69/70), pp. 301–338.
- 7 Henseler, Theodor A.: Das musikalische Bonn im 19. Jahrhundert, in: Bonner Geschichtsblätter 13, Bonn 1959, p. 29.
- 8 Quoted from: Mühlhens-Molderings, Barbara: Ferdinand Ries' Brief an Wilhelm Christian Müller vom 18. Juni 1830, in: Ries Journal 1 (2011), p. 7; emphasis in the original source. Christian Gottlob Neefe, who would as an organist have been possible teacher for thorough bass lessons, had left Bonn in 1796. In a letter from the summer of 1833, Ries puts the statement into perspective: „There were probably a few gentlemen in Bonn who knew the basso continuo, but it took a special gift to teach it so that a student knew how to use it well.“ Cf. letter from Ferdinand Ries to Schubert and Niemeyer, Frankfurt a. M., 10 July 1833, quoted from Hill: Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente (cf. note 3), pp. 592–593, [doc. no. 374].
- 9 See: Mühlhens-Molderings (cf. note 8), pp. 24 and 28.
- 10 Ibid., pp. 7 and 24. See also: [NN]: Memoir of Ferdinand Ries, in: The Harmonicon 2/15 (1824), p. 33.
- 11 The piano scores of the oratorios were published a little later by Simrock (*Die Schöpfung* in 1800 and *Die Jahreszeiten* in 1802). See: Hill, Cecil: Ferdinand Ries. A Thematic Catalogue, Armidale: The University of New England, 1977, p. 249.
- 12 See: Mühlhens-Molderings (cf. note 8), pp. 6–7.
- 13 Koch, Heinrich Christoph: Versuch einer Anleitung zur Composition, Vol. 3, Leipzig 1793, p. 326.
- 14 Ueberfeldt points out that it is not clear whether Ries meant the works of Johann Sebastian Bach or of his son Carl Philipp Emanuel Bach. Both seem conceivable, since both J. S. Bach's *Well-Tempered Clavier* and C. P. E. Bach's Piano Sonatas and his textbook *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* were widespread in Bonn. See Ueberfeldt, Ludwig: Ferdinand Ries' Jugendentwicklung, Bonn 1915, p. 5. In addition, Ries' father, the violin virtuoso Franz Anton Ries, owned and played Bach's solo sonatas for violin throughout his life. It can also be assumed that Ries was introduced to the fugues and preludes by J. S. Bach at a young age in Bonn

