

**Die Kammermusik von Ferdinand Ries:  
Trio bis Oktett**

Inaugural-Dissertation  
zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie  
der Ludwig-Maximilians-Universität  
München

vorgelegt von  
Philipp Leibbrandt  
aus  
München  
2020

Referent: Prof. Dr. Hartmut Schick

Korreferent: Prof. Dr. Wolfgang Rathert

Tag der mündlichen Prüfung: 1. März 2021



# Inhaltsverzeichnis

Danksagung .....	6
1. Einführung in die Thematik .....	7
2. Zum Stand der Ries-Forschung.....	9
3. Bemerkungen zur verwendeten Terminologie .....	11
4. Zur Datierung der ungestochenen Werke.....	12
5. Im Umfeld des Bonner Hofes – Ferdinand Ries’ Jugendjahre (1784–1803).....	20
5.1 Die Streichquartette WoO 1 .....	24
Streichquartett As-Dur WoO 1 Nr. 1.....	26
Streichquartett A-Dur WoO 1 Nr. 2 .....	33
Vergleich von J. Haydns op. 55 Nr. 1 und Ries’ WoO 1 Nr. 2 .....	39
Streichquartett d-Moll WoO 1 Nr. 3.....	41
Ergebnisse der Analysen der Quartette WoO 1.....	49
5.2 Die Streichtrios WoO 70 .....	50
Streichtrio Es-Dur WoO 70 Nr. 1 .....	51
Streichtrio e-Moll WoO 70 Nr. 2 .....	57
Ergebnisse der Analysen der Streichtrios WoO 70 .....	62
5.3 Drei unbekannte Streichquartette. Hill deest Nr. 1–3.....	63
Streichquartett C-Dur (Hill deest Nr. 1).....	64
Streichquartett c-Moll (Hill deest Nr. 2) .....	66
Streichquartett G-Dur (Hill deest Nr. 3).....	68
Ergebnisse der Analysen Hill deest Nr. 1–3.....	70
5.4 Streichquartett d-Moll WoO 71 .....	70
5.5 Streichquartett e-Moll WoO 72 .....	78
5.6 Die Streichquartette WoO 73 .....	86
Streichquartett A-Dur WoO 73a.....	86
Streichquartett c-Moll WoO 73b.....	97
Streichquartett G-Dur WoO 73c.....	107
5.7 Streichquartett Es-Dur WoO 74 .....	118
Ergebnisse der Analysen WoO 71, WoO 72, WoO 73a–c und WoO 74 .....	126
5.8 Streichquintett A-Dur WoO 75 .....	127
5.9 Klaviersextett C-Dur WoO 76.....	139
5.10 Zusammenfassung .....	145
6. Lehrjahre bei Beethoven in Wien (1803–1805).....	148
6.1 Über München und Regensburg – neue Quellenfunde zur Ankunft von Ries in Wien.....	148
6.2 Arbeiten, Lernen und Leben im Umfeld von Beethoven .....	153

Streichquartett F-Dur WoO 6 .....	155
Streichquartett Es-Dur WoO 10 .....	163
Ergebnisse der Analysen WoO 6 und WoO 10 .....	172
7. Versuch erster Selbstbehauptung als Komponist – Bonn und Paris (1806–1808) .....	174
7.1 Bonn .....	174
Klaviertrio Es-Dur op. 2 .....	176
7.2 Paris .....	186
Klavierquartett f-Moll op. 13 .....	191
Klavierseptett Es-Dur op. 25 .....	204
Ergebnisse der Analysen op. 13 und op. 25 .....	216
8. Komponieren und Reisen – Die Wanderjahre. Von Wien durch Deutschland bis nach Skandinavien und Russland (1808–1813) .....	219
8.1 Wien .....	219
Klavierquartett Es-Dur op. 17 .....	223
Streichquintett C-Dur op. 37 .....	238
Streichquintett d-Moll op. 68 .....	254
Ergebnisse der Analysen op. 37 und op. 68 .....	270
Streichquartett fis-Moll op. 70 Nr. 3 .....	272
8.2 Von Bonn bis nach Russland .....	280
Klaviertrio B-Dur op. 28 .....	294
Streichquartett F-Dur op. 70 Nr. 1 .....	303
Streichquartett G-Dur op. 70 Nr. 2 .....	313
Ergebnisse der Analysen op. 70 .....	321
Streichquartett B-Dur op. 126 Nr. 1 .....	322
9. Der „Selfmademan“ – Ries in London (1813–1824) .....	332
9.1 Kammermusik „für die Bühne“ – Quintett, Sextett und Oktett .....	348
Klaviersextett g-Moll op. 142 .....	348
Klavierquintett h-Moll op. 74 .....	364
Klavieroktett As-Dur op. 128 .....	381
Klaviersextett C-Dur op. 100 .....	398
Ergebnisse der Analysen von op. 142, op. 74, op. 128 und op. 100 .....	415
9.2 Klaviermusik und Streichquartette „für die Kammer“ .....	416
Klaviertrio Es-Dur op. 63 .....	416
Trio für zwei Klaviere und Harfe B-Dur op. 95 .....	419
Klavierquartett e-Moll op. 129 .....	434
Streichquartett c-Moll op. 126 Nr. 2 .....	440
Streichquartett A-Dur op. 126 Nr. 3 .....	449

Ergebnisse der Analysen op. 126 .....	459
Streichquartett g-Moll op. 150 Nr. 3 .....	460
9.3 Ensemblesmusik mit Flöte – Flötenquartette op. 145 und Flötenquintett op. 107.....	472
Flötenquartette op. 145.....	474
Flötenquintett h-Moll op. 107.....	477
10. Zurück auf dem Kontinent – Godesberg, Frankfurt und die letzten Jahre (1824–1838).....	484
10.1 Die späten Streichquartette.....	504
Streichquartett a-Moll op. 150 Nr. 1 .....	507
Streichquartett e-Moll op. 150 Nr. 2 .....	518
Ergebnisse der Analysen von op. 150 .....	528
Streichquartett E-Dur WoO 34.....	531
Streichquartett Es-Dur op. 166 Nr. 1.....	545
Streichquartett A-Dur WoO 36 .....	554
Streichquartett C-Dur WoO 37.....	562
Streichquartett g-Moll op. 166 Nr. 2 .....	572
Ergebnisse der Analysen von op. 166 .....	590
Streichquartett f-Moll WoO 48 .....	591
10.2 Die späten Streichquintette.....	604
Streichquintett a-Moll op. 167.....	606
Streichquintett G-Dur op. 171 .....	616
Streichquintett Es-Dur op. 183 ( <i>Souvenir d'Italie</i> ) .....	634
Streichquintett f-Moll WoO 62 .....	646
10.3 Streichsextett a-Moll WoO 63.....	659
10.4 Letzte Kammermusik mit Klavier – Die Klaviertrios op. 143 und WoO 86.....	686
Klaviertrio c-Moll op. 143.....	688
Klaviertrio f-Moll WoO 86 .....	695
10.5 Späte Werke mit Bläsern – Flötenquartette WoO 35 und Nottornos WoO 50 und WoO 60 ..	709
Flötenquartette WoO 35 .....	709
Bläsernottornos WoO 50 und WoO 60 .....	713
11. Schlussbetrachtung.....	717
12. Quellen-, Literatur- und Notenverzeichnis.....	726
12.1 Handschriftliche Werk-Kataloge und Verzeichnisse .....	726
12.2 Herangezogene Autographe und Abschriften der Werke von Ries.....	726
12.3 Nach dem Autograph zitierte Briefe (B. Romberg, C. Cannabich, F. A. Ries, L. Spohr).....	729
12.4 Artikel und Rezensionen in zeitgenössischen Zeitungen und Journalen.....	730
12.5 Literatur und Lexikoneinträge.....	737

12.6 Verzeichnis der für die Analysen verwendeten Notenausgaben .....	753
Anhang .....	759
1. Briefedition.....	759
2. Quellenedition Hill deest Nr. 1–3 und WoO 1 Nr. 2, II .....	806

## Danksagung

Die vorliegende Arbeit entstand in der Zeit von 2017 bis 2021 und wurde im März 2021 an der Ludwig-Maximilians-Universität München als Dissertation angenommen.

Allen voran danke ich meinem Doktorvater Prof. Hartmut Schick (LMU), der mich stets mit einem offenen Ohr und Zeit für Fragen und Probleme begleitet hat. Mein Dank gilt außerdem allen Instituten und Bibliotheken, insbesondere den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern der Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung sowie den Kolleginnen und Kollegen der Kritischen Ausgabe der Werke von Richard Strauss in München, die mir stets mit Rat zur Seite gestanden sind. Darüber hinaus bedanke ich mich bei der Ferdinand Ries Gesellschaft und der Vorsitzenden Barbara Mühlens-Molderings für das große Interesse an meiner Arbeit sowie für Anregungen und die Möglichkeit zum Austausch.

Um eine solche Arbeit bewältigen zu können bedarf es außerdem in erster Linie Zeit. Dass ich diese finden konnte verdanke ich der großzügigen Unterstützung der Hanns-Seidel-Stiftung, die die Arbeit durch ein Begabtenstipendium aus Mitteln des Bundesministeriums für Bildung und Forschung (BMBF) gefördert hat.

Größten Dank verdienen meine Freunde, meine Familie und insbesondere meine Frau. Ohne ihr Durchhalten, Verständnis und ihre Unterstützung hätte ich des Öfteren den Mut und die Kraft für dieses Projekt verloren.

München im Januar 2022

# 1. Einführung in die Thematik

*„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 Herr Ries zum erstenmal kennen lernt. Seine Kompositionen tragen sämtlich 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.“<sup>1</sup>*

Das sehr bewegte Leben und das umfangreiche Schaffen von Ferdinand Ries sind von der Musikforschung seit jeher nur am Rande und in vereinzelt Studien erforscht und gewürdigt worden. Bereits kurz nach seinem Tod 1838 gerieten seine Werke zunehmend in Vergessenheit, sodass diese heutzutage selbst in Fachkreisen weitgehend unbekannt sind. Sein Wirken als Komponist sowie seine Kompositionen werden dabei oftmals auf sein Schülerverhältnis zu Beethoven reduziert und damit gleichermaßen pauschalisiert. Doch bereits der Blick auf die unterschiedlichen Biographien offenbart, dass sich die Werdegänge von Beethoven und Ries in nur wenigen Punkten überschneiden und beide Komponisten somit unterschiedlichsten Eindrücken, Kontexten und Einflüssen ausgesetzt waren, die auch deutliche Auswirkungen auf ihr jeweiliges kompositorisches Schaffen hatten.

Geboren 1784 in Bonn, wächst der 14 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 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. Die anschließende Studienzeit bei Beethoven in Wien belief sich nach neuesten Erkenntnissen nur auf eine kurze Zeitspanne von etwas mehr als zwei Jahren und war vornehmlich durch Klavierunterricht geprägt. Dennoch legte Ries in den wenigen Wiener Jahren den Grundstein für die lebenslange Freundschaft und Verbundenheit mit Beethoven. Bereits 1805 verließ er Wien Richtung Paris. Der Weggang aus Wien fällt mit dem Druck seiner beiden Klaviersonaten op. 1 zusammen und markiert die beginnende Wahrnehmung von Ries als Komponist durch die Öffentlichkeit. Der Aufenthalt in Frankreich 1807/1808 brachte nicht den erhofften Erfolg, wengleich sich Ries nun 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. Nach einem erneuten Aufenthalt in Wien, wo er in den Salons des österreichischen Hochadels verkehrte, reiste Ries schließlich durch Deutschland und Skandinavien bis nach Russland. Insbesondere in den Werken jener Zeit äußern sich Spuren des russischen Musiklebens, beispielsweise durch lokalkoloristische Anklänge. Wie zuvor war Ries auch während seiner Reise durch das Zarenreich durch den Vorstoß der napoleonischen Truppen dazu gezwungen, 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 und Ansehen als einer der Direktoren der kurz zuvor gegründeten *Philharmonic Society*, sondern er war kompositorisch äußerst produktiv und mit allen Größen des damaligen Musiklebens gut vernetzt. Insbesondere das rege öffentliche Konzertleben der Stadt führte dazu, dass er sich nun gezielt dem

---

<sup>1</sup> [unbekannt]: [ohne Titel], in: Berliner Allgemeine Musikalische Zeitung 4/6 (7. Februar 1827), S. 45.

Komponieren von Sinfonien wie auch von groß besetzter Kammermusik mit Klavier widmete. Mit seiner Rückkehr ins Rheinland 1824 sowie seinem Umzug nach Frankfurt am Main 1827 folgte aus heutiger Perspektive Ries' letzte große Schaffensperiode. In jener Zeit reiste er nicht nur wiederholt ins Ausland (u. a. Paris, London, Rom), sondern wirkte auch als Leiter der *Niederrheinischen Musikfeste*. Als Komponist widmete er sich in dieser Phase auch gezielt Gattungen, die er bis dahin noch nicht aufgegriffen hatte, und schuf neben einem bemerkenswerten Streichsextett auch mehrere Opern, Oratorien und Ouvertüren, teilweise explizit für die *Niederrheinischen Musikfeste*. Ries' Werke wurden von zahlreichen Verlegern in Deutschland sowie im Ausland gedruckt und standen regelmäßig auf den Programmplänen im Musikleben Europas, worin sich sein Erfolg als Komponist wie auch seine Popularität als Klaviervirtuose in jener Zeit deutlich zeigen.

Mit der vorliegenden Arbeit erfolgt erstmals eine ausführliche analytische Untersuchung von Ries' Kammermusik. Während sich Ries einzelnen Gattungen wie der Sinfonie oder der Oper und dem Oratorium vergleichsweise spät widmete, beginnt und schließt sein kompositorisches Schaffen mit Kammermusik. Eine Analyse der Kammermusik erweist sich daher als besonders geeignet, um Ries' Entwicklung als Komponist und in Bezug auf den Umgang mit Traditionen, Konventionen, Formen und Harmonik detailliert zu betrachten. Bereits Ries' Lebensdaten (1784–1838) zeigen aus heutiger Perspektive, dass er nicht nur überwiegend in einer Epoche tiefgreifender politischer und sozialer Veränderungen lebte, sondern auch, dass das Musikleben jener Zeit vom Aufbrechen von Konventionen, einer expressiver werdenden Klangsprache und dem Beginn des öffentlichen Konzertwesens geprägt war. Im Hinblick auf ein tieferes und besseres Verständnis der in dieser Arbeit untersuchten Werke werden die Analysen daher in den biographischen, den historischen sowie den gattungsgeschichtlichen Kontext eingebettet und, wo möglich, erhaltene Autographe, Abschriften, Korrespondenz mit Verlegern wie auch zeitgenössische Berichte und Rezensionen über Wirkung und Verbreitung der Kompositionen berücksichtigt. Um die Arbeit dabei in einem noch ausführbaren und übersichtlichen Rahmen halten zu können, liegt der Fokus auf den größer besetzten Werken, d.h. von Trio bis Oktett. Gleichwohl besteht das Untersuchungskorpus immer noch aus insgesamt 63 Werken in verschiedenen Besetzungsvarianten. Die Werkanalysen erfolgen weitgehend nach Gattungen sortiert und – soweit möglich – in chronologischer Anordnung.

Wenngleich der Untersuchungsschwerpunkt die Analyse des kammermusikalischen Schaffens bildet, gab die intensive Auseinandersetzung mit Ries' Wirken auch den Anlass, seine bisher nur oberflächlich bekannte Biographie detailliert aufzuarbeiten. Den jeweiligen Kapiteln, deren Einteilung sich chronologisch an den Stationen seines Lebens orientiert, werden daher biographische Informationen und Erläuterungen als Kontext vorangestellt. Insbesondere für die Jahre nach der Rückkehr aus London erwies sich hierfür die Auswertung der rund 500 von Cecil Hill zusammengestellten Briefe und Dokumente als besonders fruchtbar, zumal der Inhalt der dort edierten Quellen weitgehend noch keinen Eingang in die Forschungsliteratur gefunden hat.<sup>2</sup> Die biographischen Nachforschungen förderten zudem zahlreiche weitere, bisher unerschlossene Quellen zutage. Hierzu zählen neben Rezensionen und Berichten aus der zeitgenössischen Presse insbesondere rund 50, auf verschiedene Standorte verteilte Briefe. Darüber hinaus konnten an Hand der Untersuchung der erhaltenen Autographe und weiterer Archivalien in der Berliner Staatsbibliothek drei bisher unbekannte Streichquartette wie auch ein bisher als nicht existent eingestuftes Quartettsatz ausfindig gemacht werden. Die Briefe sowie die drei Streichquartette und der Quartettsatz werden erstmals in edierter Form im Anhang dieser Arbeit publiziert und ergänzen den biographischen und kompositorischen Kontext.

---

<sup>2</sup> Siehe auch die Ausführungen im folgenden Abschnitt: „Zum Stand der Ries-Forschung“.

## 2. Zum Stand der Ries-Forschung

Der heutige Informationsstand zur Ries-Biographie, wie er beispielsweise in gängigen Fachlexika zu finden ist, scheint zum größten Teil auf einen zeitgenössischen Artikel des englischen Magazins *The Harmonicon* zurückzugehen. Anlässlich des Abschieds von Ries aus England veröffentlichte dieses Musikjournal im März 1824 ein „*Memoir of Ferdinand Ries*“.<sup>3</sup> Der Artikel, dessen Inhalt Ries dem Journalisten vermutlich selbst mitteilte, gibt Ries' Werdegang bis dato wieder und wird in einer weiteren Ausgabe vom April durch eine Übersicht der bereits veröffentlichten Kompositionen ergänzt.<sup>4</sup> Ein erst kürzlich wieder aufgefundener Brief von Ries an den Musikschriftsteller Wilhelm Christian Müller vom 18. Juni 1830 bereichert den biographischen Inhalt des Artikels. Die Wiederentdeckung des seit der Nachkriegszeit bis 2011 verschollenen Briefes in einem Archiv in Krakau kann durchaus als Glücksfund für die Ries-Forschung angesehen werden, da Ries in seinem Schreiben wertvolle Auskunft zu seiner Biographie und zu der Entstehung der meisten seiner Kompositionen gibt.<sup>5</sup> Müller wandte sich offenbar während der Arbeit an seiner 1830 erschienenen Abhandlung *Ästhetisch-historische Einleitungen in die Wissenschaft der Tonkunst* direkt an Ries, da die dort wiedergegebenen biographischen Informationen sich mit dem Inhalt des Briefes decken.

Als bekannteste Quelle für die Ries- und Beethoven-Biographie sind zweifelsohne die *Biographischen Notizen über Ludwig van Beethoven* zu nennen, die Franz Gerhard Wegeler und Ries 1837 im Andenken an Beethoven zusammenstellten.<sup>6</sup> Trotz der hohen Glaubwürdigkeit der dort berichteten Geschehnisse ist jedoch insbesondere bei der Übernahme von Datierungsangaben Vorsicht geboten, zumal die *Notizen* erst rund zehn Jahre nach Beethovens Tod und über 30 Jahre nach Ries' Aufenthalt bei ihm in Wien verfasst wurden.

Unter den Quellen nicht-musikalischer Art aus Ries' eigener Feder finden sich zwar keine Tagebücher, dafür aber über 500 Briefe und Dokumente, die einen Einblick in das geschäftliche und private Leben sowie das soziale Umfeld des Komponisten geben, und in denen er immer wieder über seine Kompositionen berichtet. Insbesondere die Briefe an seinen Bruder Joseph, der nach Ferdinands Rückkehr ins Rheinland 1824 weiter in London lebte und dort die geschäftlichen und freundschaftlichen Beziehungen für ihn aufrecht hielt, weisen sehr wertvolle Informationen über Ries' Leben, Geschäftsgebaren und seine Gedankenwelt in den folgenden Jahren bis 1838 auf. Als Glücksfall für die Forschung kann Ries' Entschluss angesehen werden, im Jahr 1827 ein ausführliches Verzeichnis seiner veröffentlichten Werke begonnen zu haben. Die Forschung geht davon aus, dass es sich bei dem Verzeichnis um einen einzigen, bestimmten Katalog handelt, der in der Staatsbibliothek zu Berlin verwahrt wird. Wie Recherchen im Kontext dieser Arbeit ergeben haben, ist die Quellenlage allerdings deutlich komplizierter, da sich insgesamt vier Verzeichnisse erhalten haben, die nur zum Teil von Ries selbst angelegt wurden. Im Abschnitt „Zur Datierung der ungestochenen Werke“ werden die Quellenlage genau erläutert und Argumente angeführt, die zeigen, dass das 1827 von Ries angelegte Werkverzeichnis anders einzuordnen ist, als bisher angenommen wurde.

Ries' Reputation als Virtuose und angesehener Komponist geht aus zeitgenössischen Berichten in diversen Musikjournalen hervor, die in aller Regel lobend von ihm sprechen. In die vorliegende Arbeit

---

<sup>3</sup> [unbekannt]: *Memoir of Ferdinand Ries*, in: *The Harmonicon* 2/15 (1824), S. 32–35.

<sup>4</sup> [unbekannt]: *Catalogue of Mr. Ries' Works*, in: *The Harmonicon*, 2/16 (1824), S. 60–61.

<sup>5</sup> Siehe: Mühlens-Molderings, Barbara: *Ferdinand Ries' Brief an Wilhelm Christian Müller vom 18. Juni 1830*, in: *Ries Journal* 1 (2011), S. 2–29.

<sup>6</sup> Wegeler, Franz Gerhard, und Ries, Ferdinand: *Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven*.



wurden greifbare zeitgenössische Werkbesprechungen einbezogen, um die Verbreitung und Wirkung seiner Kompositionen beleuchten zu können.

Trotz einiger Veröffentlichungen und Untersuchungen zu Ries' Wirken und Oeuvre sowie dem aner kennenswerten Bemühen der zur Aufarbeitung seines Lebens und Schaffens 2008 gegründeten *Ferdinand Ries Gesellschaft* steht die Ries-Forschung noch am Anfang. Erste kleinere Studien zu seiner Jugend und über sein Leben verfassten Ludwig Ueberfeldt (1915) und rund 60 Jahre später William E. Sand (1973).

Ueberfeldt beschreibt in seiner kurzen Darstellung die Jugendentwicklung des Komponisten bis in das Jahr 1813. Den Schwerpunkt bildet dabei Ries' Aufenthalt bei Beethoven in Wien. Als Quellen zieht er hauptsächlich die von Ries selbst niedergeschriebenen *Notizen*, Einträge aus zeitgenössischen Lexika sowie einige Briefe und Rezensionen aus gängigen Musikjournalen der Zeit heran. Bemerkenswert erscheint, dass Ueberfeldt zur Entstehung seiner Arbeit offenbar noch Zugriff auf das Familienbuch des Vaters Franz Anton Ries sowie auf Aufzeichnungen des jüngeren Bruders Joseph Ries hatte. Diese beiden Quellen – so vermutet auch Cecil Hill – sind wahrscheinlich in den Wirren der beiden Weltkriege verloren gegangen und bis heute auch nach intensiver Recherche nicht aufzufinden. In einem zweiten Abschnitt widmet sich Ueberfeldt der Untersuchung einiger bis 1813 entstandener Werke, konzentriert sich dabei aber ausschließlich auf solche für Klaviersolo. In diesen sehr knappen Analysen zieht Ueberfeldt Parallelen zu den Sonaten Beethovens und fällt über Ries ein eher wenig fundiertes Urteil.<sup>7</sup>

William Sands Arbeit stellt den ersten Versuch dar, Ries' musikalisches Oeuvre zu ordnen und zu katalogisieren.<sup>8</sup> Neben einem kurzen biographischen Abschnitt, der über die bekannten Informationen aus dem Artikel des *Harmonicon*s nicht hinausgeht, gibt Sand eine kommentierte Liste der erschienenen Werke und deren Verleger wieder. Wie unvollständig sein Verzeichnis jedoch ist, insbesondere im Hinblick auf die zu Ries' Lebzeiten unveröffentlicht gebliebenen Werke, zeigt der Vergleich mit Cecil Hills umfassenden Werkverzeichnis von 1977.<sup>9</sup>

Hill legte nach der Fertigstellung des thematischen Werkverzeichnisses wie erwähnt eine Edition der umfangreich erhaltenen Korrespondenz von Ries vor.<sup>10</sup> Hills Publikationen erweisen sich somit als großer Fortschritt für die damalige Ries-Forschung, da sie eine fundierte und umfassende Basis für weitere Forschungen bieten.

Ries' Klaviersonaten wurden 1981 in der Studie von Kathleen J. Lamkin eingehend untersucht.<sup>11</sup> Lamkin liefert nicht nur fundierte Analysen, sondern zieht auch Vergleiche mit Klaviersonaten anderer Komponisten, insbesondere von Czerny, Kalkbrenner, Clementi und Beethoven. Dabei zeigt sie, dass Ries nicht lediglich als „Nachahmer“ Beethovens einzuordnen ist, sondern selber die Werke anderer Zeitgenossen beeinflusste. Spuren Beethovens lassen sich in Ries' Sonaten zwar vereinzelt von ihr nachweisen, Ries' Sonaten zeichnen sich nach ihrer Auffassung allerdings insbesondere durch andere Herangehensweisen und eigene Ideen aus und schlagen dabei eine Brücke zwischen den Konventionen und der Klangsprache des ausgehenden 18. Jahrhunderts und des frühen 19. Jahrhunderts.

---

<sup>7</sup> „Das Bedürfnis der Anlehnung an andere Künstler machte ihn in seinen größten Werken zu einem Epigonen der drei großen Wiener Meister, besonders zu einem Epigonen seines Lehrers Beethovens.“ Siehe: Ueberfeldt, Ludwig: Ferdinand Ries' Jugendentwicklung, S. 62.

<sup>8</sup> Sand, William E.: *The Life and Works of Ferdinand Ries*.

<sup>9</sup> Hill, Cecil: *Ferdinand Ries. A Thematic Catalogue*.

<sup>10</sup> Hill, Cecil (Hrsg.): *Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente*.

<sup>11</sup> Lamkin, Kathleen J.: *The Solo Piano Sonatas of Ferdinand Ries*.

Gisela Schewe legte 1993 eine erste Studie zu Ries' Streichquartetten vor.<sup>12</sup> Dass eine erneute Untersuchung aller Streichquartette wie mit der vorliegenden Arbeit durchaus lohnenswert ist, zeigt insbesondere die Entdeckung von drei bisher unbekanntem Streichquartetten, die im Anhang dieser Arbeit in edierter Form aufgeführt sind. Schewe fokussiert sich in ihrer Studie auf die Kopfsätze der Streichquartette und handelt die übrigen Teile meist wenig detailliert in wenigen Sätzen ab. Vermutlich hatte sie für ihre Untersuchungen nur einen vergleichsweise schlechten Zugang zu den zu Grunde liegenden Noten, da Ries' Streichquartette erst in den Jahren 2002/2003 in modernen Ausgaben, darunter sogar in Erstausgaben, verfügbar gemacht wurden. Dennoch bezieht sie erhaltene Autographe und Stimmensätze in ihrer Arbeit nicht mit ein, obwohl gerade diese Quellen mitunter wichtige Erkenntnisse und Kontexte liefern. Ebenso führt sie keine Belege für einen großen Teil der Quartette an, die sie als Frühwerke bezeichnet.

Darüber hinaus ist eine umfangreiche Studie zu Ries' acht Sinfonien greifbar, die Steven Robinson 2002 vorlegte.<sup>13</sup> Robinson liefert nicht nur tiefgehende Werkanalysen und zeigt in diesen auf, wie sich Ries' Sinfonien teilweise gezielt von Beethovens Sinfonien absetzen, sondern er beleuchtet auch die Quellenlage und die Entstehungsgeschichte der Werke genau. Dabei macht er deutlich, dass Ries nicht nur immer wieder an seinen Sinfonien arbeitete und einige sogar umfangreich revidierte, sondern er formuliert auch stichhaltige Argumente für eine neue Einordnung ihrer Chronologie.

Auf die Untersuchung einzelner Werke fokussieren sich wenige weitere Studien. Amy Laursen beleuchtete 2015 die Entstehungshintergründe von Ries' Konzert für zwei Hörner (WoO 19),<sup>14</sup> Emily Stanek widmete sich 2014 den Flötenquartetten op. 145, lässt allerdings die Flötenquartette WoO 35 in ihrer Studie unberücksichtigt.<sup>15</sup> Jennifer Lynn Ekklund untersucht Ries' Fantasien und Variationen für Klavier und Orchester, die Arbeit bleibt aber in weiten Teilen oberflächlich, zumal die Autorin nicht auf Ries' acht Klavierkonzerte eingeht.<sup>16</sup>

### 3. Bemerkungen zur verwendeten Terminologie

Vorab sind noch einige wenige Bemerkungen zur verwendeten Terminologie zu machen. Zunächst sei darauf hingewiesen, dass die Verwendung des Begriffs „Kammermusik“ der Einfachheit halber im heute allgemein gebräuchlichen Sinne geschieht und Kompositionen für Besetzungen von ein bis ungefähr neun Spieler meint, die in der Regel für ein kleines Publikum sowie private Aufführungen konzipiert sind. Der Wandel des Begriffs, der ursprünglich Werke bezeichnet, die dezidiert für nichtöffentliche Aufführungen in der „Kammer“ im aristokratischen Umfeld vorgesehen waren, und im 18. und frühen 19. Jahrhundert zunehmend dazu diente, allgemein zwischen Gattungen wie Sinfonie, Oper oder Kirchenmusik zu unterscheiden, kann dabei unberücksichtigt bleiben.<sup>17</sup> Im Vokabular des 18. und frühen 19. Jahrhunderts ist der Begriff „Kammermusik“ in der Regel kaum vertreten. Den Zeitgenossen gebräuchlicher erscheint die Schreibart des „Kammerstils“, der sich durch eine kunstvollere

---

<sup>12</sup> Schewe, Gisela: Untersuchungen zu den Streichquartetten von Ferdinand Ries.

<sup>13</sup> Robinson, Steven: *The eight Symphonies of Ferdinand Ries (1794–1838)*.

<sup>14</sup> Laursen, Amy D.: *Determining the Authenticity of the Concerto for two Horns, WoO 19, attributed to Ferdinand Ries*.

<sup>15</sup> Stanek, Emily: *New Insight into the Flute Quartet Genre: Historical and Analytical Background to the Flute Quartets, Opus 145 by Ferdinand Ries*.

<sup>16</sup> Ekklund, Lynn Jennifer: *Ferdinand Ries and the Concerted Fantasy*.

<sup>17</sup> Siehe auch: Beer, Axel: *Überlegungen zum Begriff Kammermusik im 18. und 19. Jahrhundert*, in: *Aspekte der Kammermusik vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, S. 1–8 sowie: Schwab, Heinrich W.: *Kammer – Salon – Konzertsaal. Zu den Aufführungsorten der Kammermusik, insbesondere im 19. Jahrhundert*, in: *ebd.*, S. 9–29.

Ausarbeitung des Satzes sowie anspruchsvolleres technisches Können der Spieler auszeichnet.<sup>18</sup> Die Ende des 18. Jahrhunderts einsetzende Verbreitung eines öffentlich-bürgerlichen Konzertlebens führte dazu, dass kammermusikalische Kompositionen zunehmend auch öffentliche Aufführungen erlebten. Soweit möglich werden in den nachfolgenden Analysen daher Entstehungszeitraum, Widmungsträger und Aufführungskontext der jeweiligen Kompositionen berücksichtigt.