- dien von J. S. Bach vertraut gemacht wurde. Siehe Henseler (wie Anm. 7), S. 38.
- 15 Zitiert nach: Mühlhens-Molderings: Ferdinand Ries' Brief an Wilhelm Christian Müller (wie Anm. 8), S. 6–7.
- 16 Während das vom Vater hinzugefügte Datum in der autographen Partitur über dem Kopfsatz des As-Dur-Quartetts (WoO 1 Nr. 1; Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung (D-B), Signatur Mus.ms.autogr. Ries, F. 63 N) zu finden ist („Quartetto Primo di Ferdinando Ries a 31: oct: 1798“), weist das Titelblatt des Stimmensatzes des d-Moll-Quartetts (WoO 1 Nr. 3 Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung (D-B), Signatur Mus.ms. 18536/15) die Widmung an den Vater auf.
- 17 Die Reiseroute von Beethovens erster Wien-Reise untersucht Dieter Haberl sehr detailliert. Siehe: Haberl, Dieter: Das Regensburgische Diarium als musikhistorische Quelle. Unbekannte Zeugnisse zu den Reisen von J. Haydn, L. v. Beethoven und L. Spohr, in: Mahling, Christoph-Hellmut (Hg.): *Musiker auf Reisen. Beiträge zum Kulturtransfer im 18. und 19. Jahrhundert*, Augsburg 2011, S. 111–132.
- 18 Vermutlich Peter Josef Cramer von Clauspruch (1752–1820).
- 19 [unbekannt]: Fremden Anzeige, in: *Münchener Anzeiger*, 49. Stück, 8. Dezember 1802, [o. S.].
- 20 [unbekannt]: Angekommene und Abgegangene Fremde v. 6. Dez., in: *Münchener Tagblatt*, Nr. 264, 8. Dezember 1802, S. 1148.
- 21 Siehe: [unbekannt]: Angekommene und Abgegangene Fremde v. 14. Dez., in: *Münchener Tagblatt*, Nr. 272, 17. Dezember 1802, S. 1211. Tatsächlich stieg Ries an diesem Tag im Gasthof zum Goldenen Kreuz ab, wie eine Korrekturmeldung im *Münchener Tagblatt* vom Folgetag, dem 18. Dezember 1802, Nr. 273, S. 1220 berichtete. Es heißt dort: „NB. Im gestrigen Stücke sind die Fremden vom goldenen Kreuz mit dem vom goldenen Hahn aus Versehen verwechselt worden.“
- 22 Siehe: Brief von Carl Cannabich to Andreas Streicher, München, 29. Dezember 1802, Autograph (Digitalisat) im Beethoven-Haus Bonn, Signatur: Beethoven-Haus Bonn, NE 156, online unter: <https://www.beethoven.de/de/media/view/6710025485549568/scan/0> sowie: van der Zanden, Jos: Ferdinand Ries in Wien. Neue Perspektiven zu den Notizen, in: *Bonner Beethoven-Studien*, Bd. 4, 2005, S. 198–201.
- 23 [unbekannt]: Anzeige von Fremden, in: *Kurfürstlich Erzkanzlerisches Regierungs- und Intelligenzblatt*, 10. Stück, Regensburg, 9. März 1803, [o. S.].
- 24 Das nicht ganz deutlich zu erkennende Datum auf dem Autograph wurde in der Forschung bisher unterschiedlich gelesen. Siehe hierzu: Leibbrandt, Philipp: Die Kammermusik von Ferdinand Ries (wie Anm. 2), S. 149–150.
- 25 Haberl, Dieter: Das Regensburgische Diarium als musikhistorische Quelle (wie Anm. 17), S. 111–132.
- 26 Ebd., S. 121–122. Im von Franz Joseph Albert bewirtschafteten Gasthaus *Zum Schwarzen Adler* kamen immer wieder bekannte Persönlichkeiten unter, so auch Mozart 1777 und 1790 wie auch Goethe auf seiner Reise nach Italien 1786 unter dem Namen Jean Philipp Moeller. Siehe ebd., S. 121.
- 27 Dahlhaus, Carl: Ludwig van Beethoven und seine Zeit, Laaber⁶ 2016, S. 45–48 und S. 207–222. Siehe auch: Kreft, Ekkehard: *Harmonische Prozesse im Wandel der Epochen*, 1. Teil, Frankfurt a. M. 1995, S. 245–302.
- by the French horn player in the electoral chapel and music publisher Nikolaus Simrock. See Henseler (cf. note 7), p. 38.
- 15 Quoted from: Mühlhens-Molderings: Ferdinand Ries' Brief an Wilhelm Christian Müller (cf. note 8), pp. 6–7.
- 16 While the date added by the father in the autograph score can be found above the first movement of the A flat major Quartet, WoO 1 no. 1 (“Quartetto Primo di Ferdinando Ries a 31: oct: 1798”; Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, music department, shelfmark: Mus.ms.autogr. Ries, F. 63 N), the title page of the set of parts of the D minor Quartet, WoO 1 No. 3 (Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, music department, shelfmark: Mus.ms. 18536/15) bears the dedication to the father.
- 17 Dieter Haberl examines the route of Beethoven's first trip to Vienna in great detail. See: Haberl, Dieter: *Das Regensburgische Diarium als musikhistorische Quelle. Unbekannte Zeugnisse zu den Reisen von J. Haydn, L. v. Beethoven und L. Spohr*, in: Mahling, Christoph-Hellmut (ed.): *Musiker auf Reisen. Beiträge zum Kulturtransfer im 18. und 19. Jahrhundert*, Augsburg 2011, pp. 111–132.
- 18 Presumably Peter Josef Cramer von Clauspruch (1752–1820).
- 19 [NN]: Fremden Anzeige, in: *Münchener Anzeiger*, no. 49, 8 December 1802, [unpaginated].
- 20 [NN]: Angekommene und Abgegangene Fremde v. 6. Dez., in: *Münchener Tagblatt*, no. 264, 8 December 1802, p. 1148.
- 21 See [NN]: Angekommene und Abgegangene Fremde v. 14. Dez., in: *Münchener Tagblatt*, no. 272, 17 December 1802, p. 1211. In fact, Ries arrived at the Gasthof zum Goldenen Kreuz that day, according to a correction in the *Münchener Tagblatt* of the following day, 18 December, 1802, no. 273, p. 1220. It says there: “NB. In yesterday's entry, the strangers from the goldenes Kreuz were mistakenly mistaken for the ones from the goldener Hahn.”
- 22 See: Letter from Carl Cannabich to Andreas Streicher, Munich, 29 December 1802, autograph MS, Beethoven-Haus Bonn, shelfmark: NE 156, online at: <https://www.beethoven.de/de/media/view/6710025485549568/scan/0>; see also: van der Zanden, Jos: Ferdinand Ries in Wien. Neue Perspektiven zu den Notizen, in: *Bonner Beethoven-Studien* 4 (2005), pp. 198–201.
- 23 [NN]: Anzeige von Fremden, in: *Kurfürstlich Erzkanzlerisches Regierungs- und Intelligenzblatt*, no. 10, Regensburg, 9 March 1803, [unpaginated].
- 24 The date on the autograph, which cannot be seen clearly, has been read differently in research so far. See also: Leibbrandt, Philipp: Die Kammermusik von Ferdinand Ries (cf. note 2), pp. 149–150.
- 25 Haberl, Dieter: Das Regensburgische Diarium als musikhistorische Quelle (cf. note 17), pp. 111–132.
- 26 Ibid., pp. 121–122. Well-known personalities stayed at the *Zum Schwarzen Adler* inn run by Franz Joseph Albert, including Mozart in 1777 and 1790, as well as Goethe on his trip to Italy in 1786 under the name of Jean Philipp Moeller. See *ibid.*, p. 121.
- 27 Dahlhaus, Carl: Ludwig van Beethoven und seine Zeit, 6th edition, Laaber 2016, pp. 45–48 and pp. 207–222. See also: Kreft, Ekkehard: *Harmonische Prozesse im Wandel der Epochen*, Part 1, Frankfurt a. M. 1995, pp. 245–302.

- 28 Siehe Wegeler, Franz Gerhard und Ferdinand Ries: Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven, Koblenz 1838 [Faksimileausgabe mit einem Vorwort von Michael Ladenburger, Ferdinand Ries Gesellschaft, Bonn 2012], S. 90–93.
- 29 Dies bemerkt Ries rückblickend in einem Brief aus Frankfurt vom 10. Juli 1833 an Schuberth und Niemeyer. Zitiert nach: Hill, Cecil: Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente (wie Anm. 3), S. 592–593, [Dok. Nr. 374].
- 30 Jos van der Zanden gibt in seinem jüngst erschienenen Aufsatz „Reassessing Ferdinand Ries in Vienna“ an, Ries sei als Klavierlehrer für den Sohn von Browne, Moritz von Browne (1798–1820), engagiert worden. (In: *Nineteenth Century Music Review*, 17/1 (2019), S. 19). Wie aus den *Biographischen Notizen* hervorgeht, war Ries beim Grafen Browne für die musikalische Unterhaltung zuständig. (Wegeler, Ries: *Biographische Notizen*, wie Anm. 15, S. 90–93). Die Erziehung von Moritz von Browne übernahm in jener Zeit der Pädagoge Johannes Büel von Stein (1761–1830). Die Biografie des Johannes Büel von Stein von Hans Noll gibt einen guten Eindruck vom Alltag bei den Brownes. (Siehe Noll, Hans: Hofrat Johannes Büel von Stein am Rhein 1791–1830. Ein Freund großer Zeitgenossen, Frauenfeld und Leipzig 1930, S. 202–247). Doch entgegen der Behauptung von van der Zanden wird Ferdinand Ries als Klavierlehrer des Sohnes von Graf Browne mit keinem Wort erwähnt.
- 31 Wegeler, Ries: *Biographische Notizen* (wie Anm. 28), S. 116.
- 32 Siehe: Küthen, Hans-Werner (Hrsg.): Ludwig van Beethoven. Klavierkonzert Nr. 3 Op. 37, München 1984 (Beethoven Werke. Gesamtausgabe, Abteilung III, Bd. 2), Kritischer Bericht, S. 7.
- 33 Ähnliches stellt auch Jost Michaels fest, indem er Ries' Quartett einen „klassischen Homogenitätsanspruch“ bescheinigt. Siehe: Michaels, Jost: Gedanken zur Entwicklung des Klavierquartetts unter besonderer Berücksichtigung der zwischen 1806 und 1809 entstandenen Werke von Ferdinand Ries (opp. 13 und 17) und Carl Maria von Weber (op. 8), in: *Weber-Studien*, Bd. 3 (1996), S. 416.
- 34 Siehe: Leibbrandt, Philipp: „daß um sein Glück zu machen, Paris besser als wien sey“. Beethoven, Paris und das Tripelkonzert op. 56, in: *Die Tonkunst*, 12/1 (2018), S. 41–48.
- 35 Reichardt, Johann Friedrich: Vertraute Briefe geschrieben auf einer Reise nach Wien und den Oesterreichischen Staaten zu Ende des Jahres 1808 und zu Anfang 1809, Bd. I, Amsterdam 1810, S. 270, 387 und 388.
- 36 Die Abschrift findet sich in der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung unter der Signatur: Mus.ms. 18537/1.
- 37 Siehe Mühlhens-Molderings (wie Anm. 6), S. 321.
- 38 Siehe: Brief von Ferdinand Ries an C. F. Peters, London, 18. September 1815, zitiert nach: Hill: Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente (wie Anm. 3), S. 90–92, [Dok. Nr. 43].
- 39 So beispielsweise 1819 in Paris. Ob Ries die Reise allerdings antat, ist nicht belegt.
- 40 Robinson, Steven: *The eight Symphonies of Ferdinand Ries (1794–1838)*, Bd. 1, University of Manchester, 2002, S. 86. online unter: https://unk.alma.exlibrisgroup.com/permalink/01UON_K/oggosn/cdi_proquest_journals_2178402029, vol. 1, p. 86.
- 41 Siehe: Finscher, Ludwig: *Streicherkammermusik*, (MGG Prisma), Kassel etc., 2001, S. 36.
- 28 See Wegeler, Franz Gerhard & Ries, Ferdinand: *Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven, Koblenz 1838* [facsimile edition with a foreword by Michael Ladenburger, Ferdinand Ries Gesellschaft, Bonn 2012], pp. 90–93.
- 29 Ries notes this in retrospect in a letter to Schuberth and Niemeyer, Frankfurt a. M., 10 July 1833, quoted from Hill, Cecil: *Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente* (cf. note 3), pp. 592–593, [doc. no. 374].
- 30 In his recently published essay “Reassessing Ferdinand Ries in Vienna”, Jos van der Zanden states that Ries was hired as a piano teacher for Browne’s son, Moritz von Browne (1798–1820). (In: *Nineteenth Century Music Review*, 17/1, 2019, p. 19). As can be seen from the *Biographische Notizen*, Ries was responsible for the musical entertainment at Count von Browne’s. (Wegeler, Ries: *Biographische Notizen*, cf. note 28, pp. 90–93). At that time, the education of Moritz von Browne was taken over by the educator Johannes Büel von Stein (1761–1830). The biography of Johannes Büel von Stein by Hans Noll gives a good impression of everyday life at the von Brownes. (See: Noll, Hans: *Hofrat Johannes Büel von Stein am Rhein 1791–1830. Ein Freund großer Zeitgenossen, Frauenfeld & Leipzig 1930*, pp. 202–247). But contrary to van der Zanden’s assertion, Ferdinand Ries is not mentioned at all as the piano teacher of Count von Browne’s son.
- 31 Wegeler, Ries: *Biographische Notizen* (cf. note 28), p. 116.
- 32 See: Küthen, Hans-Werner (ed.): *Ludwig van Beethoven. Klavierkonzert Nr. 3 Op. 37, München 1984* (Beethoven Werke. Gesamtausgabe, Abteilung III, Bd. 2), *Kritischer Bericht*, p. 7.
- 33 Jost Michaels makes a similar statement when he certifies a “classical claim to homogeneity” to Ries’ Quartet. See: Michaels, Jost: *Gedanken zur Entwicklung des Klavierquartetts unter besonderer Berücksichtigung der zwischen 1806 und 1809 entstandenen Werke von Ferdinand Ries (opp. 13 und 17) und Carl Maria von Weber (op. 8)*, in: *Weber-Studien 3* (1996), p. 416.
- 34 See: Leibbrandt, Philipp: “daß um sein Glück zu machen, Paris besser als wien sey”. *Beethoven, Paris und das Tripelkonzert op. 56*, in: *Die Tonkunst*, 12/1 (2018), pp. 41–48.
- 35 Reichardt, Johann Friedrich: *Vertraute Briefe geschrieben auf einer Reise nach Wien und den Oesterreichischen Staaten zu Ende des Jahres 1808 und zu Anfang 1809*, vol. I, Amsterdam 1810, pp. 270, 387 & 388.
- 36 The manuscript copy is to be found in the Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, music department, shelfmark: Mus.ms. 18537/1.
- 37 See: Mühlhens-Molderings, Barbara: “Wir Bönner sind doch ganze Kerls!” (cf. note 6), here p. 321.
- 38 See: Letter from Ferdinand Ries to C. F. Peters, London, 18 September 1815, quoted from Hill: *Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente* (cf. note 3), pp. 90–92, [doc. no. 43].
- 39 There is no evidence that Ries made this journey.
- 40 Robinson, Steven: *The eight Symphonies of Ferdinand Ries (1794–1838)*, Ph.D. dissertation, University of Manchester 2002 (available online at https://unk.alma.exlibrisgroup.com/permalink/01UON_K/oggosn/cdi_proquest_journals_2178402029), vol. 1, p. 86.
- 41 See: Finscher, Ludwig: *Streicherkammermusik*, (MGG Prisma), Kassel etc. 2001, p. 36.