Die Wortwahl und die Methodik der Analysen basieren aus praktischen Gründen auf den modernen Begriffen, wie sie seit Mitte des 19. Jahrhunderts zunehmend in Gebrauch gekommen sind. Wenn im Folgenden die Rede von Exposition, Durchführung, Reprise, Periode, Thema, Motiv etc. die Rede ist, so sind diese Begriffe im modernen Sinne zu verstehen. Die Verwendung der heute üblichen Terminologie ermöglicht dem Leser ein leichteres Verständnis der Analysen, zumal das zeitgenössische Vokabular heute kaum noch verbreitet ist und auf Grund veränderter Definitionen einzelner Begriffe zu Verwirrung führen würde. Selbstverständlich werden die Analysen und deren Ergebnisse stets im Kontext der zeitgenössischen Entwicklungen und Strömungen gesehen und in diesen eingebettet. Zudem ist zu bemerken, dass die Verschriftlichung der Theorie einzelner Formen und Gattungen wie beispielsweise der des Streichquartetts in der Zeit um 1800 erst allmählich und oftmals rückwirkend als Reaktion auf durch die Kompositionspraxis etablierte Prinzipien vorangetrieben wurde. Dass Kategorien wie Satzform oder Themenbau der untersuchten Werke daher nicht immer den in den theoretischen Lehrwerken formulierten „Normen“ entsprechen, darf nicht verwundern. Eine schlichte Übernahme der Begrifflichkeiten aus zeitgenössischen Lehrwerken wie Heinrich Christoph Kochs *Versuch einer Anleitung zur Composition* bietet sich für die Analysen daher auch auf Grund zu eng abgesteckter Definitionsgrenzen nicht an. Carl Dahlhaus formuliert diesbezüglich passend: „*Man braucht, um die Realität des 18. Jahrhunderts begreifen zu können, die Theorie des 19. Jahrhunderts nicht zu vergessen und darf es nicht einmal.*“<sup>19</sup>

## 4. Zur Datierung der ungestochenen Werke

Wie Ries' Nachlass und Hills Werkverzeichnis zeigen, blieb ein nicht geringer Teil von Ries' Kammermusik zu Lebzeiten des Komponisten ungestochen. Aus der erhaltenen und zugänglichen Briefkorrespondenz der betreffenden Jahre geht hervor, dass Ries trotz mehrfachen Bemühens für einige seiner Kompositionen keine Abnehmer finden konnte. Hinzu kommt, dass nur einige der Autographe der unveröffentlichten Werke zuverlässige, da von Ries selbst verfasste Datierungen aufweisen. Dies trifft insbesondere für Spätwerke ab ca. 1825 zu. Besonders problematisch ist die zeitliche Einordnung von undatierten und unveröffentlicht gebliebenen Werken. In der Forschungsliteratur werden von Schewe beispielsweise zahlreiche Streichquartette der Jugendzeit des Komponisten zugeordnet, wobei sie allerdings keine fundierte Begründung für diese Annahme gibt.<sup>20</sup>

Dennoch lassen sich einige der Werke der Frühphase von Ries' ersten Kompositionen und somit dem Zeitraum von ca. 1798 bis ca. 1804 zuordnen. Hierfür erwiesen sich einerseits der Vergleich der Unterschriften auf den erhaltenen Autographen als auch die genaue Untersuchung verschiedener Werkkataloge in der Berliner Staatsbibliothek als ergiebig.

---

<sup>18</sup> Noch 1802 definiert Christoph Heinrich Koch den Begriff „Kammermusik“ durch die Erläuterung des „Kammerstils“. Siehe: Koch, Heinrich Christoph: *Musicalisches Lexicon*, Sp. 820–822.

<sup>19</sup> Dahlhaus, Carl: *Der rhetorische Formbegriff H. Chr. Kochs und die Theorie der Sonatenform*, in: *Archiv für Musikwissenschaft*, 35 (1978), S. 155–177, hier S. 156.

<sup>20</sup> Schewe, Gisela: *Untersuchungen zu den Streichquartetten von Ferdinand Ries*, S. 13–14.

Vergleicht man die Autographe der undatierten Werke mit denjenigen von zuverlässig datierten, so ist festzustellen, dass Ries im Laufe seines Lebens nahezu konsequent drei verschiedene Varianten von Unterschriften verwendete, um seine Kompositionen zu signieren. So benutzte er für seine ersten Werke bis ungefähr 1803/1804 die Unterschrift „*Ferdinand Ries*“, wechselte dann neben vereinzelt anderen Varianten zu „*F. Ries*“, bis er schließlich ab ca. 1813 zu „*Ferd: Ries*“ überging und diese Form bis zu seinem Tod nahezu durchgängig beibehielt.<sup>21</sup>

In der Musikabteilung der Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz (D-B) finden sich vier handschriftliche Kataloge mit Werkaufstellungen. Dabei ist besonders bemerkenswert, dass der bisherigen Ries-Forschung – ausgehend von Cecil Hills Werkverzeichnis – offenbar nur einer dieser Kataloge bekannt gewesen ist und Berücksichtigung fand.<sup>22</sup> Im Folgenden werden eine Übersicht der komplexen Quellenlage gegeben und neue Erkenntnisse aus den Untersuchungen zu diesen vier Katalogen erläutert.

Wie Briefe an seinen Bruder Joseph bezeugen, fasste Ries im Frühjahr 1827 den Entschluss, einen Katalog seiner Veröffentlichungen anzulegen.<sup>23</sup> In der Berliner Staatsbibliothek finden sich allerdings zwei Kataloge veröffentlichter Kompositionen. Einerseits ist unter der Signatur Mus.ms.theor. Kat. 740 ein Katalog verzeichnet, der Kompositionen bis einschließlich Opus 188 auflistet und den Titel „*Catalogue | of the | Works | of | Ferdinand Ries.*“ trägt. Andererseits findet sich unter der Signatur Mus.ms.theor. Kat. 741 ein weiterer Katalog, der Kompositionen und deren Incipits bis einschließlich Opus 169 listet und mit „*Catalogue Thematique | of | the Works | of Ferd. Ries.*“ betitelt ist. Beide Kataloge verzeichnen die Verleger und die Widmungsträger der jeweils gelisteten Kompositionen. Im Unterschied zu Kat. 740 sind den im Kat. 741 gelisteten Werken allerdings auch Angaben zum Entstehungsort und Entstehungsjahr beigefügt; die Art des Schriftbilds und die verwendete dunklere Tinte der Datums- und Ortsangaben lassen den Schluss zu, dass diese wohl nachträglich hinzugefügt wurden.

	<b>Katalog 740</b>	<b>Katalog 741</b>
<b>Titel</b>	<i>Catalogue   of the   Works   of   Ferdinand Ries</i>	<i>Catalogue Thematique   of   the Works   of Ferd. Ries.</i>
<b>Umfang</b>	op. 1 bis op. 188	op. 1 bis op. 169
<b>weitere enthaltene Angaben</b>	Verleger Widmungsträger	Verleger Widmungsträger Incipits Datums- und Entstehungsangaben (v. f. H.)

In Berlin finden sich außerdem zwei Kataloge, die zu Ries' Lebzeiten unveröffentlicht gebliebene Werke auflisten. Zum einen handelt es sich um den Katalog Mus.ms.theor. Kat. 742, der im Titel als „*Catalogue | of | unpublished Manuscripts | by | Ferdinand Ries*“ bezeichnet wird. Zum anderen handelt es sich um den Katalog Mus.ms.theor. Kat. 743, der mit „*Catalog von ungestochenen Werken Ferd: Ries*“ überschrieben ist und offenbar erst spät entstand, da er bereits Werke aus dem Jahr 1836 listet (z. B. WoO 60 und WoO 63). Für den Katalog 742 findet sich von einer anderen Hand außerdem

<sup>21</sup> Siehe auch: Hill, Cecil: *Ferdinand Ries. A Thematic Catalogue*, S. XVIII.

<sup>22</sup> Die einzige Ausnahme bilden wohl die Untersuchungen von Ueberfeldt, wie weiter unten verdeutlicht wird.

<sup>23</sup> Brief von Ferdinand Ries an Joseph Ries, Bonn, 18. Februar 1827, sowie Brief von Ferdinand Ries an Joseph Ries, Frankfurt, 10. Mai 1827, in: Hill, Cecil (Hrsg.): *Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente*, S. 294–296 und S. 307–310, [Dok. Nr. 184 u. Dok. Nr. 191]. Siehe auch: Hill, Cecil: *Ferdinand Ries. A Thematic Catalogue*, S. XX–XXV.

unter dem Titel der Zusatz: „*geschrieben von dessen Sohn | Joseph Ries*“. Einige der im Katalog 743 gelisteten Werke sind durchgestrichen, da Ries für diese zu Lebzeiten noch Verleger fand.

	<b>Katalog 742</b>	<b>Katalog 743</b>
<b>Titel</b>	<i>Catalogue   of   unpublished Manuscripts   by   Ferdinand Ries [v. f. H.:] geschrieben von dessen Sohn   Joseph Ries</i>	<i>Catalog von ungestochenen Werken Ferd: Ries</i>
<b>weitere enthaltene Angaben</b>	Incipits teilweise Datums- und Entstehungsangaben	Incipits teils Streichungen, da noch Werke verkauft wurden

Hill geht – offenbar in Unkenntnis der übrigen Kataloge – davon aus, dass es sich bei Katalog 741 um das von Ries selbst angelegte und im Brief vom Frühjahr 1827 erwähnte Verzeichnis handelt.<sup>24</sup>

Der Schreiber des Katalogs 743 ist an Hand des Schriftbilds und der Unterschriftsvariante definitiv als Ries selbst zu identifizieren. Der weitere Schriftvergleich zeigt, dass die beiden Kataloge 741 und 742 von derselben Person abgefasst worden sein müssen, zumal an zwei Stellen in Katalog 742 auf den „*Catalogue thematique*“ (= Kat. 741) verwiesen wird. Neben dem abweichenden Schriftbild lässt insbesondere der Titelzusatz im Katalog 742 darauf schließen, dass nicht Ferdinand Ries, sondern eine andere Person („*dessen Sohn Joseph*“) die Kataloge 741 und 742 angelegt haben muss. Ries hatte zwar einen Sohn, der allerdings Ferdinand James (1823–1848) hieß. Der Name Joseph deutet vielmehr auf Ries’ Bruder (Peter) Joseph Ries (1791–1882) hin. Wie der erhaltene Briefwechsel verdeutlicht, hatten die beiden Brüder ein sehr enges Verhältnis, und Joseph Ries war insbesondere nach Ferdinands Weggang aus London ein wichtiger Ansprechpartner und Unterstützer bei der Vermarktung der Kompositionen in England.

Im Kontext bedeutsam ist der Hinweis bei Ueberfeldt, dass er bei seinen Nachforschungen auf thematische Kataloge und Verzeichnisse zurückgreifen konnte: „Wichtige Kataloge und thematische Verzeichnisse der Werke von Ferdinand Ries stellte Herr Franz Ries<sup>25</sup> in Berlin zur Verfügung. Nach den Aufzeichnungen des Komponisten sind sie zum größten Teil von dessen jüngerem Bruder Josef mit großer Sorgfalt hergestellt.“<sup>26</sup> Wie ein Stempel („*Gesch[enkt]. v. Herrn Franz Ries*“) im Katalog 741 verdeutlicht, befand sich zumindest dieser Katalog im Besitz von Franz Ries, der ihn der „Deutschen Musiksammlung bei der königlichen Bibliothek“ überließ. Somit scheint einer der von Ueberfeldt herangezogenen Kataloge mit hoher Wahrscheinlichkeit Katalog 741 gewesen zu sein, der offenkundig von Joseph Ries erstellt worden war. Darüber hinaus wird Ueberfeldt auch den Katalog 742 bei Franz Ries eingesehen haben, denn Ueberfeldt greift in seinen Ausführungen auf Informationen zu ungestochenen Werken zurück, die er lediglich aus diesem Katalog gewinnen konnte.<sup>27</sup> Ueberfeldts Angaben bekräftigen somit die Annahme, dass Joseph Ries der Autor der Kataloge 741 und 742 gewesen ist.

<sup>24</sup> Daraus erklärt sich auch das Fehlen der drei Lieder op. 188 in Hills Verzeichnis, die Hill als Werke ohne Opusnummer auflistet: WoO 20, WoO 31 und WoO 55. Siehe: Hill, Cecil: Ferdinand Ries. A Thematic Catalogue, S. XV–XVI sowie S. 203, S. 208 und S. 220. Hill kürzt den Katalog 741 in seinem Werkverzeichnis mit „CTFR“ ab (= „Catalogue Thematique Ferdinand Ries“).

<sup>25</sup> Franz Ries, Sohn von Ferdinands Bruder Hubert, lebte von 1846 bis 1932 und war Geiger und Verleger. Er gründete mit Hermann Erler (1844–1918) den Verlag *Ries & Erler*.

<sup>26</sup> Ueberfeldt, Ludwig: Ferdinand Ries’ Jugendentwicklung, S. VII.

<sup>27</sup> Siehe beispielsweise: Ueberfeldt, Ludwig: Ferdinand Ries’ Jugendentwicklung, S. 7–8.

Bemerkenswert in diesem Zusammenhang ist, dass der Schreiber des Katalogs 742 bei der Auflistung einiger Streichquartette zusätzlich zu den Incipits Ordnungsnummern verteilte. Dies ist insofern interessant, als diese Ordnungsnummern mit denen auf den Umschlägen der erhaltenen Partiturotographie oder Stimmensätze übereinstimmen. Die nachfolgende Tabelle veranschaulicht dies:

<b>Werknummer (nach Hill)</b>	<b>Ordnungsnummer im Katalog 742</b>	<b>Ordnungsnummer Papierumschlag Autograph/Stimmen</b>	<b>Signatur in der Staatsbibliothek Berlin, Musikabteilung (D-B)</b>
WoO 1 Nr. 1	1	1	Mus.ms.autogr. Ries, F. 63 N (1)
WoO 1 Nr. 2	2	2	Mus.ms.autogr. Ries, F. 63 N (2)
WoO 1 Nr. 3	3	3	Mus.ms.autogr. Ries, F. 63 N (3)
Hill deest Nr. 1 (c- Moll)	4	4	Mus.ms 18536/7 (1)
WoO 6	5	5	Mus.ms 18536/7 (2) <sup>28</sup>
WoO 71	6	6	Mus.ms.autogr. Ries, F. 59 N
WoO 10	7	7	Mus.ms 18536/10 <sup>29</sup>
WoO 72	8	8	Mus.ms. 18536/16 <sup>30</sup>
WoO 74	9	9	Mus.ms.autogr. Ries, F. 66 N
WoO 73 a	10	10	Mus.ms.autogr. Ries F. 61 N (1)
WoO 73 b	11	11	Mus.ms.autogr. Ries F. 61 N (2)
WoO 73 c	12	12	Mus.ms.autogr. Ries F. 61 N (3)
Hill deest Nr. 3 (G-Dur)	13	13	Mus.ms. 18536/18
Hill deest Nr. 2 (C-Dur)	14	14	Mus.ms. 18536/11

Offenbar lagen dem Schreiber des Katalogs 742 (Joseph Ries) die Noten der in der Tabelle aufgeführten Streichquartette vor. Denn die Ordnungsnummern stimmen nicht nur genau überein, sondern das gleiche Schriftbild der Nummern auf den Partiturotographen/Stimmensätzen und im Katalog 742 lässt darauf schließen, dass der Schreiber des Katalogs 742 – wie erwähnt vermutlich Joseph Ries – die Nummern auf den Papierumschlägen verteilte, um den Einträgen im Katalog die jeweils richtigen Werke zuteilen zu können.

Wenn für die Kataloge 741 und 742 somit mutmaßlich Joseph Ries als Schreiber identifiziert ist, so ist daraus zu schließen, dass es sich bei Katalog 740 um das von Ries im Frühjahr 1827 begonnene Verzeichnis handelt, zumal sich das Schriftbild deutlich von dem in den beiden anderen Katalogen unterscheidet. Für diese Annahme spricht auch, dass die verschiedenen im Katalog 740 benutzten Tinten und Federn den Schluss zulassen, dass an diesem Verzeichnis in mehreren Etappen gearbeitet wurde und der vollständige Katalog über die Jahre nach und nach entstanden ist.

<sup>28</sup> Lediglich der Stimmensatz trägt eine Ordnungsnummer. Die autographe Partitur des Streichquartetts WoO 6 (Mus.ms.autogr, Ries, F. 64 N) weist keine Ordnungsnummer auf.

<sup>29</sup> Lediglich der Stimmensatz trägt eine Ordnungsnummer. Die autographe Partitur des Streichquartetts WoO 10 (Mus.ms.autogr, Ries, F. 65 N) weist keine Ordnungsnummer auf.

<sup>30</sup> Lediglich der Stimmensatz trägt eine Ordnungsnummer. Die autographe Partitur des Streichquartetts WoO 72 (Mus.ms.autogr. Ries, F. 60 N) weist keine Ordnungsnummer auf.

	<b>Katalog 740</b>	<b>Katalog 741</b>	<b>Katalog 742</b>	<b>Katalog 743</b>
<b>Titel</b>	<i>Catalogue   of the   Works   of   Ferdinand Ries</i>	<i>Catalogue Thematique   of   the Works   of Ferd. Ries.</i>	<i>Catalogue   of   unpublished Manuscripts   by   Ferdinand Ries [v. f. H.:] geschrieben von dessen Sohn   Joseph Ries</i>	<i>Catalog von ungestochenen Werken Ferd: Ries</i>
<b>Schreiber</b>	Ferdinand Ries	Joseph Ries	Joseph Ries	Ferdinand Ries

Vermutlich diente Katalog 743 als Vorlage für den (mutmaßlich) von Joseph Ries angelegten Katalog 742. Denn die im Katalog 743 gelisteten Werke finden sich in der gleichen Reihenfolge im Katalog 742 wieder. Gleiches ist auch für den Katalog 741 wahrscheinlich, dem der vermutlich von Ries selbst angelegte Katalog 740 als Vorlage diente.

Der Katalog 741 wurde allerdings nicht vollständig fertig gestellt, denn die Werkaufzählung bricht wie erwähnt nach op. 169 ab und umfasst somit weniger Werke als Katalog 740. Interessant sind in diesem Zusammenhang die zwei oben bereits erwähnten Bemerkungen im Katalog 742, in denen der Schreiber auf den „*Catalogue thematique*“, also Katalog 741, verweist. So werden unter den ungestochenen Werken im Katalog 742 unzutreffender Weise auch die Sinfonie op. 181 sowie die Variationen op. 165 Nr. 3, aufgeführt. Um kenntlich zu machen, dass die Werke doch erschienen sind, verweist der Schreiber daher auf den Katalog 741, der aber nach op. 169 abbricht und offenbar nie fertig wurde. Der Eintrag zu op. 165 Nr. 3, ist zudem der einzige Eintrag im Katalog 741, der nicht mit Tinte, sondern (vermutlich) nachträglich mit Bleistift gemacht wurde.

Zur Klärung der Datierung der ungestochenen Werke ist ein Vergleich der beiden Kataloge 742 und 743 lohnenswert. Denn Katalog 742 listet einige Werke auf, die sich in dem von Ferdinand Ries verfassten Katalog 743 nicht finden. Hierunter fallen die Werke: WoO 1 Nr. 1–3, WoO 2, WoO 3, WoO 5, WoO 6, WoO 7, WoO 10, WoO 70 Nr. 1–2, WoO 71, WoO 72, WoO 73 a–c, WoO 74, WoO 75 und WoO 76 sowie drei weitere Streichquartette, die von Hill nicht erfasst worden sind. Diese sind: Hill deest Nr. 1 C-Dur, Hill deest Nr. 2 c-Moll und Hill deest Nr. 3 G-Dur.<sup>31</sup>

Darüber hinaus ist ein am Ende des Katalogs 742 stehender Index, der alle enthaltenen Werke abermals auflistet, bemerkenswert. Denn dort sind einige Stücke mit einem Asteriskus versehen, den der Scheiber vorab wie folgt definiert: „*Index of | unpublished Manuscripts by | Ferdinand Ries | The Numbers indicate the Works; a | Number marked with an Asterisk is a | Work not for publication*“. Markiert sind alle oben aufgelisteten Werke sowie die drei Flötenquartette WoO 35 Nr. 1–3<sup>32</sup>:

<sup>31</sup> Hinzu kommen noch zwei Klaviertrios (Hill deest Haydn und Hill deest Mozart), die allerdings Bearbeitungen von Haydns D-Dur-Quartett op. 71 Nr. 2, sowie von Wolfgang Amadeus Mozarts Quintett KV 515 darstellen. Das Streichquintett WoO 62 ist in keinem der Kataloge gelistet, es entstand laut Autograph erst sehr spät im Jahr 1836.

<sup>32</sup> Ob die Flötenquartette wirklich nicht publiziert werden sollten, ist fraglich. Denn Ries führt sie in seinem Katalog 743 der offenbar zum Verkauf stehenden Stücke auf und berichtet auch seinen Verlegern von der Komposition. Siehe auch die Ausführungen im Abschnitt: „Späte Werke mit Bläsern – Flötenquartette WoO 35 und Nottornos WoO 50 und WoO 60“.

<b>Unveröffentlichte Werke mit Asteriskus im Index von Katalog 742 („not for publication“)</b>	<b>In Katalog 743 nicht aufgelistete unveröffentlichte Werke</b>
WoO 1 Nr. 1–3; WoO 2; WoO 3; WoO 5; WoO 6; WoO 7; WoO 10; WoO 70 Nr. 1–2; WoO 71; WoO 72; WoO 73 a–c; WoO 74; WoO 75; WoO 76; WoO 35 Nr. 1–3; Hill deest Nr. 1 C-Dur; Hill deest Nr. 2 c-Moll; Hill deest Nr. 3 G-Dur;	WoO 1 Nr. 1–3; WoO 2; WoO 3; WoO 5; WoO 6; WoO 7; WoO 10; WoO 70 Nr. 1–2; WoO 71; WoO 72; WoO 73 a–c; WoO 74; WoO 75; WoO 76; Hill deest Nr. 1 C-Dur; Hill deest Nr. 2 c-Moll; Hill deest Nr. 3 G-Dur;

Somit ist festzuhalten, dass alle im Katalog 743 fehlenden Werke vom Schreiber des Katalogs 742 als nicht zur Publikation freigegebene Werke markiert wurden. Oder anders gesagt: lediglich die (spät entstandenen) Flötenquartette WoO 35 finden sich in Ferdinand Ries' Katalog 743.

Bezieht man nun die Beobachtung der verschiedenen Unterschriftsvarianten ein, so zeigt sich, dass alle im Katalog 742 mit einem Asteriskus markierten und im Katalog 743 fehlenden Werke entweder die für die Frühwerke charakteristische Unterschriftsvariante „*Ferdinand Ries*“ aufweisen oder trotz abweichender Unterschrift (WoO 7, WoO 10, WoO 35) ohnehin an Hand des erhaltenen Autographs in Ries' frühe Schaffenszeit datiert werden können (mit Ausnahme der Flötenquartette WoO 35).

Diese Erkenntnis sowie das Fehlen der Werke in dem von Ferdinand Ries selbst verfassten Katalog 743 deuten darauf hin, dass es sich bei den genannten Kompositionen höchstwahrscheinlich um Frühwerke handelt, die somit vermutlich zwischen 1798 (WoO 1) und 1803 (WoO 6) entstanden sind. Die Einordnung der Werke als Frühkompositionen erklärt somit auch das Fehlen in dem von Ries selbst verfassten Katalog 743. Wahrscheinlich stellten die Werke für ihn als mittlerweile bekannten und erfahrenen Komponisten keine gewinnbringenden Kompositionen mehr dar, denn immerhin lag der Entstehungszeitpunkt der meisten Werke schon rund 20 bis 30 Jahre zurück.

Die folgende Auflistung der unveröffentlichten Kammermusik gibt unter Einbeziehung der Unterschriften sowie der von Ries selber auf einigen der Autographe angegebenen Datierung einen (teils chronologischen) Überblick:

<b>Gattung</b>	<b>Opusnummer nach Hill</b>	<b>Entstehungsdatum laut Autograph</b>	<b>Unterschrift auf Autograph</b>
Streichquartette	WoO 1 Nr. 1–3	31.10.1798 <sup>33</sup>	Ferdinando Ries
Cellosonate	WoO 2	1799	Ferdinand Ries
Variationen für Klavier und Violine	WoO 3	1799	Ferdinand Ries
Streichtrios	WoO 70 Nr. 1–2	[ohne Datum]	Ferdinand Ries
Streichquartett	Hill deest Nr. 2 c-Moll	[Stimmensatz auf 1803 datiert] <sup>34</sup>	

<sup>33</sup> Die Datumsangabe findet sich über dem Beginn des Quartetts WoO 1, Nr. 1.

<sup>34</sup> Der Stimmensatz des c-Moll-Quartetts (Mus.ms. 18536/7) enthält zugleich Stimmensätze der Quartette WoO 6 und WoO 71. Auf dem Umschlag findet sich über dem Titel die Datumsangabe 1803, die aber von Joseph Ries beim Ordnen und Nummerieren der von seinem Bruder hinterlassenen Werke hinzugefügt worden scheint. Einzig das Quartett WoO 6 ist auf Grund des überlieferten Autographs zuverlässig auf 1803 zu datieren.



<b>Gattung</b>	<b>Opusnummer nach Hill</b>	<b>Entstehungsdatum laut Autograph</b>	<b>Unterschrift auf Autograph</b>
Streichquartett	Hill deest Nr. 3 G-Dur	[Autograph nicht auffindbar]	
Streichquartett	Hill deest Nr. 1 C-Dur	[Autograph nicht auffindbar]	
Streichquartett	WoO 71	[ohne Datum]	Ferdinand Ries
Streichquartett	WoO 72	[ohne Datum]	Ferdinand Ries
Streichquartette	WoO 73, a–c	[ohne Datum]	Ferdinand Ries
Streichquartett	WoO 74	[ohne Datum]	Ferdinand Ries
Streichquintett	WoO 75	[ohne Datum]	Ferdinand Ries
Klaviersextett	WoO 76	[ohne Datum]	Ferdinand Ries
Violinsonate	WoO 5	1800	Ferdinand Ries
Streichquartett	WoO 6	1803	Ferdinand Ries
Violinsonate	WoO 7	1804	F. Ries
Streichquartett	WoO 10	1805	F. Ries
Streichquartett	WoO 34	1825	Ferd: Ries
Streichquartett	WoO 36	1826	Ferd: Ries
Flötenquartette	WoO 35 Nr. 1–3	1826/1827/1830	Ferd: Ries
Streichquartett	WoO 37	1827	Ferd: Ries
Streichquartett	WoO 48	1833	Ferd: Ries
Bläsersextett	WoO 50	1834	Ferd: Ries
Klaviertrio	WoO 86 <sup>35</sup>	[Autograph nicht auffindbar]	
Bläsersextett	WoO 60	1836	Ferd: Ries
Streichquintett	WoO 62	1836	Ferd: Ries
Streichsextett	WoO 63	1836	Ferd: Ries

Für die drei Streichquartette Hill deest Nr. 1 C-Dur, Hill deest Nr. 2 c-Moll und Hill deest Nr. 3 G-Dur,<sup>36</sup> deren Existenz lediglich aus dem Katalog 742 hervorgeht und die daher keinen Eingang in Hills Werkverzeichnis gefunden haben, finden sich keine Partiturotographie, sondern lediglich Stimmensätze. Diese sind allerdings vollständig. Eine eindeutige Datierung dieser drei Quartette gestaltet sich schwierig, da die Quellen weder Datumsangaben noch Unterschriften aufweisen. Die drei Quartette sind aber mit hoher Wahrscheinlichkeit ebenfalls Ries' früher Schaffenszeit zuzuordnen. Weitere Details zu den drei Werken werden weiter unten erläutert.<sup>37</sup>

Zusammenfassend lässt sich festhalten: Es liegen insgesamt vier handschriftliche Werkverzeichnisse (Kataloge) vor. Lediglich zwei von ihnen wurden von Ferdinand Ries selbst erstellt (Kat. 740 und Kat. 743), die anderen beiden mutmaßlich von seinem Bruder Joseph (Kat. 741 und Kat. 742). Anders, als bisher angenommen, ist demnach nicht Katalog 741 (= „*Catalogue thematique*“) das etwa 1827 von Ferdinand Ries selbst begonnene Werkverzeichnis, sondern dieses muss Katalog 740 sein. Joseph Ries als mutmaßlicher Schreiber verteilte beim Katalogisieren der Werke Ordnungsnummern, die mit den Nummern auf den erhaltenen Partiturotographen oder Stimmensätzen übereinstimmen. Im Index des Katalogs 742 werden einige nicht zur Publikation freigegebene Werke mit einem Asteriskus markiert.

Für die Quartette WoO 71 und das c-Moll-Quartett gilt dies nicht ohne weiteres. Siehe auch die Ausführungen im Abschnitt „Drei unbekannte Streichquartette. Hill deest Nr. 1–3“.

<sup>35</sup> Hill verzeichnet das Autograph sowie die gedruckte Fassung des Klaviertrios WoO 86 als verschollen. Es erschien allerdings 1879 posthum beim Pariser Verleger Richault. Für weitere Ausführungen zur Entstehung siehe den Abschnitt „Letzte Kammermusik mit Klavier – Die Klaviertrios op. 143 und WoO 86“ weiter unten.

<sup>36</sup> Signaturen: Mus.ms. 18536/7 (1) (c-Moll), Mus.ms. 18536/11 (C-Dur), Mus.ms. 18536/18 (G-Dur).

<sup>37</sup> Siehe den Abschnitt: „Drei unbekannte Streichquartette. Hill deest Nr. 1–3“.

Genau die so markierten Werke fehlen in dem von Ferdinand Ries' selber verfassten Katalog 743, der ungestochene, aber zum Verkauf anstehende Werke listet und 1836 (oder noch später) entstand. Das Fehlen dieser Werke im Katalog 743 bekräftigt die Annahme, dass es sich hierbei um Frühkompositionen handelt, die Ries offenbar als „veraltet“ oder als seinem mittlerweile erreichten Niveau als Komponist nicht entsprechend erachtete, und von denen er auch keinen Ertrag durch eine Veröffentlichung erwartete. Die in den verschiedenen Schaffensphasen von Ries benutzten unterschiedlichen Signaturen auf den erhaltenen Autographen untermauern diese Annahmen stark, da die im Katalog 742 markierten und im Katalog 743 fehlenden (Früh-)Werke allesamt mit seinen in den frühen Jahren verwendeten Unterschriftsvarianten (meist „*Ferdinand Ries*“) gezeichnet sind. Daher lässt sich schlussfolgern, dass die folgenden ungestochenen Kammermusikstücke als Frühwerke (d. h. bis etwa 1803/1804) einzuordnen sind:

WoO 1 Nr. 1–3, WoO 2, WoO 3, WoO 5, WoO 6, WoO 7, WoO 10, WoO 70 Nr. 1–2, WoO 71, WoO 72, WoO 73 a–c, WoO 74, WoO 75 und WoO 76 sowie die drei Streichquartette Hill deest Nr. 1 C-Dur, Hill deest Nr. 2 c-Moll und Hill deest Nr. 3 G-Dur.

Der Vollständigkeit halber sei noch auf einen weiteren, fünften Katalog, Mus.ms.theor. Kat. 744, hingewiesen. Hierbei handelt es sich um eine wohl Ende des 19. Jahrhunderts entstandene Auflistung elf ausgewählter unveröffentlichter Werke mit dem Titel: „*Notizen über Ferd: Ries hinterlassene Manuscripte, nach der Original-Handschrift.*“ Wer die Liste erstellte, ist allerdings nicht klar. Der Schriftvergleich zeigt, dass es vermutlich weder Ferdinand noch sein Bruder Joseph waren. Zudem scheint sich die kurze Liste auf eine unbekannte Vorlage zu beziehen. Den ausführlichen Incipits ist jeweils ein Verweis auf einen „*Catalog*“ mit einer Ordnungsnummer beigelegt, die aber nicht mit den Ordnungsnummern in Katalog 742 übereinstimmt. Die aufgelisteten Werke sind ausnahmslos Spätwerke, deren Entstehungszeiten durch Ries' eigene Datierung auf den Autographen gesichert sind: WoO 37, WoO 34, WoO 36, WoO 48, WoO 35 Nr. 1–3, WoO 62, WoO 63, WoO 50 und WoO 60.

## 5. Im Umfeld des Bonner Hofes – Ferdinand Ries' Jugendjahre (1784–1803)

Ferdinand Ries wurde am 29. November 1784 in der alten St. Remigiuskirche<sup>38</sup> der kurfürstlichen Haupt- und Residenzstadt Bonn getauft.<sup>39</sup> Als ältester Sohn von Anna Gerhardina, geborene Horst (1761–1805), und Franz Anton Ries (1755–1846) wuchs der junge Ferdinand in einem musikalischen Umfeld auf. Bereits sein Großvater Johann Ries (1723–1784) war als Trompeter und Geiger in der Bonner Hofkapelle angestellt, und Franz Anton, der als herausragender Violinist galt, war seit 1774 als Geiger, 1791 schließlich als Direktor der Instrumentalmusik<sup>40</sup> und somit in zweiter Generation als Musiker im kurfürstlichen Hoforchester tätig – zunächst unter Kurfürst Maximilian Friedrich (1761–1784) und schließlich unter Kurfürst Maximilian Franz (1756–1801). Ebenso war die Schwester des Vaters, Ferdinands Tante Anna Maria Ries, als Sopranistin am Hof des Kurfürsten engagiert. Sie heiratete 1774 Ferdinand Dreuer, der gleichermaßen im Hoforchester spielte und als Ferdinands Taufpate vermutlich dessen Namensgeber darstellt.<sup>41</sup> Die Bonner Hofkapelle, in der eine ganze Reihe von heute noch bekannten Musikern mitwirkten, gehörte zu den bedeutendsten Kapellen ihrer Zeit, und es verwundert daher nicht, wenn Johann Nikolaus Forkel sie in seinem *Musikalischen Almanach* für das Jahr 1782 in einer Reihe mit der Mannheimer und der Wiener Hofkapelle nennt.<sup>42</sup> Zu den Kollegen des Vaters gehörten daher viele herausragende Persönlichkeiten des Bonner Musiklebens wie Christian Gottlob Neefe, die Vettern Andreas und Bernhard Romberg, Andrea Luchesi, Nikolaus Simrock und Johann van Beethoven sowie dessen Sohn Ludwig.<sup>43</sup> Die in der Hofkapelle engagierten Musiker waren über ihr Arbeitsverhältnis hinaus auch freundschaftlich und privat eng miteinander verbunden und

---

<sup>38</sup> Die alte Pfarrkirche St. Remigius in Bonn wurde 1800 durch einen Blitz zerstört und nicht wieder aufgebaut. Sie befand sich am heutigen Remigiusplatz und ist daher nicht mit der heutigen St. Remigiuskirche (ehemalige Minoritenkirche) in Bonn gleichzusetzen.

<sup>39</sup> Ries gibt in seinem Brief an den Musikschriftsteller Wilhelm C. Müller zwar den 29. November 1784 als seinen Geburtstag an, das erhaltene Taufbuch der St. Remigiuskirche verzeichnet allerdings die Taufe am 29. November. Daher ist davon auszugehen, dass Ries am 28. November 1784 zur Welt kam, zumal er in einem Brief an seinen Bruder Joseph vom 29. November 1828 schreibt, er sei „gestern“, also am 28. November, ein Jahr älter geworden. In der Sekundärliteratur finden sich teils verschiedene Angaben zum Geburts- und Taufdatum. Cecil Hill gibt in seiner Edition zwar ebenfalls den 29. November 1784 als Tauftag an, nennt allerdings in seinem Artikel für den New Grove den 28. November als Tag der Taufe. Ebenso verzeichnet Christoph Hust in seinem Artikel für die MGG den 28. November als Tauftag. Ludwig Ueberfeldt, der zum Entstehungszeitpunkt seiner Arbeit nach eigenen Angaben Zugang zum heute unauffindbaren Familienbuch des Vaters Franz Anton sowie zum ebenfalls nicht erhaltenen Tagebuch des Bruders Joseph hatte, verzeichnet den 28. November als Geburts- und den 29. November 1784 als Tauftag. Siehe: Brief von Ferdinand Ries an Wilhelm C. Müller, Frankfurt a. M., 18. Juni 1830, in: Ries Journal 1 (2011), S. 5–19; Kirchenbuch St. Remigius im Stadtarchiv Bonn (SN20/4/15); Brief von Ferdinand Ries an Joseph Ries, Frankfurt a. M., 29. November 1828, zitiert nach: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 389–399, [Dok. Nr. 252]; Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 16; Hill, Cecil: Art.: „Ries“, in: The New Grove, Bd. 21, S. 369. Hust, Christoph: Art.: „Ries“, in: MGG 2, Personenteil, Bd. 14, Sp. 85. Ueberfeldt, Ludwig: Ferdinand Ries' Jugendentwicklung, S. 1–2. Das zeitgenössische Porträt zu Ries' bisherigem Werdegang 1824 im *Harmonicon* nennt 1785 als Geburtsjahr. Dies scheint aber ein Fehler zu sein, auch wenn anzunehmen ist, dass Ries dem englischen Journalisten seinen Lebenslauf selbst geschildert hat. Siehe: [unbekannt]: Memoir of Ferdinand Ries, in: The Harmonicon 2/15 (1824), S. 33.

<sup>40</sup> Die Hofkalender verzeichnen zwar bis 1794 Joseph Reicha als Direktor, dieser war allerdings ab 1791 an Gicht erkrankt und konnte sein Amt somit nicht mehr ausführen.

<sup>41</sup> Siehe auch: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 13–16.

<sup>42</sup> Forkel, Johann Nikolaus: *Musikalischer Almanach für Deutschland auf das Jahr 1782*, S. 129–130.

<sup>43</sup> Eine Übersicht über die in der Hofkapelle tätigen Musiker geben die zeitgenössischen *Kurkölnischen Hofkalender*. Siehe auch: Braubach, Max: Die Mitglieder der Hofmusik unter den vier letzten Kurfürsten von Köln, in: *Colloquium Amicorum. Joseph Schmidt-Görg zum 70. Geburtstag*, S. 26–63, sowie: Junker, Carl Ludwig: Noch etwas vom Kurkölnischen Orchester, in: *Musikalische Korrespondenz der teutschen Filharmonischen Gesellschaft*, 23. und 30. November 1791, Sp. 373–382.

wohnten teilweise in unmittelbarer Nachbarschaft.<sup>44</sup> Als Geigenlehrer unterrichtete Franz Anton Ries 1786/1787 außerdem den jungen Ludwig van Beethoven und erwies sich nach dem Tod von Beethovens Mutter 1787 als wichtige Stütze des heranwachsenden Komponisten und guter Freund der Familie.<sup>45</sup> Diese enge Beziehung ermöglichte seinem Sohn Ferdinand später den Aufenthalt als Schüler und Sekretär bei Beethoven in Wien.

Im ausgehenden 18. Jahrhundert erblühte unter der Regierung des letzten Kurfürsten Maximilian Franz das Musikleben der Stadt besonders. Der musikliebende und der Aufklärung nahestehende Sohn Maria Theresias erhielt bereits in jungen Jahren in Wien eine fundierte musikalische Ausbildung.<sup>46</sup> Als Kurfürst (ab 1784) beschäftigte er mit rund 60 Musikern eine für damalige Verhältnisse stattliche Anzahl an Musikern. An der Spitze der Hofkapelle standen die Italiener Andrea Luchesi, verantwortlich für die Kirchenmusik, und Gaetano Mattioli, der für die Instrumentalmusik zuständig war und dessen Nachfolger 1785 Joseph Reicha wurde.<sup>47</sup> Obwohl sich heute über das gespielte Repertoire nicht mehr viel sagen lässt, ist davon auszugehen, dass am Bonner Hof im Rahmen der Instrumentalmusik insbesondere zeitgenössische Orchesterwerke, vor allem von Joseph Haydn und von Komponisten der „Mannheimer Schule“, sowie Konzerte und vereinzelt Kammermusik erklangen. Die Oper spielte in den ersten Regierungsjahren zunächst eine untergeordnete Rolle; vereinzelt brachten reisende Ensembles italienisches und französisches Repertoire in die Stadt. Mit der Eröffnung der *Bonner Nationalbühne* 1789 etablierte sich schließlich ein Spielbetrieb, der neben Werken der Opera buffa und Opéra comique auch zeitgenössische Opern und Singspiele, unter anderem 1793 Mozarts *Zauberflöte* unter der Leitung von Franz Anton Ries, auf die Bühne brachte. Im Rahmen der Kirchenmusik führte Maximilian Franz einige Veränderungen und Reformen ein – wohl nach dem Vorbild seines älteren Bruders Kaiser Joseph II. Im Sinne aufklärerischer Ideale und orientiert an der protestantischen Praxis zeichnet sich eine Schwerpunktverlagerung vom Gregorianischen Choral hin zum Volksgesang in deutscher Sprache ab. Die Hofkalender bezeugen, dass um 1787 die deutsche Singmesse die lateinischen Messen ablöste, die nur mehr anlässlich von Festtagen mit großer instrumentaler Besetzung zum Einsatz kamen.<sup>48</sup> Abseits der Hofmusik wurde im privaten Rahmen musiziert. So kamen beispielsweise bei der Familie des Grafen Metternich, beim Grafen Ferdinand Waldstein oder in den Häusern des Fürsten Hatzfeld

---

<sup>44</sup> So zählten zu Franz Ries' Nachbarn in der Bonngasse wohl zeitweise einerseits Simrock als auch die Familie Beethoven, die das Nachbarhaus bewohnte. Franz Anton Ries wohnte im Haus Nr. 387, während Johann van Beethoven anfangs das Haus mit der Nummer 386 bewohnte. Ludwig van Beethoven kam im Haus gegenüber, Nr. 515 (heute Nr. 20), zur Welt. Siehe: Dotzauer, Winfried: Bonner aufgeklärte Gesellschaften und geheime Sozietäten bis zum Jahr 1815, in: Bonner Geschichtsblätter, Bd. 24, S. 96. Für das Jahr 1786 ist Franz Anton Ries' Wohnung in der Sternstraße, ab 1790 dann in der Fürstenstraße Nr. 2 im *Englischen Hof* nachweisbar. Siehe: Dietz, Josef: Topographie der Stadt Bonn vom Mittelalter bis zum Ende der kurfürstlichen Zeit, Bd. 1 u. 2, in: Bonner Geschichtsblätter, Bd. 16 u. 17, S. 337 u. S. 589. In der Bonngasse werden allerdings von Dietz entgegen Dotzauers Angaben weder die Familie Beethoven noch Ries als wohnhaft verzeichnet.

<sup>45</sup> Caeyers, Jan: Beethoven. Der einsame Revolutionär, S. 90.

<sup>46</sup> Reisinger, Elisabeth: Höfische Musikpraxis in Wien und Bonn im späten 18. Jahrhundert. Neue Perspektiven auf Handlungsweisen, -räume und Akteure, in: Die Musikforschung, 71 (2018), S. 3–18.

<sup>47</sup> Als Ironie der Geschichte erscheint es, dass unter Mattioli der Mannheimer Stil in Bonn populär wurde, hatten doch zuvor Jahrzehnte lang deutsche und französische Musiker den italienischen Stil in Deutschland gepflegt. Siehe: Höroldt, Dietrich: Internationale Künstler am Bonner Hof der Kurfürsten von Köln (1700 bis 1794). Musik und Theater, in: Internationale Künstler in Bonn 1700–1860, S. 39.

<sup>48</sup> Ganz im Sinne der Forderung einer vom Opernstil „entschlackten“ Kirchenmusik steht auch Ferdinand d'Anthoines Aufsatz „*Wie muß die Kirchen-Musik beschaffen seyn wenn sie zur Andacht erheben soll?*“, der ab Dezember 1784 im Bonner Blatt „*Beiträge zur Ausbreitung nützlicher Kenntnisse*“ erschien. Siehe: Anthoine, Ferdinand d': Wie muß die Kirchen-Musik beschaffen seyn wenn sie zur Andacht erheben soll?, in: Beiträge zur Ausbreitung nützlicher Kenntnisse, Nr. 36ff, 14. Dezember 1784, S. 295ff. Siehe auch: Heer, Joseph: Zur Kirchenmusik und ihrer Praxis während der Beethovenzeit in Bonn, in: Kirchenmusikalisches Jahrbuch, Jg. 28, S. 130–142.

oder der Familien von Breuning und von Mastiaux<sup>49</sup> private Musizierkreise zusammen.<sup>50</sup> Die Gründung der Illuminatenniederlassung *Stagira* 1781 sowie der *Bonner Lese-gesellschaft* 1787 wie auch der Freimaurerloge *Les Frères courageux* spiegeln darüber hinaus die Strömung der Aufklärung in Bonn und das Eindringen aufklärerischer Gedanken in die Kreise des Bürgertums wider. Die Mitglieder dieser Zirkel diskutierten über politische Themen, Kultur, Literatur und Musik, publizierten aber auch Beiträge und Aufsätze in den „vereinseigenen“ Organen, wie beispielsweise dem Magazin *Beiträge zur Ausbreitung nützlicher Kenntnisse*.<sup>51</sup> Führende Mitglieder waren unter anderem Neefe, Franz Anton Ries und Simrock, die den genannten Gesellschaften angehörten.<sup>52</sup>

Als Anfang Oktober 1794 im Zuge des Ersten Koalitionskrieges französische Truppen in Bonn einmarschierten und die Stadt besetzten, kam das kulturelle und musikalische Leben in der Residenzstadt zum Stillstand. Kurfürst Maximilian Franz war geflohen, der kurfürstliche Hof und die mit ihm verbundene Hofkapelle und die Hofoper wurden aufgelöst. Zeitgenössische Quellen schildern, wie sich das Leben der Stadt gewandelt hatte. So berichtet der Reisende Friedrich A. Klebe über Bonn im Jahre 1800:

*„Jetzt ist Bonn ein todter stiller Ort, der nichts mehr hat, was den Fremden noch anziehen könnte, als die Ruinen seines ehemaligen Glanzes. Seine Bevölkerung hat sich durch die Auswanderung der meisten Hof- und Regierungsbeamten und des Adels beträchtlich vermindert, und der Nahrungsstand abgenommen. Jene betrug ehemals über 12000 Einwohner, mag aber jetzt wohl bis auf 9000 vermindert seyn. Das große Schloß des Kurfürsten mit seinen vielen Merkwürdigkeiten sieht aus wie das Mainzer und Coblenzer. Es waren hierin eine kostbare Bibliothek, die Meisterwerke der Literatur und von allen Nationen enthaltend, ein physikalisches Cabinet und eine Sammlung von Naturalien, die zu den ersten in Teutschland gehörte. Die Säle und Zimmer, worin Alles aufgestellt war, standen mit dessen Wert in Verhältniß. Dann sah man noch in diesem Schosse den Teutschen-Ordenssaal, den Akademie-Saal und das Theater. Aber alles dieses, alle Seltenheiten und Kunstwerke, die man hier verwahrte, sind verschleudert, gestohlen und vernichtet. Noch vor kurzem wurde die kurfürstliche Orangerie aus den Gärten bei dem Schlosse an den Meistbietenden verkauft. [...] An Kirchen und Klöstern ist kein Mangel in dieser Stadt. Sie waren voller Heiligthümer, Kostbarkeiten und Reliquien, aber das Kostbare ist nicht mehr da, und die Wandelbarkeit ihres Zustandes würde nur eine unvollkommene Beschreibung derselben zulassen. [...] Die Musik hatte immer, und scheint noch jetzt viele Freunde in Bonn zu haben. Diese Liebe wurde am Hofe Maximilians genährt, der eine vortreffliche Hofkapelle hielt. Noch jetzt existiert hier eine Musikalienhandlung des B. [sic] Simrock, der mit seinem Verlag und anderen neuen musikalischen Werken die Frankfurter Messe bezieht. Auch ist Bonn der Geburtstort des bekannten Componisten Beethoven, der jetzt in Wien lebt. [...] Mit der Entfernung des Hofes verloren die meisten Familien der bei Hofe, bei der Universität und bey dem Civil angestellten Beamten ihren Unterhalt, und meines Wissens wurden sie auch nicht, wie die mainzischen Bediensteten fortdauernd vom Fürsten besoldet. So sind sie denn in eine Armuth versunken, die sie danieder drückt. Man sieht mit Bedauern*

---

<sup>49</sup> Die Musizierzirkel beim Hofkammerrat Johannes Godefridus von Mastiaux (1726–1790) sowie dessen musikalische Kinder und umfassende Instrumentensammlung wurden auch in zeitgenössischen Druckschriften gewürdigt. Siehe: [unbekannt]: Nachricht von der churfürstlich-cöllnischen Hofcapelle zu Bonn und andern Tonkünstlern daselbst, in: Cramers Magazin der Musik, 30. März 1783, S. 377–396, insbesondere S. 388–393.

<sup>50</sup> Siehe auch: Braubach, Max: Die Zeit des jungen Beethoven und der Babette Koch in Bonn, in: Bonner Geschichtsblätter, Bd. 23, S. 51–121, insbesondere S. 109–111.

<sup>51</sup> Valder-Knechtges, Claudia: Die Musikgeschichte, in: Geschichte der Stadt Bonn, Bd. 3, S. 502–505.

<sup>52</sup> Dotzauer, Winfried: Bonner aufgeklärte Gesellschaften und geheime Sozietäten bis zum Jahr 1815, in: Bonner Geschichtsblätter, Bd. 24, S. 78–142.

*manches abgehärmte Gesicht in dieser Stadt, die noch keinen anderen Nahrungszweig zum Ersatz für die verlorenen erhielt.*<sup>53</sup>

Auch der Chronist Andreas Velten gibt in seinem *Album zur Geschichte der musikalischen Zustände der Stadt Bonn* rückblickend einen Eindruck vom Niedergang des Musiklebens: „Durch die Besitznahme der Franzosen von dieser Gegend war die Musik in Bonn vom Jahre 1794 bis 1814 ziemlich ins Stocken geraten. Außer einigen kleinen Konzerten wurde hauptsächlich ‚Der Tod Jesu‘ von Graun zur Aufführung gebracht. In der Jesuitenkirche wurden von der Junggesellen-Bruderschaft Messen und Vespere von Luchesi, ferner Messen von Haydn und Mozart mit Orchester ausgeführt – auch die Sieben Worte des Erlösers (von Haydn) und das Requiem von Mozart kamen zur Aufführung.“<sup>54</sup>

Hatten einige Hofmusiker die Stadt bereits vorab verlassen können, so beispielsweise die beiden Rombergs und Anton Reicha nach Hamburg, gestaltete sich das Leben der in Bonn verbliebenen Musiker zunehmend schwerer. Zwar war für die nun arbeitslosen Hofmusiker vom Kurfürsten eine „Gnadenpension“ vorgesehen, in der Praxis gestaltete sich ihre Auszahlung jedoch schwierig.<sup>55</sup> So musste sich beispielsweise der ehemalige Hofkapellmeister Andrea Luchesi bereits im November 1797 vom Pfarrverwalter von St. Remigius ein Bedürftigkeitszeugnis ausstellen lassen, und er starb schließlich völlig verarmt am 21. März 1801 in Bonn. Neefe, als Organist der Hofkapelle für die musikalische Untermalung der Gottesdienste zuständig, war auf Grund einer ausdrücklichen Anordnung des bereits geflohenen Kurfürsten dazu verpflichtet worden, weiter zweimal pro Woche die Orgel zu bedienen.<sup>56</sup> Erst im August 1796 verließ er die Stadt, worauf der junge Ferdinand Ries nun die Begleitung der Messen übernahm und somit vermutlich einen Beitrag für die Familienkasse beisteuerte.<sup>57</sup> Franz Anton Ries wurde schließlich von Christoph von Breuning, der ab Juli 1802 das nahe Godesberg gelegene Kloster Marienforst verwaltete, angestellt.<sup>58</sup>

Der junge Ferdinand erhielt vermutlich zunächst bei seinem Vater Unterricht im Klavierspiel, da er selbst angibt, erst später das Geigenspiel gelernt zu haben;<sup>59</sup> Cellounterricht bekam er bei Bernhard

---

<sup>53</sup> Klebe, A. Friedrich: Reise auf dem Rhein, durch die teutschen Rheinländer, und durch die französischen Departements des Donnersbergs, des Rheins und der Mosel und der Roer. Bd. 2, S. 305–311. Bei Henseler findet sich ein kleiner, nicht wörtlich wiedergegebener Ausschnitt des zitierten Abschnitts. Siehe: Henseler, Theodor A.: Das musikalische Bonn im 19. Jahrhundert, in: Bonner Geschichtsblätter, Bd. 13, S. 13.

<sup>54</sup> Zitiert nach: Henseler, Theodor A.: Das musikalische Bonn im 19. Jahrhundert, in: Bonner Geschichtsblätter, Bd. 13, S. 15. Siehe auch: Lienig, Marion: Bürgerliche Musikkultur in Bonn. Das „Album“ des Andreas Velten – eine Quelle zur Bonner Musikgeschichte des 19. Jahrhundert, S. 54.

<sup>55</sup> Henseler, Theodor A.: Andrea Luchesi, der letzte Bonner Hofkapellmeister zur Zeit des jungen Beethoven, in: Bonner Geschichtsblätter, Bd. 1, S. 352–353.

<sup>56</sup> Henseler, Theodor A.: Das musikalische Bonn im 19. Jahrhundert, in: Bonner Geschichtsblätter, Bd. 13, S. 17–18.

<sup>57</sup> Die Akten im Stadtarchiv Bonn belegen für den August 1796, dass „Ferdinand Ries anstatt Herrn Neeffe [sic] welcher ein jährliches gehalt von 400 Gulden bezogen hat“, an der musikalischen Begleitung der Messen mit beteiligt war. Siehe: Henseler, Theodor A.: Andrea Luchesi, der letzte Bonner Hofkapellmeister zur Zeit des jungen Beethoven, in: Bonner Geschichtsblätter, Bd. 1, S. 352.

<sup>58</sup> Christoph von Breunings Schwester Eleonore war die Patentante von Franz Anton Ries' jüngster Tochter Eleonore (geb. 12. April 1797). Als das Deutsche Reich im Zuge des Vertrages von Lunéville (9. Februar 1801) Gebiete links des Rheins an Frankreich abtreten musste, fiel auch das Kloster Marienforst der einsetzenden Säkularisierung zum Opfer. Am 9. Juni wurde das verschuldete Kloster aufgelöst. Breuning war ab Juni 1802 für die Inventur mitverantwortlich. Zusätzlich engagierte sich Franz Anton Ries während der französischen Besatzung auch verstärkt im kommunalpolitischen Bereich der Stadt und wurde 1800 zum Stadtrat gewählt. Siehe: Strang, Elke: Das Kloster Marienforst bei Bad Godesberg von seiner Gründung im 13. Jahrhundert bis zur Auflösung 1802, S. 152–153, sowie: Dotzauer, Winfried: Bonner aufgeklärte Gesellschaften und geheime Sozietäten bis zum Jahr 1815, in: Bonner Geschichtsblätter, Bd. 24, S. 94 u. S. 109.

<sup>59</sup> Ries gibt an, dass er erst in Arnsberg (1797), wo er eigentlich Orgel spielen lernen sollte, Geigenunterricht erhielt. Siehe: Brief von Ferdinand Ries an Wilhelm C. Müller, Frankfurt a. M., 18. Juni 1830, in: Ries Journal 1 (2011), S. 5–19.

Romberg.<sup>60</sup> Wie erwähnt, gilt es zu bedenken, dass zwar wie beim jungen Beethoven auch zu Ferdinand Ries' Umfeld und Familienfreunden zahlreiche Bonner Musiker gehörten, im Unterschied zu Beethoven gab es aber in Bonn ab 1794 für den heranwachsenden Ries kein höfisches oder öffentliches Musikleben mehr, das auf ihn in besonderem Maße hätte Einfluss nehmen können. Aufführungen von Werken erlebte der junge Ries während seiner Jugendzeit in Bonn vermutlich höchstens im privaten Rahmen. Ein Konzertleben etablierte sich in der Stadt erst allmählich wieder nach der Jahrhundertwende, als Ries bereits in Wien bei Beethoven studierte.<sup>61</sup> Mit 13 Jahren wurde Ries 1797 zur weiteren musikalischen Ausbildung und für den Unterricht im Generalbass ins rechtsrheinische Arnberg geschickt. Der Einbruch des musikalischen Lebens in Bonn zeigt sich hierin deutlich, denn wie Ries selbst angibt, war in Bonn „*keiner der mich den Generalbaß lehren konnte* [...]“<sup>62</sup> In Arnberg angelangt, erhielt er vermutlich Unterricht bei Benedictus Eschborn, Organist des dort gelegenen Klosters Wedinghausen.<sup>63</sup> 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.<sup>64</sup>

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*; auch fertigte er Arrangements von Streichquartetten von Haydn und Wolfgang A. Mozart an.<sup>65</sup> Rückblickend bemerkt Ries: „*Ich zeigte früh Lust zur Composition, und arbeitete alles durcheinander, Var: Son: wenigstens ein Dutzend Gelegenheits Cantaten, Violin Quartetten und Trios* [...]“<sup>66</sup> In diese Zeit fallen somit auch Ries' erste eigene vollständige Kompositionen.

## 5.1 Die Streichquartette WoO 1

Zu Ries' frühesten Kompositionen gehören die zu Lebzeiten unveröffentlicht gebliebenen und heute unter WoO 1 gezählten drei Streichquartette in As-Dur, A-Dur und d-Moll (WoO 1 Nr. 1–3). Die

<sup>60</sup> Ueberfeldt, Ludwig: Ferdinand Ries' Jugendentwicklung, S. 4.

<sup>61</sup> Die Quellenlage zum Musikleben der Stadt während der französischen Besatzung ist zudem dürftig, da in Bonn erst ab 1808 wieder Zeitungen erscheinen durften. Im *Wochenblatt des Bönnschen Bezirks*, erschienen zwischen 1808 und 1811, findet sich erstmals am 17. Dezember 1808 unter der Überschrift „*Bonn's Winterfreuden*“ der Hinweis auf Musikaufführungen: „*Vergnügt haben wir am vorigen Sonntag den Concert-Saal verlassen, der Versuch gelang nach Wunsch, die Erwartung vieler ward übertroffen* [...]“ Sogenannte „*Gesellschaftskonzerte*“ fanden auch in den folgenden Jahren statt. Maßgeblich war Vater Ries an der Organisation und ihrer Durchführung beteiligt, wie Anzeigen im Wochenblatt verdeutlichen. Siehe: [unbekannt]: Bonn's Winterfreuden, in: *Wochenblatt des Bönnschen Bezirks* Nr. 46, 17.12.1808, S. 1, sowie: Henseler, Theodor A.: Das musikalische Bonn im 19. Jahrhundert, in: *Bonner Geschichtsblätter*, Bd. 13, S. 29.

<sup>62</sup> Brief von Ferdinand Ries an W. C. Müller, Frankfurt a. M., 18. Juni 1830, zitiert nach: *Ries Journal* 1 (2011), S. 7. Hervorhebung im Original. 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, Cecil (Hrsg.): *Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente*, S. 592–593, [Dok. Nr. 374].

<sup>63</sup> Benedictus Eschborn wurde vermutlich 1744 in Königstein im Taunus geboren und trug den weltlichen Vornamen Leopold. Im Zuge der Säkularisation verließ er 1803 das Kloster und starb 1805 im nahe gelegenen Werl. Siehe: Mühlens-Molderings, Barbara: Ferdinand Ries' Brief an Wilhelm Christian Müller vom 18. Juni 1830, in: *Ries Journal* 1 (2011), S. 24 sowie S. 28.

<sup>64</sup> Brief von Ferdinand Ries an W. C. Müller, Frankfurt a. M., 18. Juni 1830, zitiert nach: *Ries Journal* 1 (2011), S. 7 und S. 24. Siehe auch: [unbekannt]: *Memoir of Ferdinand Ries*, in: *The Harmonicon* 2/15 (1824), S. 33.

<sup>65</sup> 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*, S. 249. Siehe auch: [unbekannt]: *Memoir of Ferdinand Ries*, in: *The Harmonicon* 2/15 (1824), S. 33.

<sup>66</sup> Siehe: Brief von Ferdinand Ries an Wilhelm C. Müller, Frankfurt a. M., 18. Juni 1830, zitiert nach: *Ries Journal* 1 (2011), S. 5–19.

Zusammenstellung zu einer Dreierserie geht dabei nicht auf Hill zurück, sondern scheint offenbar durch Ries selbst intendiert gewesen zu sein. Gemäß der damaligen Konvention stellte Ries seine ersten drei Quartette zu einem „ersten Opus“ zusammen, wie der Umschlagstitel zeigt: „*TROIS QUATUORS | Pour | Deux Violons | Alto & Violoncelle | Composés | par | Ferdinand Ries. | Oeuvre premiere*“.<sup>67</sup>

Ries selber gibt über den Anlass der Komposition rund 30 Jahre später Auskunft. In seinem Brief an Müller vom Juni 1830 schreibt er: „– *mein erstes Violin Quartett schrieb ich wenn ich 11 Jahre alt zu meines Vaters Geburtstag – mein Vater hatte den Datum darauf geschrieben, er zeigte es mir bey meinem jetzigen Aufenthalte dort, und ich freute mich, lachte aber noch herzlicher darüber, es war aus as-dur* –“.<sup>68</sup>

Allerdings scheint Ries hier zwei Dinge zu vermischen, denn während sich das vom Vater hinzugefügte Datum in der autographen Partitur über dem Kopfsatz des As-Dur-Quartetts (WoO 1 Nr. 1) findet („*Quartetto Primo di Ferdinando Ries a 31: oct: 1798*“),<sup>69</sup> weist das Titelblatt des Stimmensatzes des d-Moll-Quartetts (WoO 1 Nr. 3) die Widmung an den Vater auf: „*Quatuors | pour | Deux Violons Alto | e Violoncelle | Composé et dediés | a Son Père | pour le jour de sa fête | Par Ferdinand Ries*.“<sup>70</sup>

Nimmt man das vom Vater hinzugefügte Datum genau, wäre der junge Ries zudem nicht erst elf, sondern bereits 13 Jahre alt gewesen. Es ist durchaus denkbar, dass sich Ries bei der Angabe seines Alters zum Entstehungszeitpunkt des As-Dur-Quartetts im Brief an Müller – rund 30 Jahre später – irrte.<sup>71</sup>

In der Berliner Staatsbibliothek finden sich neben den autographen Partituren auch Abschriften der Stimmen aller drei Quartette.<sup>72</sup> Das Schriftbild der Stimmenabschriften des Quartetts Nr. 2 (A-Dur) und des Quartetts Nr. 3 (d-Moll) lässt die Annahme zu, dass die beiden Abschriften in zeitlicher Nähe zur Partiturfassung, also um 1798, entstanden sind. Lediglich die Abschrift der Bratschenstimme des d-Moll-Quartetts erscheint durch andersartiges, nämlich moderneres, Papier deutlich jüngeren Datums und von anderer Hand erstellt worden zu sein. Eventuell wurde sie auf Grund des fehlenden Originals der Vollständigkeit halber nachträglich hinzugefügt.<sup>73</sup> Für das As-Dur-Quartett haben sich offenbar keine Originalstimmen erhalten. In Berlin findet sich lediglich ein Stimmensatz deutlich jüngeren Datums, der wohl erst 1855 anlässlich einer Aufführung abgeschrieben wurden (Mus.ms. 18536/9). Die Titelseite der Ersten Geigenstimme nennt als Kopisten einen gewissen Michel Filipowicz und weist zudem folgenden Zusatz auf: „[...] *played on 13 April 1855, by Louis Ries, Mason, Hodgson & J. Ries* |

---

<sup>67</sup> Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung (D-B), Mus.ms.autogr. Ries, F. 63 N.

<sup>68</sup> Brief von Ferdinand Ries an Wilhelm C. Müller, Frankfurt a. M., 18. Juni 1830, zitiert nach: Ries Journal 1 (2011), S. 7.

<sup>69</sup> Signatur in D-B: Mus.ms.autogr. Ries, F. 63 N.