- 42 Darüber berichtet Ries immer wieder in seinen Briefen, so beispielsweise, wenn er 1815 schreibt: „[...] 2. *Der Engländer kauft keine Musik, wo er den Namen des Compositors nicht schon als einen sehr berühmten Mann kennt oder gehört hat.* 3. *Die Anzahl kleiner erbärmlicher Klavierspieler, die leider alle glauben, man darf nur Noten niederschreiben, um auch gut (zu) componieren; überschwemmt England mit Sachen, die sie ihren Schülerinnen ohne Barmherzigkeit aufdringen – diese protegieren gar nichts Neues Gutes, weil diese dadurch am ersten zu Grunde gehen würde.* 4. *Geschmack für gute Musik haben sie hier keinen, von welchem Ihnen die neuern Cramerischen Compositionen überzeugen, die einen ganz rasenden Absatz haben – und seine frühere so schönen Werke, verkaufen lange nicht so gut.*“ Siehe: Brief von Ferdinand Ries an C. F. Peters, London, 18. September 1815, zitiert nach: Hill, Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente (wie Anm. 3), S. 90–92, [Dok. Nr. 43]. Einige Jahre später gibt Ries in einem Brief an seinen Verleger Peters sogar zu, seinem Unmut über den „schlechten“ Musikgeschmack in England einmal auch kompositorisch Ausdruck verliehen zu haben. Kurioserweise wurde das Stück sehr populär: „*Mein Op. 51. 75. 72 sind gute Werke, das weiß ich – die Fantasie op. 77 Nro. 1 auch – Nr. 2 /:D-Dur:/ die [sich] in England außerordentlich verkauft hat, ist als Fantasie schlecht – ich habe mich darin nur über die Arroganz eines Künstlers und die Dumheit des Publikums mokieren wollen; denn das ist so viel eine Fantasie, als wie ich weiblichen Geschlechtes bin. [...] Ich habe bestimmt mehr Geld als Ehre dabey verdient [...].*“ Siehe: Brief von Ferdinand Ries an C. F. Peters, Godesberg, 6. April 1826, zitiert nach: Hill, Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente (wie Anm. 3), S. 857–859, [Dok. Nr. 165a].
- 43 Schwindt-Gross, Nicole: Drama und Diskurs: zur Beziehung zwischen Satztechnik und motivischem Prozeß am Beispiel der durchbrochenen Arbeit in den Streichquartetten Mozarts und Haydns, Diss. Universität Heidelberg 1985, Laaber 1989, S. 226–230. Siehe auch: Speck, Christian: Haydn’s Emperor Quartet, Op. 76 No. 3, and the Public Spheres in London and Vienna, in: Speck, Christian (Hg.): The String Quartet. From the private to the public Sphere, Turnhout 2016, S. 93–109, sowie: McVeigh, Simon: The Prince of Wales, Giardini and Pleyel. Searching for the Source of the Public String Quartet in London Concert Life, in: The String Quartet, ebd., S. 165–197.
- 44 Brief von Ferdinand Ries an Joseph Ries, Frankfurt a. M., 16. Januar 1836, zitiert nach: Hill: Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente (wie Anm. 3), S. 700–704, [Dok. Nr. 445].
- 45 Siehe Niemöller, Klaus Wolfgang: Eine musikalische Freundschaft. Sibylle Mertens-Schaafhausen und Ferdinand Ries, Dirigent der Niederrheinischen Musikfeste, in: Ries Journal 2, (2012), S. 3–27, insbesondere S. 7–18.
- 46 Daher ist anzuzweifeln, ob Hills Anmerkungen in der Briefedition immer zutreffend sind.
- 47 Eine Ausnahme bildet wohl eine Anfrage aus Wien im Jahr 1824. In einem Brief an seinen Bruder schreibt Ries: „*Von Wien habe ich wieder Briefe wegen 3 Violin Quartetten erhalten [...].*“ Hill vermutet, dass es sich um die Quartette op. 150 handle, hierfür scheint es allerdings kein konkretes Indiz zu geben, zumal die Quartette op. 150 erst 1828 erschienen, und zwar bei Simrock in Bonn. Es ist daher davon auszugehen, dass die Anfrage aus Wien wohl zu keinem Ergebnis geführt hat. Ähnliches gilt für die Bemerkung „*von Leipzig aus sind auch*
- 42 Ries keeps reporting about this in his letters, for example when he writes in 1815: “[...] 2. *The Englishman does not buy sheet music unless he already knows or has heard the name of the compositor [sic] as a very famous man.* 3. *The number of pitiful little pianists who unfortunately all believe that you can only write down notes in order to compose well, floods England with things they ruthlessly foist on their students – they don’t sponsor anything new good because that would be the first to ruin them.* 4. *They have no taste for good music here, of which you are convinced by the newer Cramer compositions, which sell very quickly – and his earlier works, which are so beautiful, do not sell nearly as well.*“ See: Letter from Ferdinand Ries to C. F. Peters, London, 18 September 1815, quoted from: Hill, Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente (cf. note 3), pp. 90–92, [doc. no. 43]. A few years later, in a letter to his publisher Peters, Ries even admitted that he once wrote a composition to express his displeasure with the “bad” taste in music in England. Curiously, the piece became very popular: “*My Op. 51. 75. 72 are good works, I know that – the fantasy op. 77 no. 1 also – No. 2 /:D major:/ which sold tremendously in England is bad as a fantasy – I just wanted to mock the arrogance of an artist and the stupidity of the audience in it; for that is as much a fantasy as how female I am. [...] I certainly earned more money than honour [...].*“ See: Letter from Ferdinand Ries to C. F. Peters, Godesberg, 6 April 1826, quoted from: Hill, Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente (cf. note 3), pp. 857–859, [doc. no. 165a].
- 43 Schwindt-Gross, Nicole: Drama und Diskurs: zur Beziehung zwischen Satztechnik und motivischem Prozeß am Beispiel der durchbrochenen Arbeit in den Streichquartetten Mozarts und Haydns, Ph.D. dissertation, University of Heidelberg 1985, Laaber 1989, pp. 226–230. See also: Speck, Christian: Haydn’s Emperor Quartet, Op. 76 No. 3, and the Public Spheres in London and Vienna, in Speck, Christian (ed.): The String Quartet. From the private to the public Sphere, Turnhout 2016, pp. 93–109, and: McVeigh, Simon: The Prince of Wales, Giardini and Pleyel. Searching for the Source of the Public String Quartet in London Concert Life, in: The String Quartet, *ibid.*, pp. 165–197.
- 44 Letter from Ferdinand Ries to Joseph Ries, Frankfurt a. M., 16 January 1836, quoted from Hill: Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente (cf. note 3), pp. 700–704, [doc. no. 445].
- 45 See Niemöller, Klaus Wolfgang: Eine musikalische Freundschaft. Sibylle Mertens-Schaafhausen und Ferdinand Ries, Dirigent der Niederrheinischen Musikfeste, in: Ries Journal 2, (2012), pp. 3–27, particularly pp. 7–18.
- 46 It is therefore doubtful whether Hill’s comments in the edition of the letters are always correct.
- 47 An exception is probably an enquiry from Vienna in 1824. In a letter to his brother Ries writes: “*I have once more received letters from Vienna related to 3 violin quartets [...].*“ Hill suspects that these are the quartets Op. 150, but there does not seem to be any concrete evidence for this, especially as the quartets Op. 150 were published only in 1828, by Simrock in Bonn. It can therefore be rather assumed that the request from Vienna did not lead to any result. The same applies to the remark “*three [string quartets] have also been ordered from Leipzig*”, as Ries wrote to his brother a few years later. Peters published neither Opus 150 nor Opus 166. See: letter