<sup>70</sup> Signatur in D-B: Mus.ms. 18536/15

<sup>71</sup> Da Hill bei der Erstellung der Edition der Brief an W. C. Müller nicht bekannt war, scheint er das Quartett WoO 1, Nr. 1, nicht mit dem im Brief erwähnten As-Dur-Quartett gleichzusetzen. Die Namensvariante „*Ferdinando Ries*“ sowie die italienische Betitelung sind allerdings deutliche Indizien dafür, dass Ries' Vater hier die Überschrift hinzufügte, da Ferdinand auf allen anderen frühen Werken stets mit „*Ferdinand Ries*“ unterschrieb und seine Quartette französisch als „*Quatuor*“ betitelte. Hill übersieht zudem, dass die Erste Violinstimme des d-Moll-Quartetts die Widmung an den Vater zu dessen Geburtstag enthält. Siehe: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 17.

<sup>72</sup> Signaturen in D-B: Mus.ms. 18536/9, Mus.ms. 18536/14 und Mus.ms. 18536/15.

<sup>73</sup> Laut RISM-Katalog wurde die Abschrift um 1850 angefertigt. Allem Anschein nach handelt es sich zudem um den gleichen Schreiber, der 1855 eine Abschrift des Streichquartetts WoO 10 angefertigt hat (Mus.ms 18536/10), die mit „*London. November 1855. LR*“ unterschrieben ist. Beim Autor handelt es sich höchstwahrscheinlich um Louis Ries (30.1.1830–3.10.1913), Sohn von Ferdinand Ries' Bruder Hubert Ries. Ries' Neffe Louis war als Geiger ab 1853 in London tätig.



[played on]<sup>74</sup> 28 June 1862 by Dr. Castañeda, Royle, Justen & J. Ries | [played on]<sup>75</sup> 11. April 1868 by Franz Ries, Dr. Castañeda, Justen & J. Ries | [played on]<sup>76</sup> 26 June 1869 by Dr. Castañeda, Lütgen, Justen & J. Ries". Es ist davon auszugehen, dass es sich bei den zwei genannten Ries' um Ferdinands Bruder Joseph Ries sowie um Ferdinands Neffen Louis Ries, Sohn von Hubert Ries, handelt. Joseph wie auch Louis Ries lebten und arbeiteten in London.

Ries stand bei der Komposition der drei Streichquartette WoO 1 noch ganz am Anfang seines musikalischen Werdegangs. Wie er selber angibt, orientierte er sich besonders in seinen Jugendjahren an Werken bekannter Komponisten: „– Mozart, Bach<sup>77</sup>, und Beethoven waren von Kind an meine Lieblings Studien, ich habe immer unverdroßen, daran studiert, alle anderen Compositionen lernte ich ungern, selbst Haydnsche und Clementische Sachen – die Violin Quar[te]tten von ersterem liebte ich sehr.“<sup>78</sup> Wie weiter oben bereits angedeutet, arrangierte Ries zur Übung auch Werke anderer Komponisten. So arbeitete er beispielsweise das C-Dur-Quintett KV 515 von Mozart zum Klaviertrio um. Das Autograph des Trios trägt wie die Quartette WoO 1 eine Widmung an den Vater: „Trio | für | Clavier Violine | und | Violoncelle. | aus einem | Quintett von Morzart [sic] übersetzt | und dem verehrten Vater zum Opfer kindlicher | Dankbarkeit dargebracht. | von | seinem Gehorsamsten Sohne | Ferdinand Ries“.<sup>79</sup>

## **Streichquartett As-Dur WoO 1 Nr. 1**

### **I. Andante/Allegro**

Im Kopfsatz des As-Dur-Quartetts WoO 1 Nr. 1, wird deutlich, dass Ries noch am Anfang seines kompositorischen Könnens stand, denn er kommt mit geringen satztechnischen Mitteln aus, trotz der von ihm gewählten, im Vergleich zu anderen Werken der Zeit recht seltenen Tonart. Auf vier langsam einleitende Takte, die über chromatisch steigendem Bass zur Grundtonart führen und im Verlauf des Satzes keine weitere Funktion übernehmen, folgt nach einem Taktwechsel zum 6/8 Metrum ein symmetrisch gebauter Hauptsatzkomplex, bestehend aus zweimal acht Takten (T. 5–20). Die Erste

---

<sup>74</sup> Im Original hier Unterführungszeichen.

<sup>75</sup> Im Original hier Unterführungszeichen.

<sup>76</sup> Im Original hier Unterführungszeichen.

<sup>77</sup> 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, S. 5. Zudem geht aus einem Brief des ehemaligen Waldhornisten der kurfürstlichen Kapelle und Musikalienverleger Nikolaus Simrock an den Komponisten Gottfried Weber hervor, dass Simrock bereits den jungen Beethoven mit J. S. Bachs *Wohltemperierten Clavier* bekannt gemacht hatte: „Schon über 50 Jahre schätze ich Seb. Bach als den größten Deutschen. Seine Präludien und Fugen besaß ich schon 1776, [...]. Die Präludien und Fugen verehrte ich dem jungen Beethoven im neunten Jahr seines Alters unter der Bedingnis, daß er mir bald etwas davon spielen möge, welches auch eben nicht lang währte. Er studierte täglich mit ganzer Seele daran!“. Somit ist davon auszugehen, dass die Fugen und Präludien des „alten“ Bach auch in der Familie Ries bekannt waren. Zudem bereitete Neefe für Simrock einen Druck des *Wohltemperierten Claviers* vor. Die Ausgabe erschien 1800 kurz nach Neefes Tod. Siehe: Brief von Nikolaus Simrock an Gottfried Weber, Bonn, 23. März 1828, zitiert nach: Altmann, Wilhelm: Aus Gottfried Weber's brieflichem Nachlass, in: Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft, 10 (1909), S. 494, sowie: Henseler, Theodor A.: Das musikalische Bonn im 19. Jahrhundert, in: Bonner Geschichtsblätter, Bd. 13, S. 38.

<sup>78</sup> Brief von Ferdinand Ries an Wilhelm C. Müller, Frankfurt a. M., 18. Juni 1830, zitiert nach: Ries Journal 1 (2011), S. 7.

<sup>79</sup> Das Autograph befindet sich heute in der Staatsbibliothek zu Berlin (D-B) unter der Signatur Mus.ms.autogr. Ries, F. 187 N. Eine Bearbeitung von Haydns D-Dur-Quartett op. 71 Nr. 2, die Ueberfeldt Ries' Jugendjahren zuordnet, ist nach neueren Erkenntnissen wohl erst um 1820 entstanden. Siehe: Jaenecke, Joachim (Hrsg.): Haydn, Joseph, Haydn, Michael. Autographe und Abschriften, Katalog, S. 185 sowie: Ueberfeldt, Ludwig: Ferdinand Ries' Jugendentwicklung, S. 7.

Geige stellt dabei die Thematik vor, die auf Grund sequenzierender Fortschreitungen einer Wechseltonfigur mehr einem Perpetuum mobile ähnelt und eher Rondo- beziehungsweise Ritornellcharakter hat. Die Unterstimmen übernehmen lediglich harmonische Stützfunktion und pendeln zwischen Tonika und Dominante.

Abb. 1: WoO 1 Nr. 1, I, T. 1–20.

The image shows the first system of a musical score for a string quartet. It consists of four staves: Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Bassoon (Br.), and Cello (Vc.). The music is in 6/8 time and is divided into two sections: 'Andante' (measures 1-11) and 'Allegro' (measures 12-20). The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). Dynamics include piano (p) and fortissimo (sfz). The Violin I part has a melodic line with some slurs and accents. The other instruments provide harmonic support with rhythmic patterns.

Trotz einfacher Struktur finden sich zwei Motive, die im weiteren Satzverlauf erneut aufgegriffen werden. Hierzu zählen einerseits ein Terzgangmotiv (T. 9), das im Stimmenpaarverbund zudem in Parallelführung auftritt (VI. I u. VI. II, T. 11), sowie ein Repetitionsmotiv (T. 12). Innerhalb der sich anschließenden, knappen Überleitung, die unter anderem vom Repetitionsmotiv geprägt ist, klingt mit dem Erreichen der Dominante auch das Hauptthema erneut an, dessen Kopf abwärts durch den Stimmenverband gereicht wird (T. 35ff, Es-Dur). Die Eintrübung der Dominante nach Moll bringt ein Seitenthema mit sich, das im Cello vorgestellt wird (T. 43–50). Trotz kantablem Kontrast erscheint das Thema als Variante der Hauptthematik, da es ebenfalls auf das Repetitionsmotiv zurückgreift und den repetierenden Begleitstimmen gleichermaßen lediglich eine Stützfunktion zukommt. Bemerkenswerter ist allerdings die Anlage in as-Moll, da Ries somit die konventionelle Gegenüberstellung des Eingangsthemas in As-Dur mit der Dominante Es-Dur umgeht. Zudem wirkt eine auf eine Generalpause folgende mediantische Umdeutung von as-Moll nach E-Dur überraschend und gleichsam unbeholfen, da der unvermittelte Übergang scheinbar außerhalb des Kontexts des übrigen Satzgeschehens steht (T. 50–51). Wie bereits Schewe bemerkte, erscheint diese Stelle als eine Art Bruch oder „Notlösung“, um die monotone Harmonik zu unterbrechen.<sup>80</sup> Der starke harmonische Kontrast wird zusätzlich durch dynamische Gegensätze (piano/fortissimo) verstärkt. Der harmonisch entfernte Bereich wird jedoch sogleich wieder verlassen und kehrt mit Hilfe des Terzgangmotivs zur Tonika As-Dur zurück. Der E-Dur-Einschub erscheint somit nicht nur als harmonische und dynamische Überraschung, sondern „untergräbt“ ähnlich wie das Seitenthema die Stabilisierung der Dominante Es-Dur.

<sup>80</sup> Schewe, Gisela: Untersuchungen zu den Streichquartetten von Ferdinand Ries, S. 19.

Abb. 2: WoO 1 Nr. 1, I, T. 42–56.

Blockhaft reiht sich daher ein dritter Abschnitt an, der, beginnend in As-Dur, somit erneut die Dominante erreichen und stabilisieren muss. Dabei greift Ries nun auf vergleichsweise floskelhafte Motivik zurück und gestaltet den Abschnitt durch Figurenwerk und Skalen in der Violine I (T. 59–67). Die schlichte Harmonik wird in den Begleitstimmen dabei durch eine chromatische Wechseltonfigur gefärbt. Mit dem Erreichen der Dominante kehren das Repetitions- sowie das Terzgangmotiv des Eingangsthemas wieder, mit deren Hilfe hier die Schlusskadenz geformt und ein Bogen zum Satzanfang gesponnen wird (T. 67–76).

Die knappe Durchführung (T. 77–111) erscheint als verkürzte beziehungsweise transponierte Variante der Exposition, indem sie zunächst mit der Hauptthematik eröffnet, nach einer Wiederholung den Seitengedanken bringt und schließlich bis zur Reprise das Figurenwerk des dritten Abschnitts aufgreift.<sup>81</sup> Das Erklingen des Seitengedankens in cis-Moll sowie der Generalvorzeichenwechsel in T. 85 schlagen dabei latent einen Bogen zum E-Dur-Einschub in der Exposition. Auch hier übernimmt die Violine I die Führungsrolle, während die chromatische Wechseltonfigur nun sukzessive auf die Begleitstimmen verteilt wird. Einhergehend mit der blockhaften Aneinanderreihung der thematischen Elemente springt auch die Harmonik von einer Stufe zur nächsten, ohne dabei modulierend vorbereitet zu sein. Das zu Anfang der Durchführung aufgegriffene Erste Thema erscheint jeweils vier Takte in es-Moll und as-Moll, bis sich das Seitenthema in cis-Moll anschließt und die Wiederkehr des figurativen Abschnitts in A-Dur vorbereitet. Erst hier erscheint der harmonische Gang zielführender, basiert dabei aber auf einem Quintfallmodell, das zur Dominante Es-Dur führt.

Die Reprise (T. 111ff) tritt als Wiederholung der Exposition auf und passt die Harmonik an die Tonika an. So tritt der Seitengedanke nun in der Tonika auf, der eigentümliche Übergang nach E-Dur wird allerdings beibehalten (T. 149). Der Kadenzharmonik im Schlussabschnitt wird durch chromatisch aufsteigende Bassschritte eine spannungssteigernde Wirkung verliehen, der figurative Abschnitt der

<sup>81</sup> Das Erklingen des Seitengedankens in cis-Moll sowie der Generalvorzeichenwechsel in T. 85 ließen sich in Beziehung zum E-Dur-Einschub der Exposition setzen.

Ersten Violine entfällt allerdings. Bemerkenswert ist, dass Ries die Wiederholung von Durchführung und Reprise vorschreibt. Diese vergleichsweise „alte“ Auffassung der Sonatenform erklärt sich mit dem frühen Entstehungszeitpunkt des Quartetts und findet sich ebenfalls im Finale sowie in weiteren Frühwerken wieder.

Auffallend und für ein Jugendwerk charakteristisch ist der sehr homogene und in regelmäßigen Abschnitten konzipierte Aufbau des Satzes, der noch fast völlig auf durchbrochene oder thematisch-motivische Arbeit verzichtet. Die Erste Violine, der die Melodieführung nahezu durchgehend obliegt, wird von den übrigen Instrumenten begleitet, denen zum Großteil harmonische Stützfunktion zukommt. In der Textur fällt die häufige Bildung von Stimmenpaaren auf, beispielsweise in Terzen (VI. I u. VI. II) oder in Oktaven (Va. u. Vc.), – ein Merkmal, das typischer Weise in Divertimentokompositionen zu finden ist, hier aber wohl Ries' noch unausgebildeter Satztechnik geschuldet ist.<sup>82</sup> Dennoch lassen sich neben dem Bewusstsein für die Sonatenform auch erste Ansätze kontrolliert motivisch gestalteter Zusammenhänge und Satzstrukturen erkennen. Hierbei steht weniger die Zergliederung oder Aufspaltung der Motive als vielmehr das erneute Aufgreifen der bekannten Bausteine im Vordergrund, um Zusammenhang zu stiften. Besonders die Durchführung, die als transponierte Version der Exposition erscheint, zeigt, dass Ries sich des musikalischen Materials zwar bewusst ist, mit diesem aber noch keine prozesshaften Entwicklungen gestalten kann. Daraus mag sich auch die vergleichsweise kühne Harmonik erklären, die im Satzverlauf immer wieder durchscheint. Insbesondere die Ausweichung nach E-Dur sowie die Anlage des Seitensatzes in as-Moll erscheinen hier als Gestaltungsmerkmale, die offenbar eine noch unentwickelte Satztechnik ausgleichen sollen. Denn auch in den übrigen Sätzen finden sich stellenweise ungewöhnliche harmonische Momente.

## II. Andante

Eine Steigerung der motivischen Arbeit findet sich im folgenden Andante in b-Moll. Angelegt in A-B-A'-Form, sind vor allem die Rahmenabschnitte in Moll von einem engschrittigen Wechseltonmotiv durchzogen, das den Kopf des kantablen Eingangsthemas bildet (T. 1–8). Hinzu tritt eine eigentümliche, expressiv anmutende Harmonik, die durch unerwartete Übergänge und betonte Dissonanzen hervorsteicht. So folgt nach motivischer Fortspinnung und Rückkehr des Themas in der Tonika (T. 9–23) auf den erreichten Höhepunkt in T. 25 eine abrupte Generalpause. Auf Grund der vorangegangenen harmonischen Progression erwartet der Hörer Es-Dur (D<sup>+</sup> in T. 25). Der Einsatz der Primgeige in T. 26, mit dem das Thema wiederkehrt, erfolgt allerdings abrupt in A-Dur, findet dann aber in kürzester Zeit zur Tonika b-Moll zurück.

Abb. 3: WoO I Nr. 1, T. 1–29.

The image shows a musical score for the first movement of WoO I Nr. 1, T. 1–29. The score is for Violin I, Violin II, Bassoon, and Cello. It is in 2/4 time, b-Moll, and marked 'Andante'. The score shows the first 29 measures, with dynamics ranging from piano (p) to fortissimo (sfz) and mezzo-forte (mf). The score is written in a four-staff format, with the first two staves for Violin I and Violin II, and the last two for Bassoon and Cello. The key signature is three flats (b, e-flat, a-flat). The time signature is 2/4. The score includes dynamic markings such as p, sfz, mf, and pp. The score ends with a double bar line and repeat signs.

<sup>82</sup> Siehe hierzu: Schwindt-Gross, Nicole: Drama und Diskurs, S. 23–51, insb. S. 37–39.

12

VI. I

VI. II

Br.

Vc.

*pp*

*sfz*

*f*

24

VI. I

VI. II

Br.

Vc.

Ähnlich wie im Kopfsatz beruht auch hier die motivisch-thematische Arbeit mehr auf einer Reihung und neuen Beleuchtung durch unterschiedliche harmonische Konstellation und weniger auf einem prozesshaften, sich entwickelnden Fortgang. Auch der Mittelteil in B-Dur ist durch harmonische Kontraste geschärft. So bilden die in Terzen parallel geführten Violinen auf die schweren Zählzeiten nicht nur Vorhalte, sondern durch das Erklingen des Grundtons in der Bratsche kommt es an diesen Stellen zu betont eigentümlichen Tritonusklängen (T. 36, T. 40, T. 48). Der Schlussabschnitt in Moll bringt schließlich nicht nur das Eingangsthema kurz im imitatorisch gewobenen Satzgefüge wieder, sondern wiederholt unmittelbar vor Schluss auch den unvermuteten Übergang nach A-Dur (T. 76–77).

### III. Menuett. Allegretto

Das sich anschließende Menuett in As-Dur ist geprägt von regelmäßigem Periodenbau und konventionellen Menuettsätzen nachempfunden. Das als Satz konstruierte achttaktige Thema wird von der Ersten Violine vorgestellt und findet seine motivische Fortspinnung im Cello (T. 9ff). Die Harmonik bleibt hier auf Grund von verminderten Septakkorden zunächst in der Schweben (T. 9ff), zielt dann aber auf die Dominante Es-Dur. Diese wird allerdings durch die kleine Sekunde *fes* dissonant geschärft. Mit der Rückkehr zum Thema des Menuetts in T. 22 bleibt dieses Detail schließlich in der Begleitung als dissonanter Vorhalt (Violine II) erhalten. Das Trio hingegen ist von denkbar schlichtester Harmonik. Über akkordischer Begleitung, die zwischen Tonika und Dominante wechselt, erklingt in der Ersten Violine eine diatonische Spielfigur. Auffällig hierbei ist ihre Wechseltonmotivik, die einerseits an das Eröffnungsthema des Kopfsatzes, andererseits an das Hauptmotiv des langsamen Satzes erinnert.

Abb. 4: WoO 1 Nr. 1, III, T. 1–11.

**Menuetto. Allegretto**

#### IV. Assai vivace

Dem Finale legt Ries wie im Kopfsatz eine Sonatenform zu Grunde. Das zwölftaktige Thema – abermals mit Rondocharakter – wird von der Violine I vorgestellt. Harmonisch kühn erscheint der frühe und direkte Sprung in die Doppeldominante in T. 3, auf den erst die Dominante folgt, wodurch sich für das Thema ein vorwärtsdrängender Charakter ergibt. Wie Durchführung und Reprise zeigen, ist dies das harmonische Charakteristikum des Themas, das benachbarte Stufen des Tonikaraums, wie beispielsweise die Subdominante, vermeidet.

Abb. 5: WoO 1 Nr. 1, IV, T. 1–12.

**Assai vivace**

Mit der achttaktigen Fortspinnung ab T. 13 erfolgt auch ein Texturwechsel in den Begleitstimmen. Waren zuvor die Mittelstimmen als Stimmenpaar gekoppelt, so bilden nun Bratsche und Cello eine Gruppe. Die sich anschließende kurze Überleitung hebt mit Skalen und Wechseltonfiguren zunächst imitatorisch zwischen den Violinen an, bricht aber nach Erreichen der Doppeldominante B-Dur abrupt ab (T. 21–28). Im folgenden Seitensatz wird deutlich, wie sich Ries innerhalb seiner frühen Werke an

verschiedenen Satz- und Satzarten ausprobiert, denn er ist als eine Art kanonischer Choral konzipiert. Geführt in Terzparallelen, beginnen die Oberstimmen im Texturverhältnis 2:2, woraufhin die Unterstimmen die Oberstimmen imitierend einsetzen. Trotz des kontrapunktischen Anscheins liegt eine klar gegliederte Struktur vor 8+8+4+4 Takten zu Grunde. Harmonisch spannt dieser Abschnitt fast einen symmetrischen und geschlossenen Bogen von Es-Dur über C-Dur<sup>7</sup>, f-Moll, D-Dur, C-Dur<sup>7</sup>, f-Moll zurück nach Es-Dur.

Abb. 6: WoO 1 Nr. 1, IV, T. 29–53.

The image shows the first system of a musical score, measures 29 to 43. It consists of four staves: Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Br.), and Cello/Double Bass (Vc.). The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 2/4. The music is written in parallel motion in thirds. The dynamics are marked 'pp' (pianissimo). The first system ends at measure 43.

Wie im Kopfsatz folgt gegen Ende der Exposition ein figurativer Abschnitt, der von schnellen Wechselnoten und Skalen geprägt ist, allerdings nicht wie zuvor der Violine I vorbehalten bleibt, sondern sukzessive auch auf die übrigen Stimmen übertragen wird (T. 53–82). Hinzu tritt in den Begleitstimmen eine dezente dissonante Färbung durch chromatische Vorhaltsbildungen, ähnlich wie es im Menuett und ebenso im figurativen Teil des Kopfsatzes zu beobachten ist.

Die sehr knappe Durchführung (T. 83–105) beginnt zunächst mit dem Wiederaufgreifen des Wechseltonmotivs aus dem figurativen Abschnitt der Exposition. Kontrastierend erscheint das Motiv hier nun im Unisono aller Instrumente, wodurch sich eine deutliche Zäsurwirkung ergibt.<sup>83</sup> Den Rest der Durchführung gestaltet Ries mit Hilfe des Eingangsthemas, das hier nun in F-Dur von der Ersten Violine aufgegriffen wird. Neu in der Gestaltung sind durchlaufende Sechzehntel-Ketten in der Bratsche, die aus dem figurativen Schlussteil der Exposition abgeleitet sind und hier mit dem

<sup>83</sup> Wie Schwindt-Gross in ihrer Untersuchung zeigt, erscheint das gemeinsame Unisono beispielsweise am Satzbeginn oder bei der Eröffnung eines neuen Abschnitts in den Streichquartetten J. Haydns vergleichsweise selten, wohingegen W. A. Mozart sich dieses Elements weit öfter und früher bedient. Erst in Haydns Spätwerken op. 71/74 finden sich vermehrt derartige Eröffnungen. Dies erklärt sich dadurch, dass diese Werke 1793 zwischen Haydns Englandreisen entstanden und vermutlich für das Konzertleben in London geschrieben worden sind, wo das Streichquartett bereits im öffentlichen Konzert etabliert war. Kräftige Eröffnungsgesten dienen in diesem Zusammenhang – ähnlich wie in Ouvertüren – dem Herbeiführen der Aufmerksamkeit des Publikums („Schaut-her-Effekt“). Siehe: Schwindt-Gross: Drama und Diskurs, S. 174 u. 226.

Eingangsthema kombiniert werden. Nach sechs Takten dreht sich das Verhältnis um und das Cello übernimmt die Skalenfiguren. Abermals wird sichtbar, dass sich Ries bei den Wechseln und Neukombinationen der Texturverhältnisse an der Periodik des thematischen Materials orientiert. Die Reprise, die der Exposition in nahezu allen Details gleicht, nutzt Ries ebenfalls, um dem Satz durch neu geordnete Stimmanordnungen ein Mindestmaß an Abwechslung zu verleihen. So baut sich der choralartige Seitensatz (nun konform in As-Dur) ausgehend von den Unterstimmen auf, und auch die nachfolgende figurative Schlussgruppe durchmischt nun die sukzessiven Einsätze der einzelnen Stimmen.

Insbesondere der Schlusssatz verdeutlicht die bereits im Kopfsatz gemachte Beobachtung, dass Ries durch eine vergleichsweise ausgefallene Harmonik offensichtlich versucht, das noch weitgehend rudimentäre Satzgeschehen zu beleben. Ähnlich wie im Kopfsatz erfährt auch im Finale das Seitenthema eine interessante harmonische Behandlung, indem es zwar konform in der Tonika beginnt, sich aber bis nach D-Dur entwickelt und erst anschließend zurück zur Dominante findet.

## Streichquartett A-Dur WoO 1 Nr. 2

### I. Allegro moderato

Der Kopfsatz des Streichquartetts WoO 1 Nr. 2, in A-Dur besitzt mit 242 Takten einen deutlich größeren Umfang als das oben dargestellte As-Dur-Quartett. Der Satz eröffnet in der Ersten Violine sogleich mit dem Hauptthema, dessen Kopf ein mit Vorschlägen verzierter gebrochener Dreiklang bildet. Unterteilt in drei Viertakter, stellen die letzten zwei eine Entwicklung des Themenkopfes dar. Charakteristisch für die Gestaltung des Themas sind neben Kantabilität und Seufzervorhalten die Färbung mit chromatischen Durchgangstönen in den Begleitstimmen sowie eine differenzierte Rhythmik der Oberstimmenmelodie, die sich durch Triolen und Synkopen von der linearen Begleitmetrik absetzt. Gerade die Vorhaltsdissonanzen in den Mittelstimmen sorgen für eigentümlich harsche Klangfärbung.

Abb. 7: WoO 1 Nr. 2, I, T. 1–12.

The image shows a musical score for the first system of the first movement of the String Quartet in A major, WoO 1 No. 2. The score is in 3/4 time and features four staves: Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Cello (Vc.), and Bass (Br.). The tempo is marked 'Allegro moderato'. The key signature is one sharp (F#). The first system (measures 1-6) shows the main theme starting in the first violin. The second system (measures 7-12) continues the theme with more complex rhythmic patterns and dynamics.



Wie bereits Schewe feststellte, orientierte sich Ries bei der Komposition des Kopfsatzes deutlich am Vorbild Haydn. Denn Ries übernimmt den eröffnenden Viertakter aus dessen A-Dur-Quartett op. 55 Nr. 1, und folgt, wie weiter unten noch zu zeigen ist, auch in der formalen Anlage dem Vorbild.<sup>84</sup> Die die Thematik fortspinnende Überleitung ab T. 12 wendet sich zur Dominante, eine konsequente harmonische und motivische Entwicklung wird aber durch die Wiederholung des Hauptthemas in der Tonika ab T. 24 (A-Dur) unterbunden. Erst die letzten zwei Takte des Themas wenden sich nun mit Hilfe chromatischer Durchgangstöne in den Mittelstimmen erneut Richtung Dominante. Das Erreichen von E-Dur durch deutliche Zäsurelemente (Doppeldominante und Generalpause) bekräftigt den Seitensatz und bereitet ihn scheinbar vor. Doch wider Erwarten kehrt der Themenkopf der Satzeröffnung wieder (E-Dur, T. 41ff, H-Dur 46ff). Erst mit dem plötzlichen Wechsel zur geraden Rhythmik in T. 49 erklingt in der Violine I eine kantable, sechstaktige Phrase, die als Seitenthema zu deuten ist. Dieses basiert auf einer schlichten Kantilene und zielt zum Halbschluss (H-Dur). Trotz kurzer Imitation der Melodik in der Zweiten Violine bleibt die Begleitung der übrigen drei Stimmen rudimentär.

Abb. 8: WoO 1 Nr. 2, I, T. 49–54.

Problematisch für die Balance des Satzes erscheinen allerdings die verbleibenden 50 Takte bis zum Ende der Exposition. Hier finden kaum motivisch-thematische Abspaltungen oder eine prozessartige Entwicklung der Motivik statt. Der Abschnitt besitzt durch die schlichte Harmonik, die zunächst lediglich zwischen E-Dur und H-Dur pendelt, sowie die triolischen Wechseltonfigurationen der Ersten Violine Spielepisodencharakter (T. 55–63 und Wiederholung in T. 71–79). Wie im Kopfsatz des A-Dur-Quartetts WoO 1 Nr. 1, folgt somit auch hier gegen Ende der Exposition ein Einschub figurativer Elemente, die keinen Bezug zur vorangegangenen Motivik haben. Erst die Schlussgruppe greift den Kopf des Hauptthemas auf und schlägt somit einen Bogen zum Satzbeginn (T. 94ff).

<sup>84</sup> Siehe auch: Schewe, Gisela: Untersuchungen zu den Streichquartetten von Ferdinand Ries, S. 20 u. S. 37–41.

Die knappe Durchführung beginnt in der Tonika mit dem Themenkopf und hebt somit zunächst wie der Beginn der Exposition an, verlässt dann aber rasch die Grundtonart und wendet sich nach h-Moll. In der Ersten Geige erscheint daraufhin neue Motivik (*con espressione*), die nicht aus dem Material der Exposition abgeleitet ist und keine weitere Behandlung erfährt. Wie im Kopfsatz des Quartetts WoO 1 Nr. 1, beruht der Durchführungsprozess auf einer Reihung des Themenkopfes auf jeweils verschiedenen Tonstufen (h-Moll, e-Moll, Cis-Dur, Fis-Dur). Ähnlich erscheint der Texturwechsel der führenden Stimmen, der hier gleichsam zwischen Erster Violine und Bratsche wechselt. Mit dem Erreichen von h-Moll in T. 133 kommt die motivische Bewegung zum Stehen und markiert so die beginnende Überleitung zur Reprise. Die Überleitung bildet durch eine choralartige, dreistimmige Anlage (pausierende Bratsche) sowie einen Kanon zwischen Ober- und Unterstimme und lange Notenwerte einen starken Kontrast zum vorherigen belebten Verlauf der Durchführung (T. 133–140). Der scheinbar dreistimmige Satz ist streng genommen sogar nur zweistimmig, da beide Violinen oktavversetzt spielen. Aus der Anlage der Überleitung ergibt sich eine Art retardierendes Moment, das den Einsatz der Reprise hinauszögert. Gleichmaßen wirkt der Einschub durch die kanonische Schreibart irritierend und deplatziert, wenngleich sich die Motivik latent aus dem aufsteigenden Dreiklang des Eingangsthemas ableitet.<sup>85</sup> Ebenfalls scheint die Harmonik nicht Richtung Tonika zu zielen, sondern pendelt retardierend zwischen h-Moll und Fis-Dur. Erst im letzten Moment (T. 140, Zz. 4) erklingt der Dominantseptakkord, woraufhin die Reprise in der Tonika einsetzen kann.

Abb. 9: WoO 1 Nr. 2, I, T. 133–142.

Die Reprise folgt nahezu genau der Exposition. Lediglich der „überzählige“ Themeneinsatz (vgl. T. 24ff) wird ausgelassen, sodass sich nach der Überleitung in T. 164 direkt der Seitensatz anschließt. Dieser erfährt nun im Gegensatz zu vorher eine kurze Verarbeitung. Beginnend in der Tonika und von der Bratsche vorgetragen, erklingt die kantable Figur eng geführt und imitatorisch in allen Stimmen. Auch die Harmonik wird durch chromatische Tonschritte zusätzlich gefärbt, sodass dem gesamten Abschnitt ein verarbeitender Charakter zukommt (T. 172–184). Es folgen die längere Spielepisode der Violine I sowie die Schlussgruppe mit einem weiteren retardierenden Moment (viermalige Wiederholung der Schlusswendung T. 236–239).

## II. Andante poco Adagio cantabile

Das Partituraautograph des Streichquartetts weist nach dem Schlusstakt des Kopfsatzes einige leere Passagen auf, ein langsamer Satz scheint zu fehlen, wie Schewe und Hill vermuten.<sup>86</sup> Allerdings

<sup>85</sup> Die imitatorische Setzweise und die Reduzierung der Vierstimmigkeit erinnern dabei an den Seitensatz im Finale des As-Dur-Quartetts.