- drei* [Streichquartette] bestellt“, wie Ries seinem Bruder einige Jahre später schreibt. Bei Peters erschien weder das Opus 150 noch das Opus 166. Siehe: Brief von Ferdinand Ries an Joseph Ries, Godesberg, 9. August 1824, zitiert nach: Hill: Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente (wie Anm. 3), S. 197–200, [Dok. Nr. 122] sowie: Brief von Ferdinand Ries an Joseph Ries, Frankfurt a. M., 10. Mai 1827, zitiert nach ebd., S. 307–310, [Dok. Nr. 191].
- 48 Brief von Ferdinand Ries an Franz Gerhard Wegeler, Frankfurt a. M., 13. Dezember 1837, ebd., S. 779–780, [Dok. Nr. 503]. Hervorhebung im Original.
- 49 Brief von Ferdinand Ries an Joseph Ries, Frankfurt a. M., 16. Januar 1836, zitiert nach ebd., S. 700–704, [Dok. Nr. 445].
- 50 Mainzer, I.: Aus Paris. Concerte der Brüder Tilmant, in: NZfM 6/34 (28. April 1837), S. 136. Es handelt sich definitiv um Ries’ Sextett WoO 63, da der Autor in einem späteren Artikel nicht mehr fälschlich von einem Septett, sondern nun korrekt von einem Sextett spricht.
- 51 [unbekannt]: Trois Quintetti pour deux Violons, Viola, Violoncelle et Basse par George Onslow. Op. 17. 18. 19., in AmZ 25/36 (3. September 1823), Sp. 594.
- 52 [unbekannt]: Todesfall, in: Allgemeines Notizblatt Nr. 4. Beylage zur Wiener Zeitschrift, 10 (23. Januar 1838), [S. 3].
- 53 Noch 1830 schreibt er an Wilhelm Müller: „*Sehr freue ich mich ihr neues Werk kennen zu lernen, und doppelten Dank müßten wir Ihnen schuldig werden, wenn Sie unsre Kunst aus der Kategorie heraus reißen, daß Sie nur als Ergötzung, als blos sinnliches Vergnügen dient, dieses war mir immer ein äußerst unangenehmes Gefühl [...]*.“ Zitiert nach Mühlhens-Molderings (wie Anm. 8), S. 5.
- 54 Zitiert nach Wegeler, Ries: Biographische Notizen (wie Anm. 28), S. V/VI.
- from Ferdinand Ries to Joseph Ries, Godesberg, 9 August 1824, quoted from Hill: Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente (cf. note 3), pp. 197–200, [doc. no. 122] and: letter from Ferdinand Ries to Joseph Ries, Frankfurt a. M., 10 May 1827, quoted from *ibid.*, pp. 307–310, [doc. no. 191].
- 48 Letter from Ferdinand Ries to Franz Gerhard Wegeler, Frankfurt a. M., 13 December 1837, *ibid.*, pp. 779–780, [doc. no. 503]; emphasis in the original source.
- 49 Letter from Ferdinand Ries to Joseph Ries, Frankfurt a. M., 16 January 1836, quoted from *ibid.*, pp. 700–704, [doc. no. 445].
- 50 Mainzer, I.: Aus Paris. Concerte der Brüder Tilmant, in: Neue Zeitschrift für Musik 6/34 (28 April 1837), p. 136. The reviewer definitely refers to Ries’ Sextet WoO 63, as the author in a later article no longer incorrectly called it a septet, but now correctly writes of a sextet.
- 51 [NN]: Trois Quintetti pour deux Violons, Viola, Violoncelle et Basse par George Onslow. Op. 17. 18. 19., in: Allgemeine musikalische Zeitung 25/36 (3 September 1823), col. 594.
- 52 [NN]: Todesfall, in: Allgemeines Notizenblatt Nr. 4. Beylage zur Wiener Zeitschrift 10 (23 January 1838), [p. 3].
- 53 As late as 1830 he wrote to Wilhelm Müller: “*I am very pleased to get to know your new work, and we owe you a double thank you if you tear our art out of the category that it only serves as amusement, as purely sensual pleasure, this was always an extremely uncomfortable feeling for me [...]*.” Quoted from Mühlhens-Molderings, Ferdinand Ries’ Brief an Wilhelm Christian Müller (cf. note 8), p. 5.
- 54 Quoted from Wegeler, Ries: Biographische Notizen (cf. note 28), pp. V/VI.

Mus. ms. theor. Kat. 743 41.1914. 256
 Instrumental. Catalog von ungestochenen Werken Ferd. Ries

Concert für 2 Geigen. *Allo*

Overture Bandigose
 a grand or hebräischer Symphonie *Allo molto*

2 Quatuor
 von 2 Violons Alto Violoncelle *Allo*

Quatuor brillant
 2 Violons Alto Vcllo *Larghetto*

3 Quatuor
 Spinto Violon Alto Vcllo *Andante*

5^{te} Quintett von 2 Violons Alto
 2 Violoncelle *Allo*

Sinfonie a grand Orchestre *Adagio*

1^{te} Motturno Flute 2 Clarinette
 Cor. 2 Basson *Fargo*

Quatuor von 2 Violons
 Alto & Violoncelle *Andante*

6^{te} Sinfonie *Allo*

~~6^{te} Sinfonie~~

Sextett von 2 Violons
 2 Altos & 2 Violoncelle *Allo con spirito*

2^{te} Motturno 2 Flute 2 Clarinette
 Cor. 2 Basson *Allo*

30 Louis d'or
 15 Louis d'or
 15 Louis d'or
 15 Louis d'or
 20 Louis d'or
 15 Louis d'or

Deutsche Musiksammlung
 BERLIN
 Hof- u. Kon.-Bibliothek

Ferdinand Ries, Catalog von ungestochenen Werken, S.1/ Catalogue of unprinted Works, p.1, Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz – Musikabteilung mit Mendelssohn- Archiv: Mus.ms.theor.Kat. 743

2

Allo

Quatuors

p. *cresc*

f. *f.* *p.*

p. *cresc* *f.*

p. *ff* *cresc*

con do *pp* *ff* *p* *ff*

p. *cresc* *mf*

p. *for*

Ferdinand Ries, Erste Seite der 1. Violine des Streichquartetts in c-Moll, undat. / First Sheet of the part of the first violin of the c-minor quartet, undated, Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz – Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv: Mus.ms.18536/7.