<sup>86</sup> Siehe: Schewe, Gisela: Untersuchungen zu den Streichquartetten von Ferdinand Ries, S. 15, sowie: Hill, Cecil: Ferdinand Ries. A Thematic Catalogue, S. 195.

enthalten die Stimmen (D-B, Mus.ms. 18536/14) den hier fehlenden Satz, der in F-Dur angelegt ist. Eine spartierte Edition der Stimmen ist im Anhang dieser Arbeit aufgeführt.

Der Satz folgt einer Sonatenform, die konventionell von zwei Themen in der Tonika und Dominante geprägt ist. Die Erste Violine bleibt dabei durchgehend kantabel und melodieführend, während die Begleitung schlicht in harmonische Stütztöne (Cello) und nachschlagende Mittelstimmen geteilt ist. Lediglich kurze Imitationen zwischen den Violinen im Seitensatz (T. 13ff) sorgen kurzzeitig für Abwechslung in der Begleittextur. Neben die zwei Themen stellt Ries einen dritten thematischen Einfall, der sich als Schlussgruppen-Thema zu erkennen gibt. Dieses wendet er in der Exposition wie auch in der Reprise für wenige Takte nach c-Moll beziehungsweise f-Moll (T. 31ff u. T. 93ff) und sorgt so für einen deutlichen harmonischen Kontrast, der gleichzeitig als retardierendes Moment auftritt. Die Harmonik bleibt in weiten Teilen schlicht und erfährt lediglich durch chromatische Durchgangstöne im Begleitsatz sowie durch den vermehrten Einsatz von Chromatik in der kurzen Durchführung Abwechslung. Die Durchführung bewegt sich daher in kurzer Zeit bis nach Fis-Dur und kadenziert in T. 55 nach E-Dur. Auf motivischer Ebene setzt sich der Formabschnitt mit der Motivik des Seitensatzes auseinander, kehrt diese allerdings um, indem zuvor aufsteigende Quintgänge (T. 14ff) hier abwärts erscheinen (T. 58ff). Ebenso wird das ohnehin schlichte Satzgefüge differenziert, indem nun die Zweite Violine wie auch die Bratsche die Motivik der Violine I imitierend nachzeichnen.

### III. Menuetto. Allegro

Abb. 10: WoO 1 Nr. 2, III, T. 1–8.

The image shows a musical score for the first eight measures of the Minuet in A major, Op. 1 No. 2 by Franz Schubert. The score is arranged for Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The first violin part begins with a melody marked *f* (forte) and *p* (piano). The other instruments provide harmonic support with chords and single notes, also marked with *f* and *p* dynamics.

Geprägt von schlichten Umspielungs- und Seufzerfigurationen, blockartiger Strukturierung sowie gleichförmiger Rhythmik, die den Tanzcharakter unterstreicht, ist im Menuett vor allem die satzinnere harmonische Anlage auffallend. So spinnt der zweite Formteil ab T. 19 zwar die Motivik des Themas weiter, steht aber unvorbereitet im mediantischen C-Dur. Die Rückkehr zum Tanzthema und damit auch zur Tonika A-Dur in T. 35 erfolgt ebenso unvermittelt. Lediglich ein Orgelpunkt des Cellos rückt einen Halbton von *G* aufwärts zum Leitton *Gis*. Durch das vorherige Plateau, das 16 Takte lang die Zwischentonika C-Dur durch aneinander gereichte Kadenz bekräftigt, wirkt der Übergang allerdings konstruiert und abrupt.

Nach der Wiederholung des Eingangsthemas wendet sich dieses unvermittelt nach Moll (a-Moll, d-Moll, T. 43–44). Die Wendung nach Moll inszeniert Ries dabei als eine Art „Verwirrung“ der Spieler, indem er die Melodielinie und die Rückkehr zur Tonika durch Generalpausen abrupt unterbricht und dadurch das „Suchen“ nach der Grundtonart betont (T. 43–57). Erst in T. 57 findet die Harmonik zur Tonika zurück.

Das Trio beginnt mit einer Tonrepetition der Ersten Geige auf dem Grundton *a'*, knüpft also harmonisch zunächst an das Menuett an. Dass dieses *a'* allerdings weder den Grundton des folgenden Trios noch eine andere verwandte Stufe desselben darstellt, wird im dritten Takt (T. 67) deutlich, in dem sich die Harmonik nach Es-Dur, der Trio-Tonika, wendet. Der Eingangston stellt somit zwar eine Verbindung zum Menuett her, erweist sich aber für das Trio als übermäßige Quarte und somit als scharfe Dissonanz, die im gesamten Trioverlauf als stetiger Rückbezug immer wieder auftritt. Das fünfmalige Repetieren auf dem Ton *a*, der sich dann als schneidende Dissonanz zur Grundtonart des Trios erweist, erinnert an das „Suchen“ nach der Tonika im Menuett und schafft somit einen latenten Bezug, wengleich die Grundtonarten der beiden Formteile sich diametral entgegenstehen.

Abb. 11: WoO 1 Nr. 2, III, T. 62–75.

Damit nach dem Ende des Trios das Menuett wieder in A-Dur einsetzen kann, lässt Ries das Trio nicht in Es-Dur enden, sondern benutzt die Schlusstakte, um von es-Moll über H-Dur nach E-Dur zu modulieren. Erst hier findet sich trotz der vielen unvermittelten harmonischen Übergänge eine knappe Modulation, um aufeinander folgende Satzelemente harmonisch logisch zu verbinden. Es ist somit höchst ungewöhnlich und entspricht nicht der Konvention, dass das Trio harmonisch offen erscheint, da sowohl sein Anfang in Es-Dur als auch das Ende in E-Dur keinen geschlossenen Bogen spannen.

#### IV. Allegretto

Das Finale des Quartetts bildet ein rasches Allegretto im 6/8-Takt, das als Rondo konzipiert ist. Kennzeichnend für das Ritornell sind rasche Wechseltonfigurationen sowie chromatisch angereicherte Kadenzwendungen in der Oberstimmenmelodie. Die Phrasen sind dabei nahezu symmetrisch in zweimal acht Takte unterteilt (mit Halbschluss nach dem ersten Achttakter, T. 1–16) und anschließend in weitere acht und zehn Takte (T. 18–35), die die Motivik fortspinnen. Der fortspinnende b-Teil des Ritornells ab T. 18 sticht durch ein engeres Wechselspiel zwischen der Oberstimme und den Unterstimmen hervor und verdichtet das zuvor von der Oberstimme dominierte Satzgeschehen durch aus dem Thema bekannte Seufzerfiguren in den Unterstimmen.

Abb. 12: WoO 1 Nr. 2, IV, T. 1–20.

The image displays a musical score for the first system of 'WoO 1 Nr. 2, IV, T. 1–20'. The score is in 6/8 time, key of C major (one sharp), and marked 'Allegretto'. It features four staves: Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Bassoon (Br.), and Cello (Vc.). The first system (measures 1-8) shows the beginning of the piece. The second system (measures 9-13) continues the development. The third system (measures 14-20) includes first and second endings. Dynamics range from piano (p) to fortissimo (sfz).

Das erste Couplet (T. 36ff) hebt in a-Moll an, wendet sich dann aber rasch nach C-Dur, wobei sich die Motivik nahe am Ritornell orientiert, indem die Wechseltonfiguren der Satzeröffnung hier fortgeführt werden (T. 42ff). Bleibt die motivische Substanz somit konstant, so erfährt der Satz auf harmonischer Ebene eine Öffnung. Während das Ritornell fast durchgehend zwischen Tonika und Dominante pendelt, erweitert sich der harmonische Rahmen im Couplet deutlich. Die bisher in der Regel abwärts gerichteten Wechseltonketten werden nun linear aufwärts geführt, wobei die Stimmen, sich gegenseitig imitierend, versetzt einsetzen (T. 55ff). Einhergehend hiermit erfährt auch die Texturbehandlung eine Wandlung, denn alle Stimmen treten nun weitgehend gleichberechtigt auf. Die vorher dominierende Oberstimmenmelodie wird zu Gunsten eines dichter gewobenen Satzgefüges zurückgenommen. Der Satz moduliert ausgehend von c-Moll bis nach H-Dur (T. 55–69) und erreicht schließlich in T. 71 wieder die Tonika, die nun mehrere Takte lang bekräftigt wird (T. 71–77). Auffällig ist, dass Ries den Satz insgesamt 16 Takte lang nur dreistimmig anlegt und das Cello pausieren lässt. Worin der Grund hierfür zu sehen ist, wird nicht ganz deutlich. Eventuell zielt die Reduzierung auf eine Steigerungswirkung, die sich mit dem erneuten Einsatz des Cellos ergeben soll (T. 78–94). Das Couplet beinhaltet trotz

Ähnlichkeiten in der Motivik in verschiedenen Punkten deutliche Kontrastfunktion zum Ritornell: Einerseits auf harmonischer Ebene durch den Einsatz in Moll wie auch durch breiter angelegte Modulationen, andererseits in Bezug auf die Stimmtextur, die teilweise dicht gewoben oder auch als Trio konzipiert ist. Dabei ist auffallend, dass die Kontrastmittel nahezu regelmäßig nach acht oder zehn Takten wechseln und somit einer ähnlich blockhaften Struktur folgen, wie sie auch im Streichquartett WoO 1 Nr. 1 zu beobachten ist. Dennoch scheint Ries das Couplet detaillierter konzipiert zu haben, als es auf den ersten Blick erscheint, denn es entspricht in seiner Länge mit 68 Takten exakt der Länge des Ritornells (mit eingerechneten Binnenwiederholungen).

Das zweite Ritornell gleicht dem Eröffnungsabschnitt, es erscheint lediglich leicht verkürzt (a-a'-b; T. 104–128). Um auch mit dem nachfolgenden zweiten Couplet die Balance wahren zu können, ist auch dieses deutlich knapper konzipiert, wenn auch das Verhältnis nicht so exakt übereinstimmt wie zwischen dem ersten Ritornell und dem ersten Couplet. Der neue Formabschnitt setzt in der Zweiten Violine zunächst wie das Ritornell an und suggeriert dem Hörer dadurch die vom Satzanfang bekannte Binnenwiederholung. Jedoch folgen kurz darauf die anderen Stimmen ebenfalls mit dem Themenkopf, was zu einer kurzen, aber dichten Imitation führt (T. 129–134).

Abb. 13: WoO 1 Nr. 2, IV, T. 129–138.

Der Führungswechsel zur Ersten Violine zielt über einem breiter angelegten Steigerungsabschnitt, ausgehend von a-Moll, auf die bekräftigende Kadenz nach A-Dur (T. 134–144). Doch auch hier wird die Hörerwartung getäuscht, da der Satz unerwartet nach a-Moll kadenziert und nun zwischen A-Dur und a-Moll pendelt (T. 144–147), bis nach einem erneuten Steigerungsabschnitt die Tonika doch noch zielgerichtet durch eine breit angelegte Kadenz vorbereitet wird (T. 150–163). Mit der Wiederkehr des Ritornells (T. 166ff) nach einer spannungsvollen Generalpause ist auch das harmonische Zentrum erneut stabilisiert. Im gerafften Tempo (*più presto*) strebt der Satz dem Ende entgegen. Ein virtuoser Lauf der Violine I, der das Ritornellthema in fließende Achtelketten umdeutet, dient als Schlussteigerung und führt gleichsam zum Ende des Satzes (T. 188ff).

Formal erweist sich der Satz somit als schlichtes Kettenrondo (A–B–A–C–A). Wenngleich dem zweiten Couplet ein latenter Durchführungscharakter nicht abzusprechen ist, da auch die markante auftaktige Rhythmik der Begleitstimmen aus dem ersten Couplet wiederkehrt, zeigt der Satz insgesamt noch keine Synthese von Sonatenform und Rondo zum Sonatenrondo.

### Vergleich von J. Haydns op. 55 Nr. 1 und Ries' WoO 1 Nr. 2

Wie Schewe in ihren Untersuchungen darlegt, zeigt ein Vergleich zwischen dem Kopfsatz im A-Dur-Quartett und Haydns erstem Satz aus op. 55 Nr. 1, dass sich Ries sowohl an der Themenkonstruktion

als auch an der formalen Anlange Haydns orientierte.<sup>87</sup> Jedoch lassen sich auch einige deutliche Unterschiede zwischen den beiden Sätzen ausmachen.

Abb. 14: J. Haydn, op. 55 Nr. 1, I, T. 1–12.

Bereits bei der Betrachtung des Themas fällt auf, dass Haydn im rascheren Allegro, alla breve und forte, die Dreiklangstöne des Themenkopfes als ganze Noten ausschreibt. Daraus resultiert, dass jeder Takt betont auf Zz. 1 mit einem Dreiklangston beginnt. Ries hingegen diminuiert die Notenwerte und schreibt als Dynamik Piano vor. Notiert als Halbe, erzeugt dies eine schwächere Betonung des zweiten Tons. Obwohl die Stimmentextur in beiden Themenaufstellungen gleich verteilt ist, sorgt Ries' Achtelbegleitung für einen konstanteren Fluss, wohingegen Haydn mit nachschlagenden Vierteln in den Mittelstimmen eine Betonung der schwächeren Zählzeiten erzielt. Zudem erscheint Haydns Thema deutlich kontrastreicher angelegt. Auf die Oberstimmenmelodie der ersten vier Takte und die Zäsur in T. 5 folgt ein akkordischer Abschnitt (T. 6–10), der kontrastierend von synkopischen Betonungen der schwachen Zählzeiten lebt. Erst danach wendet sich das Thema mit Hilfe der Fortspinnung der Triolenfigur aus T. 3 dem Ende zu. Ries hingegen spinnt die bei Haydn als Schlusswendung eingesetzte Triole unmittelbar fort. Die damit verbundenen Seufzerfiguren unterstreichen den Fortspinnungscharakter durch weiche Endungen zusätzlich. Zwar finden auch bei Ries Synkopen Einzug in die Themengestaltung, allerdings formen diese nicht einen kontrastierenden Mittelteil, sondern bilden den Endpunkt des als Oberstimmenmelodie konstruierten Themas.

Die Überleitung und Modulation zur Dominante E-Dur erfolgt bei Haydn konsequenter und zielbewusster. Das endgültige Erreichen der Dominante über die Doppeldominante geschieht unmittelbar vor E-Dur. Ries steuert seine Modulation zwar ebenfalls über die Doppeldominante, diese erklingt aber bereits deutlich früher (T. 19) und nicht erst am Ende des Modulationsweges der Überleitung (T. 24). Hinzu kommt, dass, wie oben bereits erwähnt, dieser Prozess durch das erneute

<sup>87</sup> Schewe, Gisela: Untersuchungen zu den Streichquartetten von Ferdinand Ries, S. 37–41.

Aufgreifen des Themas in der Tonika A-Dur gewissermaßen zunichte gemacht wird. Dennoch folgt genau wie bei Haydn auch in Ries' Satz nach erneuter Etablierung der Dominante das Hauptthema in E-Dur (Haydn T. 30ff, Ries T. 41ff). Schewe sieht an dieser Stelle bei Haydn wie auch in ihrer Analyse von Ries' Quartett den monothematischen Seitensatz.<sup>88</sup> Dies würde für beide Sätze bedeuten, dass die nachfolgenden 31 Takte (Haydn) beziehungsweise 56 Takte (Ries) als Überleitung und Schlussgruppe zu deuten wären und somit fast die gesamte zweite Hälfte der Exposition thematisch frei gestaltet wäre. Wie jedoch die Analyse von Ries' Kopfsatz zeigt, lassen sich die Takte 48 bis 54 als Seitenthema auffassen. Wie oben angesprochen, erfolgt erst in der Reprise eine Erweiterung beziehungsweise Verarbeitung des Seitenthemas in Harmonik und Stimmführung. Ein ähnliches Verfahren findet sich auch in Haydns Satz. Die Takte 48 bis 60 lassen sich hier ebenfalls als Seitenthema einordnen, das auf Grund seiner Harmonik (E-Dur), Periodik und Textur dem Hauptthema kontrastierend gegenübersteht. Hierbei ist besonders interessant, dass auch bei Haydn eben dieser Abschnitt erst in der Reprise eine deutliche Erweiterung beziehungsweise Verarbeitung in Form von Imitationen und erweiterter Textur des Stimmgefüges erfährt (T. 145–164).

Wie dicht sich Ries an seine Vorlage hält, wird zudem bei der Betrachtung der Überleitungsabschnitte deutlich, die er wie Haydn in Form von triolischen Figurationen der Ersten Geige anlegt. Lediglich die Durchführungen unterscheiden sich stark voneinander. Haydn beginnt diese zunächst mit der Fortspinnung des Schlusstaktes der Exposition und greift erst nach 14 Takten das Hauptthema des Satzes auf (C-Dur, T. 78–89). Daraufhin folgen triolische Figurationen aus der Überleitung, die alternierend sowie modulierend durch die Stimmen gereicht werden. Deutlich steht hier mehr das Modulieren als das Zerlegen der motivisch-thematischen Partikel im Vordergrund. Ries hingegen beginnt sogleich mit dem Kopfmotiv und greift dieses im Verlauf der Durchführung deutlich öfter auf, unterwirft die Motive aber ebenfalls keinem Zerlegungsprozess.

Haydns Satz ist trotz Entfaltung der harmonischen Abläufe sowie des thematischen Materials stets konzentriert und dicht gearbeitet. Ries hingegen braucht mehr Raum, um Thema und Form entfalten zu können, beziehungsweise scheint sich in ausschweifenderen Phrasen zu verlieren, wie die Wiederholung des Themas in der Tonika und das zweimalige Aufgreifen der spielepisodenartigen Überleitungsfigur deutlich machen. Dennoch bleibt zu beachten, dass Ries zum Entstehungszeitpunkt seines Quartettes vermutlich relativ jung und noch unerfahren war. Ein Vergleich auf Augenhöhe mit den Werken Joseph Haydns, der 1788 mit seinem Opus 55 bereits auf dem Höhepunkt seines Schaffens angekommen war, erscheint demnach nicht angemessen, sondern soll an dieser Stelle lediglich verdeutlichen, wer Ries' Vorbilder in seinen Jugendjahren waren, und wie er adaptierend mit den Strukturen und Formen ihrer Kompositionen umzugehen lernte.

## **Streichquartett d-Moll WoO 1 Nr. 3**

### **I. Allegro moderato**

In der Sammlung WoO 1 findet sich unter den drei frühen Streichquartetten auch eines in d-Moll. Eröffnet wird der Kopfsatz<sup>89</sup> auftaktig mit einem Dreitonmotiv im klopfenden Achtelrhythmus, wobei die ersten zwei Töne einen Oktavsprung umspannen. Wie der Satzverlauf zeigt, kommt besonders diesem Motiv und auch seiner abgeleiteten rhythmischen Variante in Form von drei repetierenden Achteln besondere Bedeutung zu, denn Ries greift hierauf immer wieder zurück. So findet sich

---

<sup>88</sup> Ebd., S. 39.

<sup>89</sup> Die Taktzählung im Kopfsatz der zur Analyse herangezogenen Partiturausgabe von Jürgen Schmidt zählt den Auftakt fälschlicherweise als Takt 1. In der folgenden Analyse sind die Taktangaben berichtigt, Takt 1 ist somit der erste vollzählige Takt nach dem Auftakt.



beispielsweise sogleich im Hauptsatz (T. 1–20) der klopfende Achtelrhythmus in der akkordischen Begleittextur der übrigen Stimmen, die das harmonische Fundament zur Oberstimmenmelodie der Violine I beisteuern. Nach den ersten vier kantablen Takten alterniert die rhythmische Figur zwischen der Oberstimme und den Unterstimmen, bevor das Thema ab T. 11 in den Nachsatz übergeht, womit die Wiederholung der ersten Phrase nun im Fortissimo und in höherer Lage einsetzt. Deutlich wird, wie Ries hier mit Registerwechseln spielt, um unterschiedliche Klangwirkungen zu erzielen. Während der Themenbeginn piano in tiefer Lage ansetzt, erklingen alle Stimmen ab T. 12 eine Oktave höher im bekräftigenden Forte.

Abb. 15: WoO 1 Nr. 3, I, T. 1–20.

Der Blick in Mozarts Quartettschaffen zeigt, dass Ries hier vermutlich das d-Moll-Streichquartett KV 421 als Vorlage oder Inspiration diente, auch wenn Harmonik, Stimmführung und Satzstruktur bei Mozart weitaus ausgereifter und dichter auftreten – abermals scheint ein direkter Vergleich von Ries' Frühwerk und Mozarts reifen Quartetten in Bezug auf diese Parameter schwierig. Wie bei Ries findet sich auch im Kopfsatz von Mozarts Quartett nachschlagende Tonrepetition als Charakteristikum der Begleittextur. Darüber hinaus kann der eröffnende Oktavsprung bei Ries als Adaption des eröffnenden

Oktavfalls aus Mozarts Quartett gedeutet werden. Ebenso findet sich in beiden Kopfsätzen der Registerwechsel, indem die Wiederholung des Themas eine Oktavlage höher und in kräftigerer Dynamik (*forte*) ansetzt, wobei hier nicht genau zwischen Adaption oder gängiger Mode der Themengestaltung zu unterscheiden ist. Wie weiter unten im Menuett zu sehen ist, finden sich auch dort Parallelen zu Mozarts d-Moll-Quartett.

Abb. 16: W. A. Mozart, KV 421, I, T. 1–6.

Die kurze Überleitung ab T. 20 dient der Modulation zur Paralleltonart F-Dur, die in T. 33 erreicht wird und den Beginn des Seitensatzes einleitet. Der knappe Seitengedanke stellt allerdings weniger ein geschlossenes Gebilde mit thematischer Qualität dar, sondern formt sich aus der Motivik der Überleitung, wie der Satzverlauf, die Durchführung und auch die Reprise bekräftigen. Motivisch geschickt angelegt erscheint der Übergang aus dem Seitengedanken in die sich anschließenden Spielfiguren mit Hilfe des Themenkopfes des Eröffnungsthemas sowie des repetierenden Achtelmotivs, das imitatorisch durch die Stimmen geführt wird (T. 36–38). Die folgenden Spielfiguren, Tonleitern und schnellen Wechseltongruppen der Violine I pendeln zwischen C-Dur und F-Dur. Umso überraschender erscheint daher der abrupte Übergang zur Unisono-Textur im Pianissimo, die auf die Tonrepetitionen des d-Moll-Themas zurückzuführen ist (T. 49). Lässt die Harmonik der vorangehenden Takte den Hörer hier C-Dur erwarten, so wird diese Erwartung durch einen übermäßigen Dreiklang über *A* (*a-f-cis*) getäuscht. Wie auch Schewe feststellt, erscheint dieser Klang als Überraschung beziehungsweise als eine Art „harmonisches Rätsel“ und lässt sich erst durch die nachfolgenden Takte in Beziehung zum folgenden B-Dur und Es-Dur setzen.<sup>90</sup> Neben die harmonische Änderung tritt eine metrische Beruhigung in Form von gleichmäßiger Rhythmik. Ebenfalls ist hier wie auch in den nachfolgenden Takten in den Begleitstimmen der auftaktige, klopfende Achtelrhythmus als Rückbindung an den Satzanfang zu finden. Aus der harmonischen Ausweichung nach B-Dur entspringt ein retardierender Abschnitt in Es-Dur (T. 55–61), der schließlich nach F-Dur zurückfindet.

<sup>90</sup> Den Überraschungsklang in T. 49 deutet Schewe als F-Dur-Septakkord mit hoch alterierter Quinte, wobei offenbar eine Septime (*es*) nicht notiert ist. Die Töne können besser als A-Dur-Dreiklang mit Sexte und ohne Quinte gedeutet werden. Der überraschende Übergang nach B-Dur und weiter nach Es-Dur ab T. 56 wäre somit als Trugschluss zu interpretieren. Die Stimmführung bekräftigt diese Deutung zusätzlich: Das *cis* der Violinen löst sich zum Terzton *d* auf (Terzverdopplung), das *A* des Cellos schreitet den nächsten Weg zum neuen Grundton *B*, die Sexte der Tonika d-Moll. Siehe auch: Schewe, Gisela: Untersuchungen zu den Streichquartetten von Ferdinand Ries, S. 21.

Abb. 17: WoO 1 Nr. 3, I, T. 48–62.

The image displays two systems of a musical score for a string quartet. The first system, starting at measure 48, includes staves for Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Cello (Vc.), and Bass (Br.). The dynamics are marked as *pp*, *sfz*, and *cresc.*. The second system, starting at measure 55, also includes the same four staves. The dynamics here are *pp*, *cresc.*, *p*, *pp*, and *mf*. A triplet is indicated in the final measure of the first staff of the second system.

Wie nach dem Seitengedanken in T. 32ff gestaltet Ries die Überleitung zu den letzten Spielfiguren und zur Schlussgruppe der Exposition mit dem markanten Kopfmotiv des Satzanfangs, das hier zwischen B-Dur und F-Dur pendelt (T. 61–64). In den Kadenzwendungen der letzten Takte wird dieses abermals eingewoben, wodurch das Ende an den Satzanfang anknüpft.

Erst nach der Wiederholung der Exposition durchbricht die Durchführung den Rahmen. Eine viertaktige Modulation führt die Harmonik von D-Dur nach h-Moll (T. 87–91), worauf, anknüpfend an das Ende der Exposition, die Figurationen der Schlussgruppe wieder aufgegriffen werden. Anders als in den Kopfsätzen der zwei vorherigen Quartette beginnt die Durchführung somit nicht mit dem KopftHEMA oder einer Variante, sondern entspringt dem letzten Gedanken der Exposition – ein Verfahren, das besonders in Mozarts frühen Streichquartetten zu beobachten ist und das Ries hier eventuell als Vorlage gedient haben könnte.<sup>91</sup> Erst nach zwölf Takten „Schlussgruppe“ wird mit dem Seitengedanken ein thematischer Baustein der Exposition innerhalb der Durchführung aufgegriffen (T. 103–111). Dieser erklingt zunächst in F-Dur, wird danach aber nach f-Moll getrübt. Einhergehend mit dem dadurch erzeugten Charakterwechsel (*dolce*) der Motivik erfolgt die Übergabe der Melodik in die Bratsche. Es schließt sich eine kurze, imitatorisch konstruierte Überleitung an (T. 111–119), die in T. 119 in das Hauptthema mündet. Dieses erklingt in f-Moll, der auftaktige Oktavsprung wird dabei nach und nach verkleinert (kleine Sexte in T. 120, verminderte Quinte in T. 122) und die Harmonik dadurch über Es-Dur bis nach As-Dur geführt (T. 124ff). Zusammen mit den nun wieder aufgegriffenen Figurationen aus T. 39ff folgt der restliche Verlauf der Durchführung der Exposition in transponierter, nur leicht veränderter Form. So findet sich in T. 141 auch der übermäßige Dreiklang über A wieder, an den sich nun aber ein Abschnitt in A-Dur anschließt, der den Es-Dur Takten der Exposition gleicht (vgl. T. 144

<sup>91</sup> Beispielsweise in den Kopfsätzen der Quartette KV 157, KV 158, KV 169 und KV 173.

mit T. 55ff). In T. 151 setzt schließlich die Reprise mit dem markanten Oktavsprung des Satzbeginns ein.

Für die Durchführung ist demnach festzuhalten, dass sie zwar anders als in den vorherigen Quartetten ansetzt, letztendlich aber genauso blockhaft gestaltet ist. Sie erscheint somit ebenfalls als eine Art Variante der Exposition, die sich lediglich in der Reihenfolge und Harmonik sowie latent in der Stimmtextur unterscheidet. Motivische oder thematische Arbeit bleibt auf diese Ebenen beschränkt. Zergliederung, Aufspaltung, Kombinieren von motivisch-thematischem Material oder ähnliche Satztechniken kommen nicht zum Einsatz. Dennoch scheint die Exposition deutlich von einem Bezug zu der in der Exposition eingeführten Motivik zu leben, auch wenn längere figurative Passagen mit schlichter Harmonik nach wie vor einen Großteil der Gestaltung bilden.

Die Reprise umfasst mit 88 Takten nur insgesamt zwei Takte mehr als die Exposition und erscheint im Vergleich mit dieser quasi als exakte Wiederholung mit angepasster Harmonik. Der Seitengedanke erklingt somit in D-Dur (T. 185–188), der Es-Dur-Abschnitt kehrt in h-Moll wieder, bevor der Satz zur Tonika zurück moduliert. Wie im As-Dur-Quartett markiert auch die hier vorgeschriebene Wiederholung der Durchführung ein Charakteristikum, das auf die frühe Entstehungszeit des Quartetts und eine vergleichsweise „veraltete“ Auffassung der Sonatenform verweist.

## II. Andante

Der langsame Satz des Quartetts in D-Dur ist in einer konventionellen A–B–A'-Form gestaltet, wobei die Großabschnitte abermals in zwei beziehungsweise drei Teile zu gliedern sind. Kantable Melodik und schlichte Harmonik sind dabei die Charakteristika der Rahmenabschnitte, wobei der A'-Teil in leicht ausgezierter und damit variiertes Weise den Schluss bildet.

Abb. 18: WoO 1 Nr. 3, II, T. 1–8.

Interessanter erscheint der Mittelteil des Satzes (B), den Ries harmonisch kontrastierend in d-Moll konzipiert. Zunächst reduziert sich die Vierstimmigkeit zur Dreistimmigkeit, indem einmal das Cello und daraufhin die Violine I aussetzt (T. 25–40). Im Vordergrund steht hier nicht mehr die Gestaltung einer Melodie, denn besonders auffällig sind die im gesamten Abschnitt fast durchgehend in Sechzehntel laufenden Unterstimmen (Bratsche und Cello), die die Harmonik durch Tonleiterläufe und Wechseltonfiguren untermalen. Der Fokus liegt deutlich auf der Gestaltung der Unterstimmen, als ob der junge Ries hier die Möglichkeiten der Gestaltung einer durchlaufenden Unter- beziehungsweise Bassstimme erproben wollte, zumal der Schwerpunkt der Stimmgestaltung in der Regel deutlich auf die Erste Violine und ihre Melodieführung fällt.

Abb. 19: WoO 1 Nr. 3, II, T. 25–32.

Musikalisch logisch im Sinne einer prozesshaften Entwicklung der Motivik erscheint im Abschnitt A' dann die ausgezierte Thematik der Violine I, die auf die Sechzehntelfigurationen der Unterstimmen aus dem Mittelteil Bezug nimmt (T. 112ff). Der harmonische Verlauf, der im gesamten Satz fast durchgängig aus den tonarteigenen Drei- und Vierklängen konstruiert ist, erfährt erst kurz vor Schluss eine überraschende Wendung, ähnlich wie es bereits im Kopfsatz und an weiteren Stellen in den beiden anderen Quartetten des WoO 1 zu beobachten ist. So führt ein synkopischer Steigerungsabschnitt ab T. 150 nicht zur Tonika, sondern weicht plötzlich nach B-Dur und Es-Dur aus (T. 153, T. 154). Erst eine kurze Überleitung der Violine I, an die sich die Kadenz der Unterstimmen anschließt, führt schließlich zur Tonika zurück (T. 158–162).

### III. Menuetto moderato

Den Tanzsatz des Quartetts bildet wie in den anderen beiden Quartetten ein Menuett mit Trio. Sowohl das Menuett als auch das Trio sind fast durchgehend streng in achttaktige Phrasen unterteilt, sodass die Periodik des Satzes deutlich wahrnehmbar ist. Besonders charakteristisch für die Anlage des Menuett-Themas ist seine lombardische Rhythmik. Geführt in gebrochenen Dreiklängen, wandert die Motivik in ihrer Fortspinnung in F-Dur ab T. 17 im durchbrochenen Satz und ausgehend vom Cello durch die Stimmen aufwärts.

Abb. 20: WoO 1 Nr. 3, III, T. 1–10.

Das Trio ist von schlichter Faktur und Harmonik. Kontrastierend in D-Dur, ist es geprägt von zerlegten, gleichmäßig in Achteln auf- und absteigend geführten Dreiklängen in der Ersten Violine, die auf diese Weise den Klangraum durchschreitet.

Wie weiter oben bereits erwähnt, ergibt sich zwischen Ries' Menuett und Mozarts Quartett KV 421 eine weitere Parallele, denn beide Sätze greifen auf die lombardische Rhythmik als wesentliches Gestaltungsmerkmal zurück. In Mozarts Streichquartett durchzieht die Rhythmik das Trio des dritten

Satzes in ähnlicher Weise wie in Ries' Menuett. Dabei weisen besonders die Stimmtexturen in Form akkordisch gestützter Oberstimmenmelodien deutliche Ähnlichkeit auf.

Abb. 21: W. A. Mozart, KV 421, III (Trio), T. 1–5.

The image shows a musical score for the Trio section of Mozart's KV 421, measures 1-5. The score is for Violin I, Violin II, Bassoon, and Cello. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The word "Trio" is written above the first staff. The dynamics "sempre p" and "pizz." are indicated for all parts.

#### IV. Vivace

Dominierte im Menuett ein lombardischer Rhythmus, so legt Ries dem vierten Satz des Quartetts eine andere rhythmische Figur als Baustein zugrunde. Im auf 24 Takte gedehnten Hauptthema tritt in T. 3 der für den gesamten Satz charakteristische Rhythmus Achtel-Sechzehntel-Sechzehntel auf. Die tiefen Streicher beantworten diese Figur in T. 5 als Echo. Wie im Kopfsatz spielt somit auch das Thema des Finales mit der Gegenüberstellung von Registerwechseln. Bereits hier wird deutlich, dass es im Hauptthema – angelegt als musikalische Periode – weniger um die Vorstellung eines kantablen Themas geht, sondern dass der gesamte Satz vielmehr von einem nahezu stetigen Dialog zwischen den einzelnen Stimmen sowie zwischen Stimmenpaaren lebt. Darüber hinaus ist die leicht asymmetrische Anlage des Hauptthemas auffällig, die durch eine Fortspinnung der Thematik im Nachsatz (T. 11ff) sowie zwei zusätzlich eingefügte, kadenzierende Takte (T. 22/23) erzeugt wird. Unterstützt wird die Verlängerung des Nachsatzes durch eine abrupte Verzögerung beziehungsweise Dehnung des Tempos, das für die zusätzlich eingefügten Takte von vivace zu poco adagio wechselt.

Abb. 22: WoO 1 Nr. 3, IV, T. 1–27.

The image displays a musical score for the first system of 'WoO 1 Nr. 3, IV, T. 1–27'. The score is in 2/4 time, F major, and marked 'Vivace'. It features four staves: Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Bratze (Br.), and Cello (Vc.). The first system (measures 1-10) shows a rhythmic dialogue between the strings. Dynamics include forte (f), piano (p), and pianissimo (pp). The second system (measures 11-20) continues this dialogue with similar dynamics. The third system (measures 21-27) is marked 'poco adagio' and 'Tempo primo', with a dynamic of piano (p).

Die sich an das Thema anschließende Überleitung greift den Dialoggedanken des Satzes auf, indem das Cello die Figuration der Kadenz der Violine I imitierend fortsetzt (T. 26/27). Die Bratsche übernimmt diese ebenfalls (T. 28/29), bis sich die Erste und Zweite Violine gepaart in Terzen zu einem Duo zusammenfinden (T. 39ff). Unter der schlichten Wechseltonbegleitung in Terzen setzt nun das Cello mit dem Kopf des Hauptthemas an, der nun in F-Dur erklingt und hier ein Seitenthema ersetzt (T. 44–52). Ries legt dem Sonatensatz somit keine zwei konträren Themen zu Grunde, sondern bekräftigt durch die monothematische Anlage abermals, dass im Zentrum der Satzkonzeption das Frage-Antwort-Spiel der Stimmen sowie die motivische Verarbeitung der markanten Rhythmik stehen. Dieser Idee folgend verteilt sich nach dem Celloeinsatz die Motivik alternierend auf die einzelnen Stimmen, wobei es unter anderem zu einem Wechselspiel zwischen Bratsche und Violinen (T. 52ff) wie auch zur Umkehrung des Motivs kommt (T. 59ff). Die Harmonik bleibt dabei recht statisch und kreist um die Tonika. Lediglich einige eingestreute verkürzte Dominantseptnonakkorde verleihen dem harmonischen Gang spannungsreichere Abwechslung (T. 69, T. 71, T. 73/74). Die Schlussgruppe (T. 77–95) der Exposition weist neben ihrer akkordischen Struktur im Dreiachtelrhythmus ein weiteres Motiv auf, das aus zwei

repetierenden Achteln sowie einer Tonumspielung in Sechzehnteln besteht und zum Kadenzieren Verwendung findet (T. 90ff). Wie im Kopfsatz setzt nach der Wiederholung der Exposition die Durchführung mit diesem Motiv an, wodurch ein Übergang in den neuen Formabschnitt geschaffen wird.

Doch bereits nach vier Takten kehrt die motivische Figur des Hauptthemas wieder, welche nun über die nächsten 25 Takte dialogisierend zwischen den Stimmen den Satz durchzieht (T. 100–125). Trotz der motivischen Dichte und einer aufgelockerten Stimmentextur, wie sie in den bisher betrachteten Sätzen nicht vorhanden war, erscheint die Harmonik blockweise strukturiert und recht ausdruckslos, da sie lediglich zwischen d-Moll und A-Dur wechselt, bevor sie nach zwei Takten Generalpause zwischen a-Moll und E-Dur in regelmäßigen Abständen pendelt. Auch der Übergang in ausschweifende Tonleiterlinien der Violine I ab T. 126 bringt zunächst keine harmonischen Veränderungen mit sich, ebenso auch nicht während der Imitation der Zweiten Violine ab T. 134, in der g-Moll erreicht wird. Erst mit dem Einsatz der Bratsche erweist sich die harmonische Gestaltung interessanter. So driftet die Harmonik durch enge Intervallschritte (*d'-cis'*, Violine I und *G-F-E*, Cello) abrupt in neue Bereiche und vollzieht innerhalb von drei Takten den Gang von g-Moll bis nach Fis-Dur und H-Dur. Gerade im Vergleich mit der bis hier vorherrschenden harmonischen Eintönigkeit des Satzes wirken die Takte 153 bis 156 auf Grund ihrer plötzlichen harmonischen Öffnung besonders überraschend, auch wenn die Modulation zugleich wenig versiert erscheint.

Abb. 23: WoO 1 Nr. 3, IV, T. 150–160.

The image shows a musical score for measures 150-160 of the first movement of WoO 1 Nr. 3. The score is for Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 2/4. The score is marked with 'decresc.' and 'p' (piano) dynamics. The upper strings (Violin I and II) play a melodic line with a 'decresc.' marking and a 'p' dynamic marking. The lower strings (Viola and Cello) play a rhythmic accompaniment with a 'decresc.' marking and a 'p' dynamic marking.

Interessant und zugleich ungewöhnlich ist, dass Ries hier H-Dur als Orgelpunkt etabliert, da üblicher Weise die Dominante über längere Stecken vor der Reprise gefestigt wird (Dominantplateau). Dabei übernehmen Violine I und Bratsche in Terzwechselnoten die Führung, wodurch sich eine motivische Parallele zur Überleitung zum Seitengedanken aus der Exposition (T. 164ff) ergibt. Der Weg zur Dominante und schließlich zurück zur Tonika benötigt einen erneuten Anlauf, sodass Ries ein zweites, nun „korrektes“ Dominantplateau (A-Dur) aufbaut (T. 174ff). Bereits hier kehrt vorbereitend auf die Reprise das rhythmisch prägnante Motiv des Hauptthemas wieder, das hier, der Dialogidee folgend, im ständigen Wechsel der Stimmen auftritt und schließlich als Rückführung nach d-Moll dient. Die Reprise ab T. 190 gleicht der Exposition, Seitensatz und Schlussgruppe wenden sich konform zur Praxis nach d-Moll.

### Ergebnisse der Analysen der Quartette WoO 1

Die analytische Betrachtung der ersten drei frühen Streichquartette WoO 1 zeigt, wie Ries an die Gattung Streichquartett herangeht, und spiegelt auf verschiedenen Ebenen das Bild eines sich in der



Kompositionspraxis ausprobierenden, noch jungen Komponisten wider.<sup>92</sup> Alle drei Quartette sind der etablierten Norm folgend viersätzig entworfen, im Detail individuell gearbeitet und widmen sich teilweise eigenen kompositorischen Herausforderungen. Dennoch weisen die Quartette auch deutliche Ähnlichkeiten auf verschiedenen Ebenen wie in der Entwicklung der Harmonik und der Form sowie im Umgang mit der Stimmentextur und dem motivisch-thematischen Material auf. So zeigt sich auf der satzformalen Ebene, dass sich Ries der Kompositionsformen durchaus bewusst ist und mit diesen umzugehen weiß, wenn auch die satzinnere Balance nicht immer ausgewogen erscheint. Eine Balance auf motivisch-thematischer Ebene wird oftmals durch vergleichsweise lange Überleitungen, thematisch freie Spielepisoden oder sich wiederholende Abschnitte verhindert. Dabei dominiert ein regelmäßiger, geradezu blockhafter Wechsel von acht- oder zehnttaktigen Phrasen, an denen sich der Texturwechsel der Stimmen orientiert. Die Melodieführung obliegt in weiten Teilen der Ersten Violine, während die übrigen Instrumente in der Regel schlicht begleiten. Eine Auflösung oder Emanzipation der Begleit- oder Nebenstimmen gelingt überwiegend nicht. Nur vereinzelt finden sich imitatorisch oder dialogisierend gearbeitete Texturen, so beispielsweise in den Außensätzen des d-Moll-Quartetts. Die noch recht schlichte Harmonik der Sätze versucht Ries an verschiedenen Stellen „gewollt“ zu durchbrechen, wie die oftmals abrupten und gewagten harmonischen Übergänge verdeutlichen. Gleichermaßen erscheinen die harmonischen „Überraschungen“ als ein Mittel, um die noch rudimentär ausgebildete Satztechnik zu kaschieren. Eine Entwicklung der oft floskelhaften Motivik findet in der Regel nur am Rande statt und beschränkt sich zumeist auf Fortspinnungen. Ebenso erscheinen die Durchführungen der Sonatensätze mehr als transponierte Variante der Exposition denn als ein das Material zerlegender oder verarbeitender Abschnitt.

## 5.2 Die Streichtrios WoO 70

Unter der heutigen Ordnungsnummer WoO 70 finden sich zwei Streichtrios in Es-Dur und e-Moll. Der Umschlag des Autographs Mus.ms.autogr. Ries F. 75 N in D-B weist hierauf hin: „*Score of | 2 Trios | for | Violin Tenor & Base | by | Ferdinand Ries*“. Es ist, wie oben bereits erläutert, davon auszugehen, dass die Beschriftung des Umschlags nicht von Ries, sondern von dessen Bruder Joseph stammt, der die Werke in späteren Jahren geordnet zu haben scheint. Bemerkenswert hingegen ist der von Ries selbst verfasste Titel über dem Beginn des ersten Satzes des ersten Trios. Die Überschrift verdeutlicht, dass er wohl vorhatte, drei Trios zu komponieren: „*Trois Trios pour un Violon une Alte e Basse composées | par Ferdinand Ries.*“ Entstanden oder zumindest bisher aufgefunden sind jedoch nur die beiden Trios in Es-Dur und e-Moll.<sup>93</sup> Zahlreiche Streichungen und Korrekturen in den Autographen zeigen, dass Ries nachträglich noch Veränderungen vornahm. Wie die nachfolgenden Analysen verdeutlichen, verwarf er sogar einzelne Satzanfänge.

Stellt das Streichtrio im ausgehenden 18. Jahrhundert als Gattung zwar keine Besonderheit mehr da, so steht es trotz Annäherung an den Anspruch des Streichquartetts nach wie vor dem geselligen Divertimento nahe. Als Beleg hierfür gilt allgemein Mozarts Streichtrio KV 563 in Es-Dur von 1788, das explizit als Divertimento überschrieben ist und eine vergleichsweise schlichtere Satztechnik als in seinen Streichquartettkompositionen aufweist. Maßgeblich wurde auch Beethovens frühes Streichtrio op. 3, ebenfalls in Es-Dur und vermutlich zwischen 1792 und 1794 entstanden, durch Mozarts

<sup>92</sup> So kommt auch Schewe zu dem Schluss, dass die „Quartette vornehmlich [als] Übungen in der Satzweise mit vier Stimmen und in der Gestaltung von Satztypen und -charakteren“ anzusehen sind. Siehe: Schewe, Gisela: Untersuchungen zu den Streichquartetten von Ferdinand Ries, S. 14.

<sup>93</sup> Darüber hinaus sind in der Musikabteilung der Berliner Staatsbibliothek zwei Abschriften beider Trios erhalten, sowohl in Partitur als auch in Stimmen (Es-Dur: Mus.ms. 18538/1; e-Moll: Mus.ms. 18538/2). Während die Partitur- und die Stimmenabschrift des e-Moll-Trios sowie die Partitur des Es-Dur-Trios im RISM-Katalog auf 1835 datiert werden, entstand die Stimmenabschrift des Es-Dur-Trios wohl im Mai 1843, wie sich aus einem Vermerk am Ende der Abschrift schließen lässt („[...] May 1843“).

Komposition inspiriert, verzichtet aber bereits auf die Bezeichnung als Divertimento.<sup>94</sup> Auffällig ist besonders die sechs Sätze umfassende Anlage, die Mozarts und Beethovens Kompositionen gleichermaßen strukturiert und als deutlichster Unterschied zum bereits viersätzig etablierten Streichquartett erscheint.<sup>95</sup> Auch wenn Beethovens op. 3 trotz der sechssätzig Anlage schon richtungsweisende Elemente in seiner formalen und satztechnischen Gestaltung aufweist, so gilt erst mit seinem op. 9 (1797/1798) der Übergang vom unterhaltsamen Divertimentocharakter zu einer dem Streichquartett ebenbürtig werdenden Gattung als vollzogen, zumal Beethovens drei Trios als Vorstufe zu den Quartetten op. 18 erscheinen.<sup>96</sup>

Ries' Streichtrios weisen ebenfalls bereits nur vier Sätze auf. Dennoch fällt es schwer, den Kompositionen wegen des Umgangs mit motivisch-thematischem Material und ihrer Harmonik einen gehobenen Anspruch zu bescheinigen, da die beiden Werke in die Frühphase des noch jugendlichen Komponisten einzuordnen und damit einem wohl noch unerfahrenen Komponisten zuzuordnen sind. Wie die nachstehenden Analysen verdeutlichen, lassen Merkmale wie eine schlichte Harmonik, eine klare Gliederung und nur rudimentäre motivisch-thematische Arbeit es zu, die Kompositionen in die Nähe des Divertimentos zu stellen. Dennoch bekräftigt gerade die Sonatenform der Kopfsätze und des Schlusssatzes des e-Moll-Trios eine Abkehr vom Unterhaltungscharakter und eine Annäherung an die Konventionen des Streichquartetts.

## **Streichtrio Es-Dur WoO 70 Nr. 1**

### **I. Allegro moderato**

Der Kopfsatz des ersten der beiden Trios weist in seinem Aufbau und in seiner Machart Ähnlichkeit mit dem früh entstandenen Quartett WoO 1 Nr. 1, auf. Eine klare Gliederung und deutliche, blockartige Strukturen, Zäsuren und Abschnittseinteilungen sowie eine recht einfach gehaltene Harmonik und schlichte motivisch-thematische Arbeit prägen den Satz. Die Reduktion von vier auf drei Stimmen bringt keine gravierenden Veränderungen oder Satz prägende Unterschiede mit sich, da die Violine fast durchgehend die führende Rolle spielt, während die Unterstimmen begleiten. Der in Es-Dur eröffnende Hauptsatz (T. 1–18) weist zwei gegensätzliche Gedanken auf. Beginnend mit einem kurzen Triller und stark akzentuierter, abfallender Dreiklangs-Melodik in Vierteln in der Violine, wird diesem Motiv nach dem Wiederreichen der Tonika in T. 10 eine schlichte Kantilene gegenübergestellt (T. 11ff). Die Harmonik bleibt dabei denkbar einfach und wechselt zwischen Tonika und Dominante; einzige Ausnahme bildet der Trugschluss nach c-Moll in T. 14. Erklingen die fallenden Dreiklänge solistisch, so ändert sich mit dem Übergang zur Kantabilität auch die Begleitung. Das Cello übernimmt lange Liegetöne, die Bratsche fügt unterstützende Akkorde und schließlich chromatische Durchgangsnoten hinzu. Als Überleitung zur Dominante verwendet Ries schnelle Tonumspielungen und Läufe in Sechzehnteln, mit deren Hilfe er schließlich über F-Dur die Dominante B-Dur erreicht (T. 30).

---

<sup>94</sup> Der Erstdruck bei Artaria 1796 trägt die Bezeichnung „*Gran Trio*“. Siehe: Diepenthal-Fuder, Petra: Menuett oder Scherzo?, S. 51.

<sup>95</sup> Beethovens Streichtrio op. 8 ist gleichermaßen in der Divertimentotradition zu verorten, wie auch die Betitelung als „*Serenata*“ durchblicken lässt.

<sup>96</sup> Siehe: Lütteken, Laurenz: Art.: „Streichtrio“, in: MGG 2, Sachteil, Bd. 8, Sp. 2009–2017, sowie: Kropfinger, Klaus: Art.: „Beethoven, Ludwig van“, III. Gattungsstrategie, 6. Gattungsoptimierung, in: MGG 2, Personenteil, Bd. 2, Sp. 872–874. Siehe auch: Diepenthal-Fuder, Petra: Menuett oder Scherzo?, S. 66.

Abb. 24: WoO 70 Nr. 1, I, T. 1–19.

Auf eine Dominant-Zäsur in T. 30 folgt allerdings kein kontrastierender Seitengedanke, sondern die Wiederholung des Themenkopfes vom Satzbeginn (B-Dur). Dies erinnert an gleiche Verfahren in den Quartetten WoO 1 Nr. 1, und WoO 1 Nr. 2. Auch hier wird die zielgerichtete Bewegung über die Dominante zum Seitensatz durch das Anknüpfen an den Satzbeginn untergraben. Einziger Unterschied zu den Eröffnungstakten ist die nun imitatorische Verarbeitung des Motivs zwischen Violine und Bratsche, die hier ein Seitenthema ersetzt. Die Verarbeitung des Themenkopfes beschränkt sich allerdings auf eine zweistimmige Textur und bleibt somit schlicht. Den Rest der Exposition bildet eine ebenfalls schlichte Schlussgruppe ab T. 60, die trotz Zäsuren an die kantable Phrase der Satzeröffnung erinnert.

Auf Grund der monothematisch angelegten Exposition begrenzt sich auch die Durchführung auf das Wiederaufgreifen des absteigenden Themenkopfes. Im Verlauf werden mit diesem allerdings weitere Elemente der Exposition verknüpft. Nach dem Wechsel nach es-Moll erklingt das Viertonmotiv wie zuvor imitatorisch, nun aber erstmals in einer dreistimmigen Anlage. Den weiteren Verlauf der knappen Durchführung macht die Kombination des Themenkopfes mit Sechzehntel-Figurationen aus, die jeweils abwechselnd in die einzelnen Stimmen verlagert werden und somit jede Stimme gleichberechtigt am Satzgeschehen teilnehmen lassen. Die Verlangsamung der Begleitfiguren zu synkopierten Vierteln (T. 110ff) leitet die Rückkehr zur Tonika ein. Mit dem eröffnenden Es-Dur-Dreiklang in T. 119 setzt schließlich die Reprise ein.

Diese hebt zunächst wie die Exposition an, unterscheidet sich aber durch eine weitere dreistimmige, knappe Ausarbeitung des Themenkopfes ab T. 172. In der Reprise erklingt das Viertonmotiv beziehungsweise seine imitatorische Verarbeitung somit insgesamt viermal an. Zusammen mit der monothematischen Exposition und der Durchführung, die sich ebenfalls auf das Motiv beschränkt, ergibt sich dadurch der Eindruck, dass der Satz von der Motivik vergleichsweise „überladen“ ist. Diese bildet den gesamten Inhalt des Satzes, lediglich kleine Überleitungspassagen vermitteln zwischen den immer wiederkehrenden Einsätzen, die dabei stets imitatorisch gestaltet sind.

## II. Menuetto. Allegro

Eine kurze imitatorische Führung der Stimmen bildet auch im zweiten Satz (Es-Dur) den Kern der satztechnischen Arbeit. Das eröffnende Thema des Tanzsatzes wird gleich zu Beginn sukzessive von allen drei Stimmen aufgegriffen, homophoner Zusammenklang entsteht erst ab der zweiten Hälfte des Achttakters. Dieser kontrastiert die beschwingte Satzeröffnung durch Akkordschläge auf den leichten Zählzeiten und verminderte Harmonik. Der streng symmetrische Bau des Themas sowie die dreiklangsorientierte Melodik erinnern dabei deutlich an die Tonsprache der Klassik. Die Fortspinnung der Thematik – ebenfalls sogleich imitatorisch anhebend (T. 17ff) – erscheint als verlängerte Variante des Eröffnungsthemas. Auf die Fortführung des ersten Viertakters erfolgen die Dehnung der Überleitungsfigur aus T. 4 und schließlich die Wiederkehr der Akkordschläge, die zur Rückkehr des Menuett-Themas leiten.

Abb. 25: WoO 70 Nr.1, II, T. 1–16

Menuetto. Allegro

VI. *f* *p* *sfz* *f*

Br. *f* *p*

Vc. *f* *p*

9

VI. *f* *p* *sfz*

Br. *f* *p*

Vc. *f* *p*

Die weitere Betrachtung des Menuettsatzes offenbart die oben bereits angedeutete Herkunft und Ableitung des Streichtrios aus dem Divertimento. Wie in Mozarts Kompositionen, beispielsweise im erwähnten Divertimento KV 563, finden sich auch in Ries' Menuett zwei Trios. Hinzu tritt zudem eine recht deutliche motivische Verwandtschaft des ersten Trios mit Mozarts erstem Menuett in KV 563. Prägend für beide sind der auftaktige und diatonische Beginn sowie die weitere Anlage in abwärts geführten Vierklängen. Das zweite Trio legt Ries kontrastierend in c-Moll an. Imitatorisches Satzgefüge und dynamische Ausbrüche im Fortissimo verleihen dem Trio II darüber hinaus einen eigenen Charakter.

## III. Adagio cantabile

Dass sich Ries mit dem Beginn des langsamen Satzes schwer tat, zeigt das erhaltene Partiturautograph.<sup>97</sup> So brauchte er gleich zwei Anläufe, bis er schließlich einen Satzbeginn gefunden hatte, den er fortführte. Der erste Versuch hebt dabei als Andante con espressione im 2/4-Takt in As-Dur an, wobei lediglich

<sup>97</sup> Das Autograph ist in D-B unter Mus.ms.autogr. Ries F. 75N zu finden.

sieben Takte des Themenbeginns in der Violine und in der Bratsche notiert sind. Für den Themenentwurf sind insbesondere die doppelten Punktierungen und das Umkreisen der Terz *c* kennzeichnend.

Abb. 26: WoO 70 Nr. 1: erster verworfener Beginn des langsamen Satzes.

Der zweite Versuch eines Satzbeginns kontrastiert die erste Idee durch die Tempoangabe *Andante* und die Harmonik, c-Moll, sowie den 6/8-Takt deutlich. Doch auch hier bricht der Satz nach 13 ausgeschriebenen Takten der Violinstimme ab.

Abb. 27: WoO 70 Nr. 1: zweiter verworfener Beginn des langsamen Satzes.

In die finale Gestaltung des Satzes übernimmt Ries aus beiden Versuchen Elemente. Die Tonart As-Dur verweist auf den ersten Ansatz, während der Dreiertakt (3/4) an den zweiten Satzbeginn anknüpft. Dezidiert motivisches Material zieht in die finale Themengestaltung allerdings nicht ein, abgesehen von einer kleinen absteigenden Zweiunddreißigstelfigur, die sich im Thema des zweiten Entwurfs wiederfindet. Das Tempo ändert Ries ebenfalls ab, aus dem *Andante* wird ein *Adagio*.

Abb. 28: WoO 70 Nr. 1, III, T. 1-8.

Am Beginn des langsamen Satzes fällt besonders der verminderte Quartfall im ersten Takt auf. Das erklingende *h* auf dem zweiten Schlag erzeugt durch den im Cello gehaltenen Grundton den Höreindruck von *as-Moll*. *Dur* und *Moll* werden im kantablen Themenbeginn somit auf engstem Raum gegenübergestellt. Durch das Hinzutreten der Septime *ges* auf die dritte Zählzeit strebt die Harmonik zudem gleich von der ohnehin instabil wirkenden Tonika weg. Erst die Kadenz in T. 4 kann die Grundtonart bekräftigen. Die Fortspinnung der thematischen Eröffnungssphrase (T. 1–8) hebt wie in den anderen betrachteten Sätzen des Werkes zunächst imitatorisch an. Auffällig ist die von Durchgangstönen und Chromatik geprägte Harmonik, wodurch es zu einer ständig changierenden Klangfarbe sowie zu eigentümlichen und scharfen Reibungen kommt, wie bereits innerhalb der Themenexposition.

Im ab T. 17 einsetzenden B-Teil gewinnt der Satz durch Repetitionen in Sechzehnteln in den Begleitstimmen an Bewegung. Die Violine greift diminuiert die Satzeröffnung auf, die in steigende Akkordbrechungen mündet. Der dissonante Quartfall bleibt somit erhalten und erweist sich als markantestes Motiv des Satzes. Einhergehend mit dem einsetzenden Verarbeitungsprozess ab T. 17 entwickelt sich auch die Harmonik. Das in T. 21 erreichte *es-Moll* führt Ries zu einer Zäsur in *Ces-Dur*<sup>7</sup> (T. 22). Doch die vom Hörer erwartete Kadenz nach *Fes-Dur*, beziehungsweise enharmonisch verwechselt *E-Dur*, erfolgt nicht. Eine chromatische Fortschreitung rückt die Harmonik wieder in das tonale Zentrum zurück, sodass mit T. 26 das Satzgeschehen mit der gleichen Motivik aus T. 17 fortgeführt wird. Lediglich das Cello übernimmt nun zusätzlich zur Violine Motivik. Chromatik und das Spielen mit der Hörerwartung prägen auch die nachfolgenden Takte. Auf den dynamischen und harmonischen (*D<sup>v</sup>*) Höhepunkt in T. 30 folgt zweimalig eine absteigende chromatische Linie. Unvermittelt und durch Pausen voneinander abgesetzt werden hier unterschiedliche Harmonien einander gegenübergestellt. So erreicht Ries in T. 32 *h-Moll*, dem in T. 34 *A-Dur* gegenübersteht, das schließlich chromatisch nach *B-Dur* gerückt wird. Daraus ergibt sich ein zwar expressiver, aber recht eigenwilliger harmonischer Gang. Es scheint, als ob erst das chromatische Rücken es Ries ermöglicht, nicht vollends die Kontrolle über die Harmonik zu verlieren. Doch auch nach dem Bekräftigen der Dominante *Es-Dur* findet der Satz noch nicht zur Tonika und damit zum Beginn zurück. Die Takte 43 bis 49 wiederholen abermals die Motivverarbeitung der Takte 17ff. Ausgehend von *f-Moll* scheint sich die Harmonik erneut ohne kadenzierende Zusammenhänge zu verselbstständigen. In Takt 49 kehrt schließlich der Satzbeginn nur scheinbar wieder, denn er steht ähnlich einer Scheinreprise in *a-Moll*. Erst in T. 55 ist die Tonika *As-Dur* wieder erreicht, die wie am Satzbeginn erst nach vier Takten stabilisiert wird. Doch auch die Wiederholung des A-Teils bringt noch eine harmonisch interessante Wendung mit sich. Durch Generalpausen abgesetzt erscheint nach dem Abbruch in *as-Moll* (T. 76) unvermittelt das Eröffnungsthema in *E-Dur*. So lässt sich für den langsamen Satz als Charakteristikum insbesondere das Spiel mit unerwarteten Harmoniefortschreitungen festhalten. Chromatische Durchgangstöne und Rückungen vermitteln dabei den Eindruck einer steten Suche nach einem gefestigten harmonischen Zentrum und erscheinen ähnlich wie in den Quartetten *WoO 1* als Gestaltungsmittel, um die rudimentäre Satztechnik aufzuwerten.

#### **IV. Finale. Allegro**

Der Schlusssatz ist als Rondo im 2/4-Takt konzipiert. Als charakteristisch für das eröffnende Ritornellthema erweisen sich ein beginnender Quartfall und ein Quartsprung in der Mitte sowie gegen den Duktus betonte leichte Zählzeiten. Zur recht einfachen motivischen Gestaltung tritt eine simple Harmonik, die sich zwischen der Tonika *Es-Dur* und der Dominante *B-Dur* bewegt. Die Fortspinnung des Themas (T.9ff) greift die Idee der Betonung der zweiten Zählzeit auf, bis schließlich der einleitende Achtakter wiederholt wird.

Abb. 29: WoO 70 Nr. 1, IV, T. 1–22.

**Finale. Allegro**

The musical score consists of two systems of three staves each. The first system (measures 1-12) shows the Violin (VI), Bassoon (Br.), and Violoncello (Vc.) parts. The Violin part starts with a *p* dynamic, followed by *sfz* and *fp*. The Bassoon part starts with *p*, followed by *sfz* and *fp*. The Violoncello part starts with *p*, followed by *fp*. The second system (measures 13-22) shows the Violin (VI), Bassoon (Br.), and Violoncello (Vc.) parts. The Violin part starts with *fp*, followed by *fp*. The Bassoon part starts with *fp*, followed by *fp*. The Violoncello part starts with *fp*, followed by *fp*. The score includes repeat signs and a double bar line with repeat dots.

Das erste Couplet ist von vergleichsweise mehr durchbrochener Arbeit geprägt und bezieht die Unterstimmen verstärkt in das Satzgeschehen ein. Beginnend in c-Moll, finden sich im Couplet als motivische Merkmale absteigende Tonleiterlinien, Sechzehntelfigurationen und wiederkehrende Motive des Hauptthemas – der aufsteigende Quartsprung mit Wechseltonfigur –, die imitatorisch in den Satz gewoben wird (T. 57ff). Die aufeinander folgenden Einsätze der Stimmen suggerieren dabei den Beginn eines Fugatos, das sich aber letztendlich nicht entwickelt, sondern zur Wiederkehr des Ritornellthemas überleitet. Wie in den weiteren Analysen noch zu sehen sein wird, scheint sich Ries besonders in den Frühwerken mit der Ausarbeitung eines kontrapunktischen Satzgefüges schwer zu tun. Dies ist vermutlich einerseits seinem autodidaktischen Studium wie auch den (späteren) wenigen Unterrichtsstunden bei Albrechtsberger in seiner Wiener Zeit bei Beethoven zuzuschreiben.

Das ab T. 79 wiederkehrende Ritornell gleicht der Satzeröffnung in Länge und Harmonik. Die Motive werden allerdings mit Durchgangstönen und Umspielungen variiert ausgeschmückt. Der Beginn des zweiten Couplets lässt sich ab T. 105 festmachen. Interessant ist, dass dieser Abschnitt mit dem Ritornellthema eröffnet, das nun in es-Moll auftritt. Deutlich legt Ries im zweiten Couplet den Schwerpunkt auf die Verarbeitung und Fortspinnung des motivisch-thematischen Materials. Allerdings orientiert sich das Couplet stark an dem Ablauf des ersten Couplets. Der Kontrast und die Verarbeitung beschränken sich dadurch hauptsächlich auf die Harmonik sowie auf den Wechsel der Melodieführung zwischen den drei Stimmen. So treten im Verlauf des Couplets wie zuvor zunächst Tonleitern auf, gefolgt von Sechzehntelfiguren und dem Aufgreifen der Motive des Ritornellthemas in sukzessiven Einsätzen, nun ausgehend von a-Moll (T. 145) und um mehrere Einsätze verlängert. Die Wiederkehr des Ritornells ab T. 175 – nun wieder in Es-Dur – markiert schließlich den letzten Abschnitt des Satzes. Für den Schlusssatz gilt festzuhalten, dass Ries hier ähnlich wie im Kopfsatz mit sehr wenig Material und ohne thematische Gegensätze, wie es beispielsweise in einem Seitenthema möglich wäre, auskommt. Daraus resultiert ein verhältnismäßig kontrastarmer Satz, da thematische Arbeit auf wenige Motive beschränkt bleibt. Interessant am Schlusssatz ist, dass dem zweiten Couplet latent die Rolle einer Durchführung zukommt, wenngleich die Satzform nicht als Sonatenrondo aufzufassen ist. Es handelt sich wie im Finale des Quartetts WoO 1 Nr. 3, um ein schlichtes Kettenrondo, in dem sich die beiden Couplets im Aufbau stark gleichen.