I. Allegro

Stimmensatz Mus.ms. 18536/7 (1)

Allo

[Violino primo.]

p.

fz p cresc f: p

Violino Secondo.

p

Alto.

p

fz p p

Violoncello.

p fz p p

8

VI. I

fz p cresc f or p:

VI. II

fz p cresc f p

Br.

fz p cresc p

Vc.

fz p cresc. f p

16

VI. I

cresc ff p

VI. II

cresc ff p

Br.

cresc. ff p

Vc.

cres: ff p

Im Rahmen der Recherche hat der Autor drei unbekannte Streichquartette sowie einen verloren geglaubten Streichquartettsatz ausfindig gemacht / In the course of research, a total of three unknown string quartets and a string quartet movement that had been thought lost were found (Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz – Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv: Mus.ms.18536/7 und Mus.ms.18536/11). Aus den erhaltenen Stimmensätzen hat er im Zuge einer Quellenedition moderne Partituren erstellt - hier die erste Seite der Partitur des Streichquartetts in c-Moll -, an Hand derer man die Werke nun genauer studieren kann. / From the surviving sets of parts, the author has, in the course of editing the sources, created scores - cf. above the first sheet of the score of the c-minor quartet - which can now be used to study the works more closely. Siehe / see Philipp Leibbrandt: Die Kammermusik von Ferdinand Ries: Trio bis Oktett, Dissertation 2020, LMU München: <https://edoc.ub.uni-muenchen.de/29334/>.

Neue Ries-CDs

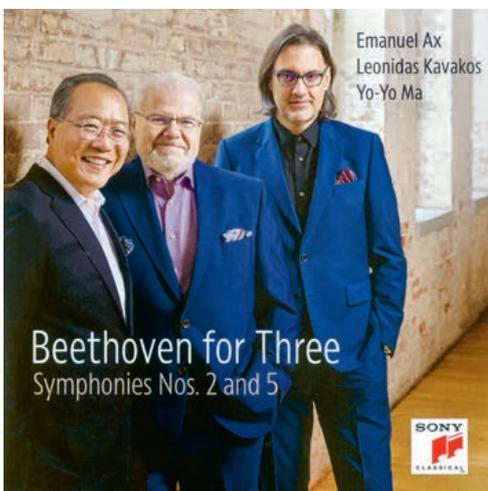
New Ries CDs



FERDINAND RIES: STREICHQUARTETTE VOL. 4

Streichquintett op. 37 in C-Dur (Wien 1809); Streichquartett op. 150 Nr. 1 in a-Moll (Godesberg 1825/26). Schuppanzigh Quartett: Anton Steck (Violine), Katja Grüttner (Violine), Christian Goosses (Viola), Werner Matzke (Violoncello), Raquel Massades (Viola). CPO CD 777 306-2

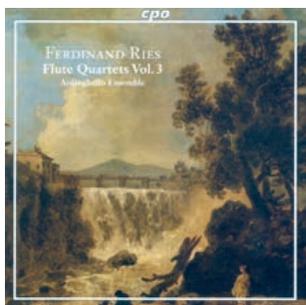
Die vierte Folge der Ferdinand Ries-Edition mit dem Schuppanzigh-Quartett präsentiert zwei ausgewählte Werke, die die große Bedeutung des Komponisten unterstreichen! Zeit seines Lebens hat sich der Beethoven-Schüler Ries mit der Komposition von Streichquartetten und -quintetten beschäftigt. Die Entstehung des C-Dur-Streichquintetts op. 37 fällt in das Jahr 1809. Es ist dem Geiger Ignaz Schuppanzigh gewidmet, der sich als Primarius des von ihm gegründeten „Schuppanzigh-Quartetts“ in Wien einen Namen gemacht hatte... Ähnlich wie dieses Quintett zeichnet sich auch das Streichquartett op. 150, N. 1 durch interessante und vergleichsweise ungewöhnliche Merkmale aus.



FERDINAND RIES: BEARBEITUNG DER SINFONIE NR. 2 VON LUDWIG VAN BEETHOVEN

Beethoven for Three – Sinfonien Nr. 2 und 5. Sony Yo-Yo Ma; Leonidas Kavakos; Emanuel Ax

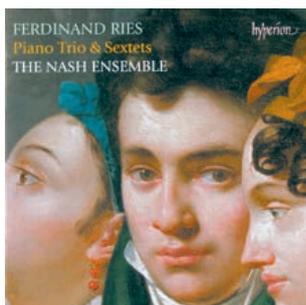
Hier verwischt die Grenze zwischen Orchester- und Kammermusik. Die Solisten präsentieren zwei von Beethovens ikonischen Sinfonien in intimen Arrangements, die die Kraft und Unmittelbarkeit von Beethovens Orchesterwerken bewahren. »Beethoven for Three« versetzt die Zuhörer an den Anfang des 19. Jahrhunderts, als das Publikum mit der Musik des Komponisten in Bearbeitungen für Klaviertrio, Streichquartett oder Klavier zu vier Händen vertrauter war als für volles Orchester. Hier suchen Ax, Kavakos und Ma nach den wesentlichsten Elementen von Beethovens musikalischer Sprache, indem sie seine zweite Sinfonie, die von Beethovens Schüler Ferdinand Ries für Trio arrangiert wurde, mit seiner fünften Sinfonie – einem der bekanntesten Stücke der klassischen Musik – in einer neu in Auftrag gegebenen Bearbeitung von Colin Matthews kombinieren.



FERDINAND RIES: SÄMTLICHE WERKE für Flöte und Streicher Vol. 3
 Flötenquartette a-Moll, WoO 35, Nr. 3 (Godesberg 1826); Flötenquintett h-Moll, op. 107 (London 1818); Flötenquartett A-Dur, op. 145, Nr. 3 (London/Hastings 1814/15). Ardinghello-Ensemble: Karl Kaiser, Flöte; Annette Rehberger, Violine; Sebastian Wohlfarth, Viola; Martina Jessel, Violoncello. CPO cd 555 378-2

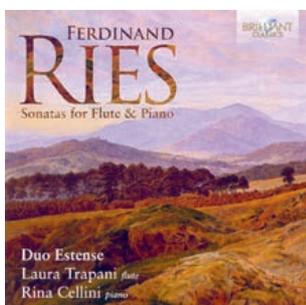
In dieser Einspielung finden sich die vielleicht am weitesten in die Romantik weisenden Stücke des Komponisten in Form zweier großer Werke in Moll. Ries steht stilistisch noch mit einem Bein in der späten Klassik, mit dem anderen aber in der frühen

Romantik. Diese Frühromantik ist meist eher von freundlich-brillanter, als von tragischer Natur, was ob seiner glanzvollen Karriere nicht verwundert. Diese innere Heiterkeit überwiegt auch im 1815 entstandenen Quartett in A-Dur op. 145,3. Wesentlich leidenschaftlicher geben sich das Quintett (mit zwei Violon) op. 107 in h-moll aus dem Jahre 1818 und das späte Quartett in a-moll WoO 35,3.



FERDINAND RIES: PIANO TRIO UND SEXTETTS
 Sextett für Pianoforte, zwei Violinen, Viola, Violoncello und Kontrabass C-Dur op. 100 (London 1817/20); Introduction und russischer Tanz für Pianoforte und Violoncello Es-Dur op. 113, Nr. 1 (London 1823); Trio für Pianoforte, Violine und Violoncello c-Moll op. 143 (Godesberg 1826); Sextett für Pianoforte und Harfe, sowie Klarinette, Horn, Fagott und Kontrabass g-Moll op. 142 (London 1814). The Nash Ensemble, hyperion London

Aparte sounds. For a long time, posterity perceived Ferdinand Ries almost exclusively as a student, collaborator and friend of Beethoven. As a composer, on the other hand, he is only gradually re-emerging in consciousness. The extremely versatile Nash Ensemble here introduces us to some of his chamber music works, of which the Sextet op. 142 alone is captivating for its distinctive scoring with piano, harp, three winds and double bass. The other pieces are, of course, no less attractive and also emphasize the merits of this unjustly neglected Beethoven contemporary.



FERDINAND RIES: FLÖTENSONATEN
 Drei Sonaten für Pianoforte und Flöte g-Moll, D-Dur, Es-Dur op. 86 (London 1819); Sonate sentimentale für Pianoforte und Flöte Es-Dur op. 169 (Godesberg 1814); Zwei Sonatinen für Pianoforte B-Dur, F-Dur op. 5 (London 1821). Duo Estense: Laura Trapani, Flöte; Rina Cellini, Piano. Brilliant CD

Die vorliegende CD enthält vier der zahlreichen Sonaten von Ferdinand Ries, die einen verbreiteten Typus von Klaviersonaten "mit Begleitung" darstellen. Sie präsentiert die umfangreichste und berühmteste Sonata Sentimentale, die drei Flötensonaten op. 86 sowie zwei Sonaten für das Pianoforte. Gespielt von Laura Trapani (Flöte) und Rina Cellini (Klavier), zwei hervorragenden italienischen Solistinnen, die ihre Leidenschaft für unerforschtes Repertoire teilen.

Impressum / Imprint

Copyright 2023
Ferdinand Ries Gesellschaft und der Autor
V.i.S.d.P.: Ferdinand Ries Gesellschaft e.V.

Grafik/Design
Jan van der Most, Düsseldorf

Druck/Production
eindrucksvoll – Ulrich Schreck, Köln

Printed in Germany

ISSN 2193-4428

Aktuelle Veranstaltungshinweise unter /
News on Ries Events: www.ferdinand-ries.de

Autor / Author

Dr. Philipp Leibbrandt
Dramaturg beim Rheingau Musik Festival

Redaktion / Editing

Barbara Mühlens-Molderings M.A.
Prof. Dr. Herbert Molderings

Übersetzung / Translation

Dr. Jürgen Schaarwächter

Bildnachweis / Photo Credits

Beethoven-Haus Bonn, S. 6, 15

British Library RPS MS 326, Royal
Philharmonic Society Archive. Reproduced by
permission of the British Library, S. 24

British History Online <http://www.british-history.ac.uk/survey-london/vols31-2/pt2/plate-27> [accessed 31 January 2023], S. 23

Münchner Stadtmuseum, Sammlung
Graphik/Gemälde, S. 14

Privatsammlung, S. 25, 27

Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer
Kulturbesitz – Musikabteilung mit
Mendelssohn-Archiv, S. 2, 9, 30, 39, 40, Umschlag
wikimedia commons, S. 11, 18

**Das RIES JOURNAL ist eine Publikation
der Ferdinand Ries Gesellschaft, Bonn**

Einzelpreis: 12,- EUR

**Zu bestellen bei der Ferdinand Ries Gesellschaft
Kaufmannstr. 32, 53115 Bonn, info@ferdinand-ries.de**

Abbildung auf der Titelseite:
Ferdinand Ries, Œuvre première.
Drei Streichquartette, Bonn 1798