## Streichtrio e-Moll WoO 70 Nr. 2

### I. Allegro

Der Kopfsatz des e-Moll-Streichtrios weist insgesamt eine höhere Konzentration der motivischen Arbeit als das Es-Dur-Streichtrio auf, wenngleich eine blockartige Strukturierung erkennbar bleibt. Als wichtigstes Motiv des Satzes erweist sich der auftaktig aufsteigende Dreiklang in Achteln zu Beginn des Stückes. Das auf diese Weise eingeleitete achttaktige Thema ist in zwei Hälften zu je vier Takten zu unterteilen. Die erste Hälfte besteht im Kern aus der Sequenzierung des Kadenzglieds aus T. 2 und bewegt sich zur Dominante (Halbschluss mit Fermate in T. 4). Die Motivik des zweiten Viertakters konzentriert sich auf die Idee des aufsteigenden Dreiklangs, der von der Geige und vom Cello aufgegriffen wird.

Abb. 30: WoO 70 Nr. 2, I, T. 1–14.

The musical score for the first 14 measures of the first movement of the e-Minor String Trio, Op. 70 No. 2, is presented in three staves: Violin (VI.), Viola (Br.), and Cello (Vc.). The tempo is marked "Allegro". The key signature is one sharp (F#). The score shows the initial eight-measure theme, divided into two four-measure phrases. Dynamics include piano (*p*), forte (*f*), and mezzo-forte (*mf*). The first phrase ends with a fermata in measure 4. The second phrase begins with a chromatic descent in measure 8, leading to a half-cadence in measure 12. The score concludes with a crescendo and mezzo-forte dynamic in measure 14.

Zu erwähnen ist, dass das Ende des Themas sogleich den Beginn der Fortspinnung markiert (Phrasenverschränkung, T. 8), die auftaktig mit der Satzeröffnungsfigur beginnt und sich ab T. 12 durch Chromatik von der Tonika wegbewegt. Ungewöhnlich an der modulierenden Fortspinnung der Motivik ab T. 12 ist ihre Harmonik. Während die Motivik des Themas nun Einzug in alle Stimmen findet, zielt die Harmonik über D-Dur, g-Moll und B-Dur schließlich nach Es-Dur (T. 24). Innerhalb der Exposition erscheint der Gang in derart entlegene harmonische Bereiche – und besonders in die tief alterierte erste Stufe – durchaus ungewöhnlich. Dennoch verfolgt Ries mit der harmonischen Ausweichung kein wirkliches Ziel, sondern nutzt sie nur als Klangfarbe. Denn bereits ab T. 33 setzt der Seitensatz in G-



Dur an. Dieser erscheint auf Grund von absteigenden Wechselton-Ketten floskelhaft und besitzt dementsprechend wenig thematische Qualität. Ein letzter melodischer Schlussgedanke ab T. 43 bildet das Ende der Exposition.

Die Durchführung greift zunächst den satzeröffnenden Viertakter der Exposition auf (g-Moll). Wie zuvor nutzt Ries nun auch hier chromatische Stimmführung, um das harmonische Zentrum zu verlassen. Die Anlage der Durchführung beschränkt sich allerdings nicht nur auf den Kopf der Satzeröffnung, sondern kombiniert diesen mit den absteigenden Wechseltongruppen des Seitensatzes. Der Auftakt des Satzbeginns und die Motivik des Seitensatzes werden somit zu einer Einheit verbunden. Für ein vergleichsweise differenziertes Satzgeschehen sorgt dabei die Übertragung der Motivik auf alle drei Stimmen. Ähnlich wie im Kopfsatz des Es-Dur-Trios wird die Dominanz der Violine dadurch kurzzeitig entkräftet und dem Abschnitt in Kombination mit einem raschen harmonischen Rhythmus ein verarbeitender Charakter verliehen. Die Wiederaufnahme der Überleitungs-Motivik aus der Exposition führt schließlich zum Beginn der Reprise.

Diese unterscheidet sich von der Exposition in einigen Bereichen. So eröffnet der Abschnitt zunächst wie die Exposition, nach dem ersten Achttakter folgt allerdings eine Wiederholung, die nun ins Cello verlagert wird. Die Wechseltongruppen des Seitensatzes, die nun wesentlich früher als in der Exposition aufgegriffen werden, wenden sich konform in die Tonika, erhalten allerdings mehr Entfaltungsraum als in der Exposition. Der in der Exposition nach Es-Dur ausweichende und zum Seitensatz überleitende Abschnitt folgt nun nach dem Seitensatz und hebt in E-Dur an. Erst das unmittelbare Ende des Satzes wendet sich schließlich zurück nach e-Moll.

Im Vergleich mit dem Kopfsatz des Es-Dur-Streichtrios fällt auf, dass Ries im e-Moll-Trio den Nebenstimmen deutlich mehr Raum zur Entfaltung zuteilt und versucht, diese aus ihrer Begleitfunktion stellenweise zu lösen. Dennoch handelt es sich im Grunde stets um eine Verlagerung der Melodieführung von einer in die andere Stimme oder um rasche Imitationen. Begleitung und Melodie bleiben stets deutlich differenzierbar.

## **II. Menuetto**

Ein Menuettsatz folgt auch im e-Moll-Trio an zweiter Stelle. Deutlich tritt hier hervor, wie Ries versucht, die Außenstimmen in Gegenbewegung anzulegen, um ihnen mehr Eigenständigkeit zu verleihen. Zwar beginnen alle drei Stimmen zunächst rhythmisch gleichgestellt in Vierteln, während die Oberstimme jedoch aufsteigt, schreiten Cello und Bratsche in Terzen abwärts. Das den Satz eröffnende Thema ist dabei denkbar schlicht und ebenso „schulmäßig“ aus zwei regelmäßigen Achttaktern gebaut, die sich zur Dominante (Halbschluss) und schließlich zurück zur Tonika bewegen. Auch in der Fortspinnung bleibt Gegenbewegung in den Außenstimmen stets erhalten. Hinzu tritt die Übernahme von Motivik der Violine in die anderen Stimmen, wodurch die Emanzipation der Nebenstimmen bekräftigt wird. Das Trio – kontrastierend in E-Dur angelegt – führt die Idee der Gegenbewegung fort, wenn auch nicht so konsequent, da die Unterstimmen der Violine mehr Freiraum zukommen lassen.

Abb. 31: WoO 70 Nr. 2, II, T. 41–56.

41 **Trio**  
Vi. *p*  
Br. *p*  
Vc. *p*

50  
Vi. 1.  
Br.  
Vc.

Interessant ist, dass Ries das Trio wohl ursprünglich als kurze Fuge oder Fugato konzipieren wollte. Dies zeigt ein Blick in das Autograph<sup>98</sup>, in dem der Entwurf des Triobeginns eine imitatorische Konzeption der Stimmen erkennen lässt, die sich von der finalen, homorhythmischen Fassung absetzt. Ebenfalls in E-Dur geplant, bricht der Beginn nach der Einführung eines Themas in der Bratsche und der darauf einsetzenden Imitation in der Violine nach acht Takten ab.

Abb. 32: WoO 70 Nr. 2: verworfener Beginn des Menuett-Trios.

**Trio**  
Vi.  
Br.  
Vc.

Die Idee der Gegenbewegung der Stimmen und der verworfene Triobeginn weisen zwar darauf hin, dass sich Ries mit kontrapunktischen Stimmführungen auseinandersetzte, wie oben bereits erwähnt scheint diese Technik für den jungen Komponisten allerdings noch eine Hürde darzustellen. Dies unterstreicht zudem der letztendlich viel schlichter angelegte Bau des Trios. Dieses sticht durch seine eigentümliche Harmonik hervor, die sich in der thematischen Fortspinnung unerwartet von A-Dur über C-Dur nach F-Dur bewegt.

### III. Andante più Allegretto

Der zweite Satz trägt Züge eines Variationsatzes, dem zwei unterschiedliche motivische Elemente zu Grunde liegen. Eröffnet wird das Andante mit einem sechzehntaktigen, symmetrisch als Periode gebauten A-Dur-Thema in der Violine. Die Wiederholung des ersten Achttakters beginnt dabei nach dem Halbschluss in T. 8 zunächst in h-Moll und endet konform in der Tonika. Die folgenden Takte

<sup>98</sup> Das Autograph ist in D-B unter Mus.ms.autogr. Ries F. 75N zu finden.

(T. 17–35) öffnen die Harmonik nur kurzzeitig und bringen als neues Element aufsteigende Dreiklänge, die zwischen den Außenstimmen alternieren.

Abb. 33: WoO 70 Nr. 1, III, T. 1–21.

Den weiteren Satzverlauf bildet das abwechselnde Aufgreifen des Eingangsthemas sowie der aufsteigenden Dreiklänge, wobei einerseits die Harmonik neue Bereiche auslotet und andererseits auch die Motivik und die Begleittexturen variierend ausgeziert werden. So führt Ries die Wiederkehr des Eingangsthemas ab T. 35 kurzzeitig nach F-Dur und wendet den darauf folgenden Abschnitt der aufsteigenden Dreiklänge nach a-Moll (T. 59ff). Die Wendung nach Moll bringt zudem eine rhythmische Diminution der Violinstimme mit sich, die nun in figurativen Zweiunddreißigsteln gestaltet ist. Die Figurationen werden auch bei der erneuten Wiederkehr des Eröffnungsthemas beibehalten und verleihen dem Satz somit Variationscharakter. Auf formaler Ebene ergibt sich insgesamt der Eindruck eines reihenden Satzaufbaus.

T. 1–16	Eröffnungsthema, A-Dur
T. 17–34	Dreiklangs-Motivik, A-Dur
T. 35–58	Eröffnungsthema, A-Dur/F-Dur
T. 59–88	Dreiklangs-Motivik, figurativ ausgeziert, a-Moll
T. 89–120	Eröffnungsthema, figurativ ausgeziert, A-Dur
T. 121–138	Dreiklangs-Motivik, figurativ ausgeziert, A-Dur
T. 139–164	Eröffnungsthema, figurativ ausgeziert, A-Dur
T. 165–183	Eröffnungsthema

Trotz unterschiedlich entworfener Motivik erweisen sich beide thematischen Einfälle auf harmonischer Ebene recht kontrastarm, da sie um die Tonika kreisen. Die Variationstechnik bleibt insgesamt schlicht und beschränkt sich auf das Auszieren der motivisch-thematischen Elemente und Begleittexturen durch figurative Umspielungen oder Durchgangstöne.

#### IV. Finale. Vivace

Das beschwingte Finale im 6/8-Takt bildet abermals ein Sonatensatz, dessen Form trotz monothematischer Anlage deutlich erkennbar bleibt. Wie die vorherigen Sätze wird auch der Schlusssatz durch regelmäßige Abschnittsbildungen strukturiert. Das als Periode in E-Dur angelegte Eröffnungsthema stellt dabei die Motivik vor, die den gesamten Satz prägt.

Abb. 34: WoO 70 Nr. 2, IV, T. 1–16.

Hauptmerkmal des Themas ist der Themenkopf, der sich als auftaktige Wechseltonfigur mit anschließendem Terzgang abwärts rasch von der Tonika zur Dominante öffnet. Die sequenzartige Fortspinnung der Wechseltongruppe wird in der zweiten Themenhälfte mit Chromatik angereichert, die auch in die sonst schlicht gehaltenen Unterstimmen einzieht (T. 5/6). Im Vergleich mit dem Kopfsatz fällt auf, dass Ries im vorliegenden Sonatensatz ohne motivische oder thematische Kontraste arbeitet. Das gesamte Satzgeschehen basiert auf der Verarbeitung oder der Ableitung des Themenkopfes, der nahezu omnipräsent erscheint. Ein ähnliches Verfahren – das Ableiten des Materials aus einer Keimzelle – ist auch im oben untersuchten Finale des d-Moll-Quartetts WoO 1 Nr. 1, zu beobachten, tritt allerdings im E-Dur-Satz noch stärker hervor. Bereits im Themenende in T. 16 setzt das Cello zur Fortspinnung an und greift das Wechseltonmotiv auf, das im Folgenden immer wieder erscheint. Wie im Kopfsatz verschränkt Ries auch hier Ende und Beginn von zwei Abschnitten.

Mit dem Einsatz der Fortspinnung ab T. 17ff öffnet sich einerseits die Harmonik, die nun Richtung Dominante zielt, andererseits kommt den Begleitstimmen nun verstärkt mehr Eigenständigkeit zu. Jedoch ist hervorzuheben, dass es sich hierbei stets um ein Verschieben der Melodieführung von Stimme zu Stimme handelt. Begleitung und Melodie bleiben stets voneinander getrennt wahrnehmbar. Das Erreichen von H-Dur über die Doppeldominante bringt keinen Seitengedanken oder Kontrast mit sich, denn die Motivik beschränkt sich weiter auf die Wechseltongruppe des Satzbeginns (T. 38ff). Auch die Schlussgruppe, anzusetzen ab T. 52, gestaltet Ries ausschließlich aus der Motivik des Themenkopfes. Über Orgelpunkten des Cellos und langen Notenwerten der Bratsche erzielt er durch fortwährende Sequenzierung des Motivs eine Steigerungswirkung und schließlich einen Höhepunkt, der in der Wiederholung der Exposition und schließlich in die Durchführung mündet.

Da auch die Durchführung keine neuen Gedanken bringt, ähnelt der Abschnitt sehr stark der vorangegangenen Exposition. Lediglich die weiter ausgebreitete Harmonik lässt latent mehr Abwechslung in das Satzgeschehen einfließen, das sich ansonsten weiter auf die Wiederholung und Aneinanderreihung der bekannten Motive beschränkt. Ein Orgelpunkt im Cello, verbunden mit einer ostinaten Dreitonfigur der Violine, bildet hier – ähnlich wie in der Exposition – die Rückführung zur Reprise. Diese erscheint als fast wörtliche Wiederholung der Satzeröffnung, lediglich auf harmonischer Ebene finden sich ungewöhnliche Unterschiede. So setzt die Fortspinnung ab T. 145 unmittelbar mediantisch in C-Dur an, und auch nach der Rückkehr zur Tonika (T. 167ff) folgt mit T. 181 ein Bruch mit der Hörerwartung, da die Harmonik hier abermals unvermittelt nach C-Dur rückt. Die Reprise stellt somit keine wörtliche Wiederholung der Exposition dar, sondern weicht auf harmonischer Ebene deutlich von ihr ab. Während in der Regel die Exposition der Ort ist, um gegensätzliche harmonische Spannungen zu formulieren, verlagert sich das Verfahren hier auf die Reprise. Die konsequente Verwendung eines einzelnen Motivs beziehungsweise die Beschränkung des gesamten Satzgeschehens auf eine charakteristische Figur verleihen dem Satz auf der einen Seite eine innere Geschlossenheit, auf der anderen Seite erzeugen gerade der Mangel an Kontrast und die floskelhafte Motive den Eindruck eines teilweise monotonen Schlusssatzes.

### **Ergebnisse der Analysen der Streichtrios WoO 70**

Die zwei Streichtrios weisen in ihrer Faktur und vergleichsweise rudimentären Satztechnik deutliche Ähnlichkeit mit den Quartetten WoO 1 auf. Die Beschränkung auf drei Stimmen bringt im Vergleich mit den Quartetten kaum einen Unterschied mit sich, da in beiden Fällen das Satzgeschehen größtenteils aus Melodie und Begleitsatz konzipiert ist. Texturunterschiede orientieren sich in der Regel auch hier am blockhaften Wechsel der melodischen Phrasen beziehungsweise des motivisch-thematischen Materials. Besonders kontrapunktische Strukturen sind in den Trios selten zu finden, sodass sich die Motivverarbeitung in der Regel auf kurze Imitationen und Fortspinnungen begrenzt. Dennoch weist jeder Satz der Trios ein eigenes Herangehen an die Satzkonzeption auf, sei es beispielsweise durch expressive Harmonik wie im langsamen Satz des Es-Dur-Trios oder durch die Reduzierung der motivischen Arbeit auf ein Motiv im Schlusssatz des e-Moll-Trios. Somit zeichnet sich auch in den Trios das Bild des noch jungen, sich ausprobierenden Komponisten ab. Gleichzeitig erinnern ein vorwiegend regelmäßiger und symmetrischer Themenbau sowie eine in weiten Teilen auf der Tonika basierten Harmonik an die Klangsprache von Ries' Vorbildern wie beispielsweise J. Haydn. Die genauere Untersuchung der Satztechnik und die Analyse der einzelnen Satzformen offenbaren allerdings zugleich, dass Ries' Kompositionstechnik noch die Versiertheit und Sicherheit sowie die Fähigkeit für eine gezielte, prozesshafte Entwicklung des motivisch-thematischen Materials fehlen. Ebenfalls ähnlich wie in den Quartetten WoO 1 wirken auch in den Trios der Umgang mit der Harmonik sowie vereinzelt kühne Übergänge noch gezwungen und weniger organisch entwickelt.

Ob die Streichtrios WoO 70 als Vorstufe zu einigen frühen Streichquartetten zu deuten sind, ist auf Grund der nicht genau rekonstruierbaren Chronologie schwer zu sagen. Wie die Analysen der weiteren Quartette jedoch zeigen, sind einige der weiteren Frühkompositionen in Bezug auf Satzbau und Verwertung des motivisch-thematischen Materials deutlich detaillierter ausgearbeitet. Beispielsweise lassen sich insbesondere hinsichtlich der Entwicklung einer Kontrapunkttechnik im A-Dur-Quartett WoO 73b Fortschritte erkennen. Zudem ist festzuhalten, dass Ries die Gattung Streichtrio nie wieder aufgriff, ähnlich wie Beethoven, der sich erst nach seinen Streichtrios op. 9 gezielt der Gattung Streichquartett widmete.

### 5.3 Drei unbekannte Streichquartette. Hill deest Nr. 1–3

Wie bereits erwähnt wurde, verzeichnet Katalog 742 auch drei Streichquartette, die von Hill nicht erfasst wurden und der bisherigen Forschung unbekannt geblieben sind. Wie oben erläutert, verweist der Index des Katalogs darauf, dass die Werke nicht zur Veröffentlichung vorgesehen waren.<sup>99</sup> An Hand der beigegebenen Incipits lässt sich erkennen, dass es sich je um ein Quartett in C-Dur, in G-Dur sowie in c-Moll handeln muss. Wie Recherchen im Rahmen dieser Arbeit ergeben haben, sind die Werke nicht verloren, denn in der Berliner Staatsbibliothek haben sich Stimmensätze aller drei Quartette erhalten (Signaturen: C-Dur: Mus.ms 18536/11; G-Dur: Mus.ms. 18536/18; c-Moll: Mus.ms. 18536/7). Im Anhang der vorliegenden Arbeit findet sich eine Quellenedition der drei Streichquartette, welche die Stimmen in Partiturdarstellung wiedergibt.

Eine eindeutige Datierung der Quartette gestaltet sich schwierig, allerdings gibt es Indizien, die darauf schließen lassen, dass es sich um Frühwerke handelt. Auffällig ist zunächst, dass alle drei Werke wie die übrigen Frühwerke laut Katalog 742 nicht zur Veröffentlichung vorgesehen waren und wie alle anderen Frühwerke auch in Ries' selbst verfasster Liste „*Catalog von ungestochenen Werken Ferd: Ries*“ (Katalog 743) nicht verzeichnet sind. Die erhaltenen Stimmen sind nicht unterschrieben, sodass sich der Entstehungszeitraum an Hand von Ries' Unterschriftsvarianten hier leider nicht eingrenzen lässt. Einzig für das c-Moll-Quartett scheint eine ungefähre Datierung möglich, da sich die Stimmen in einem Konvolut zusammen mit Stimmen der Quartette WoO 6 und WoO 71 erhalten haben. Das Titelblatt der Stimmensammlung trägt die Datumsangabe „1803“, wobei wichtig zu erwähnen ist, dass diese nicht von Ries selbst, sondern, wie oben erläutert, vermutlich vom Schreiber des Katalogs 742, somit mutmaßlich von Ries' Bruder Joseph, stammt.<sup>100</sup> Darüber hinaus ist die Jahreszahl nur für das Quartett WoO 6 als gesichert anzusehen, da dessen Partiturotograph ebenfalls die Jahresangabe 1803 aufweist. Die autographen Stimmen des Quartetts WoO 71 (Mus.ms.autogr. Ries, F. 59 N) hingegen sind ebenso undatiert wie die Stimmen des c-Moll-Quartetts. Daher kann nicht verlässlich davon ausgegangen werden, dass das c-Moll-Quartett – wie auch das Quartett WoO 71 – im Jahr 1803 entstanden ist.

Des Weiteren geben auch Papier und Schriftbild der Stimmen keine verlässlichen Indizien. Denn wie die Schriftvergleiche zeigen, scheint jeder Stimmensatz von einem anderen Schreiber erstellt worden zu sein. Da sich zudem im c-Moll-Quartett das Schriftbild der Ersten Violine deutlich von den drei übrigen Stimmen unterscheidet, ist somit von insgesamt vier unterschiedlichen Schreibern auszugehen. Dabei scheinen lediglich die Stimmen des C-Dur-Quartetts von Ries selbst erstellt worden zu sein, wie Schriftvergleiche mit anderen frühen Autographen wie dem As-Dur-Quartett WoO 1 Nr. 1, und den Streichtrios WoO 70 vermuten lassen. Das Papier der drei Abschriften lässt ebenfalls kaum einen Rückschluss auf die Entstehungszeit zu. Gleichwohl datiert der RISM-Katalog – ohne Belege – die Entstehung aller drei Abschriften um das Jahr 1820.

Es sprechen allerdings auch satztechnische Indizien dafür, dass die Werke in Ries' früher Schaffensperiode entstanden sind. Denn wie die folgenden Analysen verdeutlichen, weisen in allen drei Quartetten Faktoren wie Satztextur, Satztechnik, Faktur, Harmonik, Syntax, Klangsprache und ein repetitiver Umgang mit Binnenabschnitten auf einen vergleichsweise noch jungen, experimentierenden Komponisten hin, sodass die Quartette in ihrer Kunstfertigkeit deutlich hinter später entstandenen Quartetten wie WoO 10 und op. 70 zurückstehen.

---

<sup>99</sup> Siehe dazu auch die Erläuterungen im Abschnitt: „Zur Datierung der ungestochenen Werke“.

<sup>100</sup> Siehe dazu auch die Erläuterungen im Abschnitt: „Zur Datierung der ungestochenen Werke“.

## **Streichquartett C-Dur (Hill deest Nr. 1)**

### **I. Allegro**

Dass das C-Dur-Quartett zu einem der Frühwerke zu rechnen ist, zeigt insbesondere die formale Anlage des Kopfsatzes. Dieser folgt zwar einer Sonatenform, die allerdings nicht zwei konträre Themen gegenüberstellt, sondern nahezu gänzlich auf einem zu Anfang eingeführten Thema basiert. Die monothematische Satzform zeichnen harmonisch kontrastierende Abschnitte und weniger motivisch-thematische Gegensätze aus. Die vergleichsweise „veraltete“ Herangehensweise an die Sonatenform, die sich mehr durch harmonische und weniger durch motivisch-thematische Kontraste auszeichnet, wird durch die hier noch vorgezeichnete Wiederholung der Durchführung und Reprise zusätzlich bekräftigt.

Aus der Reduzierung auf ein Thema folgt, dass der Satz motivisch sehr dicht gebaut ist, da sich nicht nur die Exposition auf einen wesentlichen Einfall begrenzt, sondern auch die Durchführung und die Reprise maßgeblich von diesem strukturiert werden. Das nach drei kräftigen Akkordschlägen vorgestellte Thema kennzeichnet insbesondere sein punktierter Themenkopf, der bereits im Verlauf des Themas mehrmals aufgegriffen und dabei von den Unterstimmen imitiert wird (T. 5/6). Die punktierte Figur bildet zudem das Kadenzglied am Themenende (T. 16/17) und wird in der daraufhin einsetzenden Überleitung unmittelbar fortgesponnen (T. 18ff). Dabei differenziert Ries das Satzgeschehen kurzzeitig, indem der Satz deutliche imitative Züge erhält. Den Weg zur Dominante gestaltet er allerdings durch einen figurativen Abschnitt in der Violine I, deren schnelle Sechzehntelfigurationen hier Überleitungsfunktion besitzen (T. 32ff). Dass ihm dieser Abschnitt wohl erst nachträglich eingefallen ist, zeigt ein in den autographen Stimmen hinzugefügtes Vide-Zeichen, das auf die Sechzehntel-Passage am Seitenende verweist.

Der Seitensatz in der Dominante kontrastiert lediglich auf harmonischer und satztechnischer Ebene, da die ihm zu Grunde liegende Motivik ebenfalls aus dem Themenkopf des Satzbeginns geformt ist. Während das Eingangsthema noch eine deutliche Unterteilung in Begleitsatz und Melodie erlaubt, kennzeichnet den Seitensatz insbesondere seine imitative Setzweise (T. 38ff). Eine kurze, kantable Schlussgruppe hebt erstmals die Mittelstimmen eigenständig hervor (T. 51ff), bevor einziehende Chromatik das Ende der Exposition signalisiert (T. 57ff).

Die Durchführung gliedert sich in drei Teilabschnitte. Während der Mittelteil durch motivisch freie Sechzehntelfigurationen an die Überleitungstakte in der Exposition erinnert (T. 97–107), sind die umrahmenden Teilabschnitte von einer imitativen Setzweise des punktierten Themenkopfes geprägt. Dabei kommt es stellenweise zur Überlagerung mit einem weiteren Motiv der Exposition, einem in Achteln diatonisch absteigenden Sext-Gang (vgl. T. 19/20 u. T. 74). Der dritte Teil der Durchführung greift das Kadenzglied des Themas auf, das, wie erwähnt, gleichermaßen auf den punktierten Themenkopf zurückzuführen ist, und leitet in die Reprise über. Diese folgt der Exposition, lediglich der Seitengedanke kehrt vor der Schlussgruppe ein weiteres Mal wieder und wird hier kurzzeitig nach Des-Dur gewendet (T. 168ff). Die harmonische Ausweichung leitet sich dabei nicht aus der Exposition ab und erweist sich hier als retardierendes Moment vor dem Satzende.

### **II. Adagio**

Dem langsamen Satz in e-Moll liegt eine vierteilige Form zu Grunde (A-B-A'-B'). Während die A-Teile in e-Moll stehen, wenden sich die B-Teile kontrastierend nach E-Dur und C-Dur. Besonderes Merkmal ist dabei, dass in der Wiederholung des A-Teils die zuvor vorgeschriebenen Binnenwiederholungen ausnotiert sind und die Violine I sich durch figurative Sechzehntel vom Unterstimmensatz abhebt. Die Dur-Moll-Gegensätze sowie das kurze, wenn auch schlichte Variationselement verleihen dem Satz Züge

einer Doppelvariation, wenngleich sich die Satzentwicklung kaum an gängigen Variationstechniken orientiert. Wie weiter unten allerdings deutlich wird, setzt sich Ries mit dieser Variationsform in einem anderen Frühwerk intensiver auseinander.<sup>101</sup> Motivisch interessant ist die prominente Verwendung eines punktiert rhythmisierten Motivs, das an den Themenkopf des ersten Satzes erinnert. Die Harmonik knüpft dabei ebenfalls einen latenten Bezug zum Allegro, indem das Adagio in C-Dur einsetzt, das sich allerdings als Vorhalt zur Dominante H-Dur erweist.

### **III. Menuetto. Allegro vivace**

Das schlicht gehaltene Menuett kennzeichnen einerseits die Parallelführung der beiden Violinen wie auch eine floskelhafte Motivik und eine deutliche Strukturierung. Einzige Besonderheit der motivischen Fortspinnung ab T. 15 ist die Isolation eines aus dem Eingangsthema stammenden Quintfalls, der zur Sexte vergrößert wird und so die Harmonik kurzzeitig nach As-Dur wendet (T. 31ff). Das Trio in c-Moll hält an der zu Anfang eingeführten Zusammenfassung der beiden Violinen fest und führt diese durchgehend im Oktavabstand. Daraus ergibt sich quasi eine „wörtliche“ Triobesetzung, da sich der Satz somit nur in drei unterschiedliche Stimmen aufteilt. Auf motivischer Ebene ist das Trio noch schlichter gehalten als das Menuett, da es sich lediglich auf Tonrepetitionen und kurze melodische Linien reduziert.

### **IV. Finale. Allegro**

Das Finale besticht zunächst durch seinen Beginn in c-Moll. Während Dur-Schlussätze in Moll-Werken weniger selten sind, ist die Wendung nach Moll durchaus ungewöhnlich; doch wie sich zeigt, findet das Verfahren auch in einem anderen frühen Streichquartett (WoO 73c) Anwendung. Auf formaler Ebene gleicht der Schlussatz deutlich dem Kopfsatz. Kennzeichnend ist auch hier eine monothematische Anlage, sodass der Seitensatz insbesondere auf harmonischer und kaum auf motivischer Ebene kontrastiert. Wie im ersten Allegro erweist sich auch im Finale der Kopf des zu Anfang eingeführten Themas als wesentliches motivisches Gestaltungsmerkmal. Wie im ersten Satz wird das Motiv – ein absteigender Grundakkord mit Halbton-Vorhalten – bereits im Thema (Cello, T. 4/5) sowie anschließend in der Fortspinnung imitativ aufgegriffen. Dass auf das Erreichen der Dominante in T. 25 der Satzbeginn erneut eintritt, erinnert an ähnliche Verfahrensweisen in anderen frühen Quartetten, so beispielsweise im Quartett WoO 1 Nr. 1. Ries benötigt hier erneut Raum, um die Seitensatztonart zu festigen. Mit dem Erreichen von Es-Dur in T. 30 setzt der Seitensatz an, der von floskelhaften triolischen Figurationen geprägt ist und dabei das Kopfmotiv einbindet. Die Durchführung setzt sich wie im Kopfsatz aus einer lockeren, imitativen Satzweise des Themenkopfes zusammen und übernimmt dabei die triolischen Figuren des Seitensatzes. Dabei folgt der Formabschnitt einer blockartigen Strukturierung und wirkt stellenweise repetitiv (z. B. T. 87ff). Die Reprise zeichnet die Exposition nahezu genau nach, lediglich der Seitensatz tritt nun früher ein und wendet sich nach C-Dur. Kurz vor Schluss bündelt sich das Satzgeschehen im kräftigen Unisono aller Stimmen, die hier schlusswirkend das Themenkopfmotiv letztmals aufgreifen (T. 172ff).

Das C-Dur-Quartett prägen somit viele Faktoren, die das Werk deutlich als Frühwerk kennzeichnen. Die Satztechnik ist in weiten Teilen noch unausgereift sowie rudimentär und beschränkt sich in weiten Teilen auf kurze Imitationen der wichtigsten Motive. Beide Sonatensätze gleichen sich nicht nur in ihrer monothematischen Anlage, sondern ebenfalls in ihrem Aufbau und in ihrer Entwicklung. Harmonik und Klangsprache bleiben in weiten Teilen schlicht und homogen. Starke motivisch-thematische oder harmonische Kontraste vermeidet Ries oder weiß sie noch nicht genau einzusetzen. Auch die Textur der Sätze bleibt in weiten Teilen schlicht. Die Violine I hat nahezu durchgehend die Führung inne, während

---

<sup>101</sup> Siehe die Ausführungen zum Streichquartett WoO 72.



der einfach gebaute Unterstimmensatz das harmonische Fundament liefert und nur in kurzen Überleitungsabschnitten und teilweise in den Durchführungen satztechnisch differenziert wird.

## **Streichquartett c-Moll (Hill deest Nr. 2)**

### **I. Allegro**

Ähnlich wie im C-Dur-Quartett folgt der Kopfsatz des c-Moll-Quartetts einer deutlich strukturierten Sonatenform. Im Gegensatz zu dem monothematischen Allegro im C-Dur-Quartett legt Ries dem Seitensatz hier auch neue Motive zu Grunde, sodass im Satzverlauf zwei gegensätzliche Gedanken gegenübergestellt werden.

Das Erste Thema kennzeichnen ein gleichförmiger Beginn in aufsteigenden Halben über einer Achtel-Begleitung in den Unterstimmen sowie der abrupte Kontrast im Forte und die rhythmische Koppelung aller vier Stimmen in T. 3. Durch eine sukzessive Erweiterung des Ambitus (Terz, Oktave, Dezime) erzielt Ries zudem eine Spannungssteigerung, die in den dynamischen Ausbruch in T. 3 mündet. Der Vordersatz des Themas kadenziiert allerdings nicht zur Dominante, sondern kommt auf der vergleichsweise „schwächeren“ vierten Stufe zum Stehen. Der Nachsatz setzt daher in f-Moll an und wird um vier Takte verlängert, sodass das insgesamt vierzehn Takte lange Thema keine symmetrische Form ausbildet, da es sich in 5+9 Takte unterteilt. Die recht schematisch gebaute Überleitung zum Seitensatz greift die spannungsgeladene Klangsprache der Satzeröffnung auf, indem ein unruhiges, synkopisch versetztes Begleitschema der Mittelstimmen mit rasch abfallenden Skalen der Ersten Violine kombiniert wird.

Der Seitensatz setzt konventionell in der Tonikaparallele an und reduziert sich auf eine schlichte Drehfigur in Achteln (T. 41ff). Die Begleitung ist dabei ebenfalls einfach gehalten, indem in der Bratsche begleitende Wechselnoten liegen und das Cello schließlich gezupfte Stütztöne dazu liefert. Ähnlich wie im C-Dur-Quartett kennzeichnet den Seitensatz eine vergleichsweise differenziertere Textur, indem es zu kurzen Imitationen in den übrigen Stimmen kommt (Bratsche, T. 46ff; Cello T. 49ff). Wenig elaboriert erscheint allerdings die anschließende Rückkehr zu Skalenfiguren, die nun über gleichförmiger Begleitung aufsteigend angelegt sind (T. 55ff). Ebenfalls an das C-Dur-Quartett erinnernd ist das Merkmal, dass Ries auch hier die Schlussgruppe durch eigenständige Melodik deutlich hervorhebt (T. 69ff). Lediglich eine Drehfigur in Achteln erinnert an die Motive des Seitenthemas.

Die Durchführung ist ähnlich schematisch angelegt wie in den übrigen Frühwerken und widmet sich der Wiederholung einzelner Abschnitte der Exposition. So kehren zunächst die absteigenden Skalenfiguren in Kombination mit synkopischer Begleittextur der Mittelstimmen wieder (T. 98ff), bis anschließend der Seitensatz, nun in As-Dur, wiederholt wird (T. 112ff). Die Reprise löst die in der Exposition aufgestellte harmonische Distanz zwischen Haupt- und Seitensatz auf, wendet das Seitenthema allerdings anschließend von C-Dur nach c-Moll. Gleiches gilt für das Thema der Schlussgruppe, das ebenfalls zunächst in C-Dur ansetzt und schließlich nach c-Moll zurückkehrt (T. 206ff). Insgesamt wirkt der Satz blockartig strukturiert und lässt eine noch in weiten Teilen unentwickelte Satztechnik durchscheinen, wie besonders die schematische Durchführung zeigt, die das ausdrucksstarke Eingangsthema nicht aufgreift und sich nur auf die Wiederholung weniger Elemente der Exposition reduziert.

## II. Menuetto (Allegretto)<sup>102</sup>

Dass das Menuett hier an zweiter Stelle steht, bildet in Ries' Streichquartettsschaffen eine Ausnahme. Wie zu sehen sein wird, folgt lediglich noch im Quartett WoO 72 auf den Kopfsatz ein Menuett als zweiter Satz. Das konventionell gebaute Menuett lebt von einem Dreiklang-basierten, punktiert rhythmisierten Thema, das im kräftigen Forte vom Cello eingeführt wird und mit dem Einsatz der übrigen Stimmen homorhythmisch und piano beantwortet wird. Der Nachsatz setzt „schulmäßig“ auf der fünften Stufe an und kadenziert nach G-Dur. Die thematische Fortspinnung ab T. 13 bricht Ries latent imitativ auf, indem das punktierte Kopfmotiv nun versetzt zwischen den Oberstimmen erscheint. Neu ist zudem, dass sich die Wiederkehr des Satzbeginns nach C-Dur wendet (T. 23ff). Das Trio setzt durch gleichförmige Achtel-Ketten einen Gegenpol zum tänzerischen Menuett-Thema. Die Satztextur ist dabei noch schlichter angelegt, indem den Unterstimmen lediglich harmonische „Füllfunktion“ zukommt. Einzig die Verlagerung des Trio-Themas in die Zweite Violine sorgt für Abwechslung, die Violine I trillert dabei über sechs Takte in sehr hoher Lage.

## III. Andante (con moto)<sup>103</sup>

Wie dem Adagio des c-Moll-Quartetts liegt auch dem Andante eine vierteilige Anlage zu Grunde, wobei die ersten beiden Teilabschnitte in ihrer Wiederholung leicht abgeändert werden (A-B-A'-B'). Den Satzbeginn zeichnet eine imitative Einsatzfolge der Stimmen aus. Die Erste Violine stellt dabei ein vergleichsweise repetitives Thema vor (Es-Dur), das in seiner zweiten Hälfte durch Quintsprünge gekennzeichnet ist. Merkwürdig mutet die motivische Fortspinnung ab T. 10 an, die nicht nur unvermittelt in Ges-Dur ansetzt, sondern in der die Harmonik durch den Einzug von Chromatik in entlegene Bereiche abschweift. Dabei kommt es zu eigentümlichen Dissonanzen, wobei nicht klar wird, ob es sich hierbei um Fehler oder gewollte Klangeffekte handelt. Die B-Teile kontrastieren nicht nur durch ihre Anlage in Moll, sondern bilden durch ihren Beginn mit kräftigen Akkordschlägen (*fortissimo*) und durch eine homophone Textur einen gezielten Gegensatz zum Satzanfang. Interessant gestaltet ist der fortspinnende Mittelteil des ersten B-Abschnitts, in dem das Cello über eine längere Zeit in ein gezupftes, tonleiterbasiertes Begleitmuster übergeht. Die Gestaltung der Unterstimme erinnert dabei an das ähnliche Verfahren im langsamen Satz des Streichquartetts WoO 1 Nr. 3. Mit der Wiederholung des A-Teils ab T. 71 kommt es zu leichten Texturunterschieden, so beispielsweise ab T. 78, da hier die Einsätze der Stimmen nun ausgehend vom Cello geschichtet werden. Der zweite B-Teil tritt verkürzt auf (T. 114ff) und wendet sich von f-Moll zurück zur Tonika Es-Dur.

## IV. Finale. Allegro molto agitato

Das ausgiebige Finale bildet einen deutlichen Gegenpol zum Kopfsatz des Quartetts. Mit über 500 Takten Gesamtlänge besitzt der Schlusssatz nahezu sinfonischen Umfang (die Wiederholung der Exposition nicht eingerechnet). Dabei ist interessant, dass Ries in einem weiteren frühen c-Moll-Quartett (WoO 73b) ebenfalls einen Satz mit einer für damalige Verhältnisse enormen Länge schreibt.<sup>104</sup>

Angelegt als Sonatensatz, zeichnet das Finale eine vergleichsweise große Fülle an motivischen Einfällen aus. Das Eingangsthema greift die weiten Sprünge des Ersten Themas im Eröffnungssatz auf und setzt sich aus Oktavsprüngen mit Halbtonvorhalten zusammen. Bereits der Themenexposition verleiht Ries viel Raum, indem er das symmetrisch gebaute Thema auf insgesamt 20 Takte dehnt. Die fortspinnende Wiederholung verlagert sich von der Ersten Violine in das Cello (T. 20ff) und mündet in ein

---

<sup>102</sup> Lediglich die Stimme der Violine I weist den Zusatz „Allegretto“ auf.

<sup>103</sup> Lediglich die Stimme der Violine I weist den Zusatz „con moto“ auf.

<sup>104</sup> Siehe hierzu sowie zum Vergleich mit den Satzlängen anderer Komponisten die Ausführungen zum Streichquartett WoO 73b weiter unten.

kontrastierendes Motiv, das im Unisono und fortissimo eine energische Gegenposition zum Eingangsthema bezieht und gleichsam Zäsurwirkung besitzt (T. 35ff). Wie im Kopfsatz legt Ries dem Seitensatz auch hier eigenständige Motivik zu Grunde, er fügt allerdings in die Überleitung zuvor ein weiteres Thema ein (T. 59ff). Dabei ist interessant, dass das Thema durch seine Kantabilität Seitenthemen-Qualität besitzt, hier allerdings in As-Dur auftritt und in der Reprise nach Des-Dur gewendet wird. Es fügt sich somit nicht zwingend in das konventionelle Sonatenschema. Ähnliches gilt allerdings auch für das Seitenthema, das hier zwar „korrekt“ auf der fünften Stufe, aber in Moll erscheint (g-Moll, T. 88ff).

Die Durchführung vermag auf die Frage nach dem „korrekten“ Seitenthema keine definitive Antwort zu geben, da sie alle essenziellen Bestandteile der Exposition wiederholt. Beginnend mit dem Ersten Thema, kehren im weiteren Verlauf das Unisono-Motiv – nun teilweise imitatorisch versetzt – sowie das Thema vor dem Seitensatz wieder, das hier wie in der Exposition in As-Dur steht und somit keinen harmonischen Kontrast ausbildet. Lediglich einige Texturunterschiede, wie die Verlagerung der Melodieführung in die Zweite Geige (T. 220ff), markieren Unterschiede zum ersten Formabschnitt. Für die enorme Länge des Satzes sorgt zudem eine weit ausholende Scheinreprise. So kehrt ab T. 246 der Satzbeginn in f-Moll wieder und geht direkt in eine Wiederholung des Seitenthemas über, das nun ebenfalls in f-Moll ansetzt (T. 266ff). Die Reprise (T. 294ff) wendet, wie erwähnt, dieses schließlich nach c-Moll und folgt der Exposition nahezu streng.

Trotz des großen Umfangs und der vergleichsweise großen Anzahl an motivischen Einfällen bleiben die Satztechnik, die Harmonik und die Strukturierung des Finales schlicht und schematisch. Interessant ist allerdings das Spiel mit der Hörerwartung, denn während das As-Dur-Thema zunächst als Seitensatz wahrgenommen werden kann, mündet auch die Durchführung in eine Scheinreprise und bricht somit ein allzu konventionelles Sonatenschema auf. Insgesamt fügt sich das c-Moll-Quartett in das Bild der Frühwerke. Jeder Satz ist individuell entworfen und von eigener, prägnanter Motivik geprägt, die Satztechnik, schematische Strukturen und der Umgang mit der Harmonik lassen aber ebenfalls das Bild eines noch jungen und experimentierenden Komponisten durchscheinen, der sich zwar des motivisch-thematischen Materials bewusst ist, mit diesem aber noch nicht prozesshaft umzugehen weiß.

## **Streichquartett G-Dur (Hill deest Nr. 3)**

### **I. Allegro**

Weist bereits das Finale des c-Moll-Quartetts einen enormen Umfang auf, so gilt dies ebenfalls für den Kopfsatz des G-Dur-Quartetts. Dieser umfasst mit etwas über 460 Takten eine ähnliche Länge, die hier vorgeschriebene Wiederholung von Durchführung und Reprise sorgt allerdings dafür, dass der Satz noch deutlich länger wirkt. Der große Umfang ergibt sich zudem aus einem viel Raum in Anspruch nehmendem Ersten Thema, einer vergleichsweise langen Durchführung sowie einer in Teilen repetitiven Abschnittsbildung.

Der Satz beginnt mit einem kantablen Thema, das sich über insgesamt 21 Takte erstreckt (Halbschluss). Besonderes Merkmal ist der Themenkopf, der aus einer auftaktigen Dreitongruppe gebildet ist, die in den Unterstimmen bereits im Verlauf des Themas imitiert und fortlaufend fortgesponnen wird. Wenig kontrastreich erweist sich die ab T. 22 ansetzende Wiederholung des Eingangsthemas, die erneut 22 Takte benötigt, um den Weg Richtung Seitensatz vorzubereiten. Die ersten 44 Takte des Satzes reduzieren sich somit auf einen thematischen Einfall. Die lange Ausarbeitung desselben sorgt daher für eine repetitive und stellenweise ziellos wirkende Satzentwicklung. Durch Skalenfiguren und Triller gelingt der Übergang von der Doppeldominante nach D-Dur (T. 45–56). Der Seitensatz hebt sich nicht nur durch seine Anlage in der Dominante sowie einen homophonen, choralartigen Duktus ab, sondern

ist durch Generalpausen vom übrigen Satzgeschehen deutlich abgetrennt (T. 57ff). Die Themengestaltung nimmt mit 31 Takten ebenfalls viel Raum ein und ist dabei ähnlich repetitiv entworfen wie das Eingangsthema. Lediglich auf harmonischer Ebene gibt es eine interessante Wendung, da der zweite Achttakter unerwartet in d-Moll anhebt, dann aber ebenfalls nach A-Dur kadenziert (T. 65ff). Die Wiederholung ab T. 73 unterscheidet sich nur durch die Oktavierung der Ersten Violine. Den weiteren Verlauf des Satzes machen vergleichsweise „inhaltslose“ Achtelketten sowie ein energisches Repetitionsmotiv aus, das bis zum Expositionsende knapp vierzimal wiederholt wird und so einen merkwürdigen, teils „einfallslos“ wirkenden Eindruck hervorruft.

Die Durchführung nimmt viel Raum ein, wiederholt aber ähnlich den anderen Durchführungen der Frühwerke ebenfalls nur Abschnitte der ohnehin langen Exposition und wandelt diese harmonisch ab. Wie im Finale des c-Moll-Quartetts integriert Ries auch hier eine Scheinreprise, die die Satzeröffnung in F-Dur aufgreift (T. 237ff) und erst nach 30 Takten zur regulären Reprise übergeht. Diese unterscheidet sich von der Exposition durch eine Themenwiederholung in g-Moll (T. 289ff) und wendet den Seitensatz konform in die Tonika. Etwas interessanter hingegen ist die Coda, der Ries einen diatonisch aufsteigenden Quartgang zu Grunde legt. Diesen nutzt er für ein kurzes Fugato, arbeitet es allerdings nur über 12 Takte aus. Dennoch hebt sich die Coda durch ihre im Vergleich mit den übrigen Satzteilen „elaboriertere“ Satztechnik deutlich ab.

## **II. Allegretto**

Der zweite Satz in d-Moll unterscheidet sich insbesondere durch sein hohes Maß an verschiedenen Satztexturen, denn Ries legt das Allegretto als einen Variationssatz an. Das homorhythmisch und wenig melodisch gestaltete Thema wird im weiteren Verlauf figurativ umgeformt (T. 24ff) und sukzessive auf mehrere Stimmen verteilt (T. 45ff). Ebenso ändern sich die Begleittexturen, so beispielsweise in der zweiten Variation, in der kurze Tonrepetitionen das Thema in der Bratsche umgeben. An den langsamen Satz des c-Moll-Quartetts erinnern die durchlaufenden Figurationen im Cello, das sich hier eigenständig von den Oberstimmen löst (T. 88ff). Das Prinzip setzt sich auch in der Coda fort (T. 110ff), die aus der Motivik des Themas gewonnen scheint, aber kaum noch melodische Bewegung aufweist, sondern sich auf Tonrepetitionen und eine durchlaufende Begleitung im Cello beschränkt.

## **III. Menuetto. Allegro**

Das kurze Menuett wirkt durch lange Passagen in repetierenden Akkordschlägen sowie ganztaktig ausgehaltenen Notenwerten in allen Stimmen wenig tänzerisch. So geht beispielsweise die im Fugato ansetzende Fortspinnung des Themenkopfes (T. 9ff) ab T. 17 in starre Tonrepetitionen über und mündet retardierend in einen Abschnitt mit punktierten Halben. Lediglich die bunte, aber recht zusammenhangslos erscheinende Harmonik verleiht dem Satz eine interessante Klangsprache. Chromatik sorgt dabei für das Erreichen entlegener harmonischer Bereiche, so beispielsweise von B-Dur in T. 25. Das Trio – ebenfalls in G-Dur – kontrastiert das wenig melodiöse Menuett durch eine schlichte, aber lange Melodielinie in der Ersten Violine über harmonischen Stütztönen in den Unterstimmen. Diese greifen punktuell die fließende Achtelrhythmik der Oberstimme auf und nehmen somit Anteil an der Melodiegestaltung (T. 72ff).

## **IV. Finale. Allegro**

Das Finale braucht mit 350 Takten ebenfalls viel Raum und wirkt durch die Wiederholung einzelner Abschnitte gleichermaßen repetitiv. Das beschwingte Thema des Hauptsatzes setzt sich aus zwei gegensätzlichen Motiven zusammen. Zum einen ist hier der Themenkopf, eine absteigende Achtelkette, zu nennen, zum anderen bilden große Abwärtssprünge in Achteln (Septime, Dezime, Duodezime) einen gezielten Kontrast. Der Nachsatz bezieht die Mittelstimmen in Parallelführung in die melodische

Gestaltung mit ein und legt diese rhythmisch komplementär zur Oberstimme an (T. 8ff). Wie im Kopfsatz benötigt der Komplex auch hier rund 40 Takte, bis er in der Tonika abschließt (T. 39), dann allerdings unmittelbar imitierend fortgesponnen wird. Den Großteil der Überleitung zum Seitensatz machen „inhaltslose“ Spielfiguren der Ersten Violine aus, die dabei in g-Moll ansetzen und schließlich nach D-Dur kadenzieren (T. 44–61). Der Seitensatz hebt sich durch seine Doppelschlag-Motivik sowie kapriziöse Triller deutlich von der vorherigen Motivik ab, die erneute Parallelführung der Mittelstimmen erinnert allerdings an die Textur des Hauptsatzes (T. 65ff). Die Schlussgruppe greift gleichermaßen auf schnelle Spielfiguren in der Violine I zurück und knüpft damit an die vorherige Überleitungspassage an. Wie in den oben untersuchten Sonatensätzen stellt auch hier die Durchführung eine in der Harmonik abgeänderte Variante der Exposition dar. Im Verlauf des Formteils kehren die wesentlichen Abschnitte des bisherigen Satzgeschehens wieder. Beginnend mit dem Eingangsthema – nun in g-Moll – folgt für längere Zeit eine Wiederkehr der Spielfiguren in der Ersten Geige. Die motivische „Arbeit“ beschränkt sich dabei auf das Abspalten der großen Intervallsprünge, die hier alternierend zwischen den einzelnen Stimmen aufgegriffen werden (T. 117ff). Den Seitensatz bindet Ries ebenfalls nahezu wörtlich in die Durchführung ein (nun in H-Dur), lediglich die charakteristische Doppelschlag-Figur und die aufsteigenden Achtel mit Trillern werden für kurze Zeit imitativ fortgesponnen. Wie im Kopfsatz mündet die Entwicklung auch hier in eine Scheinreprise (T. 176), die dominantisch auf der fünften Stufe ansetzt und innerhalb von 18 Takten zur regulären Reprise überleitet. Diese folgt der Exposition und übernimmt somit auch die Spielfiguren sowie die repetitive Abschnittsbildung. Nach der auch hier noch vorgeschriebenen Wiederholung der letzten beiden Formteile folgt eine kurze Coda, die das Eingangsthema letztmals aufgreift und somit einen Bogen zum Satzbeginn schlägt.

### **Ergebnisse der Analysen Hill deest Nr. 1–3**

Die genaue Betrachtung der drei Quartette zeigt, dass alle drei Werke analytisch wenig ergiebig sind und gängigen Satzformen folgen. Dabei bleiben die Satztechnik und die Satzstrukturen größtenteils schlicht und wenig komplex. Regelmäßige Abschnittsbildungen, lange Themenkomplexe, teils monothematische Anlagen, einfache Texturen in Form von Unterstimmensatz und Oberstimmenmelodie sowie eine in weiten Teilen floskelhafte Motivik sorgen dafür, dass die Quartette sich in das Bild eines noch jungen und ausprobierenden Komponisten fügen. Ries gelingt es zwar, jedem Satz durch individuelle Motivik und Themen einen eigenen Charakter zu verleihen, und er zeigt einen sicheren Umgang mit Satzformen sowie ein Verständnis der zeittypischen Klangsprache, zu prozesshaften Entwicklungen oder einer Verarbeitung des motivisch-thematischen Materials kommt es allerdings kaum. Alle Sätze folgen meist einer reihenden, teilweise ziellos wirkenden Entwicklung, nur in wenigen Momenten kommt es zu kurzen Imitationen zwischen den Stimmen. Der musikalische Satz besitzt daher kaum einen „arbeitenden“ Charakter, insbesondere wegen der schematisch gebauten Durchführungen, die den Bau der Exposition teilweise wörtlich nachzeichnen. Vor allem die in den Sonatensätzen des C-Dur- und G-Dur-Quartetts vorgeschriebene Wiederholung von Durchführung und Reprise, sowie die monothematischen Anlagen der Außensätze im C-Dur-Quartett lassen eine vergleichsweise „alte“ Herangehensweisen an die oftmals noch zweiteilig aufgefasste Sonatenform durchscheinen, die sich nach zeitgenössischer Theorie mehr durch harmonische und weniger durch motivisch-thematische Kontraste auszeichnet.

## **5.4 Streichquartett d-Moll WoO 71**

### **I. Allegro moderato**

Das Streichquartett WoO 71, dessen Entstehungszeitpunkt wie oben erläutert nicht genau festgestellt werden kann, steht in d-Moll, weist aber eine andere Herangehensweise als das d-Moll-Quartett WoO 1 Nr. 3, auf, denn im Vordergrund steht hier deutlich die Auseinandersetzung mit dem motivisch-

thematischen Material, dessen Verarbeitung nicht auf eine rhythmische Keimzelle wie im anderen d-Moll-Quartett beschränkt bleibt.<sup>105</sup> Das als Oberstimmenmelodie konzipierte Hauptthema der Exposition scheint zunächst als Periode angelegt zu sein, unterteilbar in 2+2+2+2 Takte. Dabei bleiben die Gestaltung und die Harmonik zunächst denkbar einfach. Während die erste Phrase des Vordersatzes lediglich einen Quintsprung sowie einen Quartfall darstellt, führt die Gegenphrase diatonisch abwärts von der Terz zum Grundton zurück. Der Nachsatz wiederholt den Vordersatz ausgehend von der Subdominante g-Moll und erreicht in T. 9 die Tonika d-Moll. Die übrigen Stimmen begleiten in Form nachschlagender Akkorde beziehungsweise in diatonischen Linien in Gegenbewegung zur Melodie. Unmittelbar an die Kadenz in T. 9 schließt sich eine weitere Phrase der Violine I an, wodurch ein deutliches Ende des Themas verschleiert wird. Bestehend aus einer in Seufzern geführten Achtelkette, wird über vier Takte die Tonika weiter bekräftigt, wobei als harmonische Färbung Dissonanzen wie die verminderte Terz *gis'-b'* in T. 9 mit eingewoben werden (T. 8–13).

Abb. 35: WoO 71, I, T. 1–22.

The musical score is presented in three systems. The first system (measures 1-8) is marked *Allegro moderato* and *p*. The second system (measures 9-14) continues the theme. The third system (measures 15-22) features a *cresc.* and *pp* dynamic. The score includes staves for Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Bassoon (Br.), and Cello (Vc.).

<sup>105</sup> Der Stimmensatz des Quartetts WoO 71 ist in D-B unter der Signatur Mus.ms.autogr. Ries, F. 59 N zu finden.

Im Gegensatz zu Schewes Deutung, die das Thema bereits in T. 8 enden sieht, lassen sich die angefügten Takte als Erweiterung der Thematik hören und deuten.<sup>106</sup> Wenngleich die asymmetrische Anlage von 13 Takten einem regelmäßigen Themenbau widerspricht, verdeutlicht ein Blick in die Durchführung, dass sich Ries nicht auf die Motivik der ersten acht Takte beschränkt, denn gerade die ab T. 9 folgenden Seufzerketten erfahren eine intensive Verarbeitung. Der vermeintlichen Überleitungsfigur kommt folglich eine thematisch-motivische und damit eine weitaus wichtigere Rolle zu, als es aus Schewes Deutung hervorgeht.

Die Überleitung zur Tonikaparallele F-Dur gestaltet Ries in Form eines kurzen imitativen Wechselspiels zwischen der Ersten Violine und den beiden Mittelstimmen, wobei die Seufzer der vorherigen Achtelkette nun augmentiert erscheinen (T. 13ff). Die Bekräftigung der Doppeldominante C-Dur erfolgt über vier Takte, wobei der gesamte Klangraum durch aus dem Themenkopf abgeleitete Sprünge in Erster Geige und Cello umrahmt wird, wodurch sich eine Spannungssteigerung ergibt (T. 20–25). Der kurze Seitengedanke in F-Dur (T. 25–30) kontrastiert die Spannung durch einen dynamischen Gegensatz (*piano* statt *forte*) sowie kantable Melodieführung. An dieser Stelle wird deutlich, mit wie wenig Material Ries in diesem Satz auszukommen versucht. So übernehmen Bratsche und Zweite Violine sukzessive in reziprokem Texturwechsel die Überleitungsfiguren der Ersten Violine aus T. 24, während die melodische Linie wie das Eingangsthema in eine von Seufzern geprägte Achtelkette übergeht. Wie zuvor finden sich auch hier scharfe Dissonanzen, so etwa in T. 27 und T. 28, in denen das *es'* der Bratsche mit den Tönen *f''* und *cis''* der Melodielinie zusammenklingen. Es liegen somit ähnliche „Bausteine“ vor, wie sie auch im Hauptthema zu finden sind.

Abb. 36: WoO 71, I, T. 24–30.

The musical score for measures 24-30 of the first movement of Ferdinand Ries's Quartet WoO 71. It features four staves: Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Br.), and Cello (Vc.). The key signature is one flat (B-flat major/C minor). The score shows a complex texture with imitative passages between the strings. Dynamics range from piano (*p*) to mezzo-forte (*mf*). The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests.

Die konzentrierte Anlage der Exposition spiegelt auch ihre Kürze wider: nach der Wiederholung des Seitengedankens schließt sich nur noch eine knappe Schlussgruppe an, sodass die Exposition bereits nach 49 Takten abgeschlossen ist. Länger ausgearbeitete Überleitungen oder Spielepisoden, wie sie beispielsweise im Quartett WoO 1 Nr. 2, zu finden sind, vermeidet Ries hier. Zudem stehen motivische Arbeit und die Reduzierung des Materials auf wenige Elemente mehr im Vordergrund, so auch in der kurzen Schlussgruppe, in der das Cello – dialogisierend mit der Violine I – die Sprünge aus der Überleitung zum Seitengedanken erneut aufgreift (T. 44–49).

Die Durchführung knüpft zunächst an das Ende der Exposition an, bricht jedoch bereits nach zwei Takten ab und mündet überraschend in einer Generalpause. Auf diesen expressiven Moment, erzeugt durch starke Dynamik (*fortissimo*), Gegenbewegung der Stimmen und harmonische Spannung ( $D^v$ , T. 51), folgen kontrastierende Takte, die auf Grund ihrer Seufzerfiguren auf die Motivik der Exposition zurück verweisen (T. 53–55). Die Wiederholung dieser Takte bringt gleichzeitig eine Modulation nach G-Dur mit sich (T. 59), woraufhin ab T. 60 das Hauptthema im Cello in c-Moll einsetzen kann. Unter

<sup>106</sup> Schewe, Gisela: Untersuchungen zu den Streichquartetten von Ferdinand Ries, S. 23.

fortschreitender Modulation wird der Themenvordersatz imitatorisch durch die Stimmen gereicht. Wie erwähnt, widmet sich ein weiterer Abschnitt ab T. 72 der intensiven Auseinandersetzung mit den Seufzerketten aus T. 9ff. Ähnlich wie in den zuvor untersuchten Quartetten zeichnet sich auch hier das Verfahren ab, das motivisch-thematische Material der Exposition unter stetig wandelnder Harmonik neu zu beleuchten. Die wechselnde Verlagerung in alle vier Stimmen sorgt dabei für ein differenzierteres Satzgefüge als in der Exposition, eine prozesshafte Auseinandersetzung mit der Motivik bleibt allerdings nur am Rande erkennbar.

Die Reprise gleicht der Exposition, lediglich der Seitengedanke ab T. 115 tritt zunächst in D-Dur auf, seine Wiederholung erfolgt allerdings in d-Moll, sodass die Tonika erneut zum harmonischen Bezugspunkt werden kann. Interessant ist, dass sich nach der auch hier noch vorgeschriebenen Wiederholung von Durchführung und Reprise eine kurze Coda anschließt. Diese hebt wie die Durchführung an, auf die Generalpause folgt im Cello abermals das Sprungmotiv, hier als Oktave, während kreisende Figuren in der Violine I für einen retardierenden Moment sorgen. Als Reminiszenz an die Exposition erklingen in tiefer Lage im Cello die Achtelseufzerketten, die schließlich in den unteren Registern verhallen.

Abb. 37: WoO 71, I, T. 140–153.

The musical score consists of two systems. The first system (measures 140-146) shows a dynamic progression from *ff* to *p*, then a *cresc.* leading to *f*. The second system (measures 147-153) shows a *p* section with a *pp* section, featuring a melodic line in the first violin and a rhythmic accompaniment in the cello.

## II. Andante molto

Der zweite Satz sticht durch seine Anlage mit einer konzertierenden Ersten Violine unter allen oben betrachteten langsamen Sätzen deutlich hervor.<sup>107</sup> Die Violine I, der die Melodieführung fast durchgehend obliegt, erfährt eine Loslösung von den Unterstimmen und erlangt dabei einen bisher noch nicht erreichten Grad an Virtuosität und Reichtum an Ornamentik. Die Unterstimmen beschränken sich dabei über weite Strecken auf ihre Rolle als akkordisch angelegte Begleitung, in der Regel in Form

<sup>107</sup> Siehe auch: Schewe, Gisela: Untersuchungen zu den Streichquartetten von Ferdinand Ries, S. 16.



gleichmäßiger Achtelnoten. Die formale Anlage hingegen erscheint recht gewöhnlich, der Satz ist dreiteilig in A-B-A'-Form konstruiert. Dennoch fällt auf, dass für den Satzverlauf trotz der Einführung eines kantablen, abgeschlossenen Themas in der Ersten Violine weniger die motivisch-thematischen Elemente des Themas, sondern viel mehr einzelne Phrasen und Wendungen des gesamten A-Teils eine Rolle spielen. So zeigt der B-Mittelteil ab T. 37 Züge einer Durchführung, die sich mit dem Inhalt des A-Teils auseinandersetzt. Die Wiederkehr der Eröffnungsfigur in T. 54 – zugleich Beginn des A'-Teils – übernimmt den Einsatz der Reprise. Das Wiederaufgreifen motivischer Elemente verleiht dem Satz somit Stabilität und sorgt für einen prozessualen Verlauf.

Der A-Teil enthält bereits das gesamte motivische Material des Satzes. Hierzu zählen die Eröffnungsfigur der Ersten Violine – ein absteigender Dreiklang, vor dessen akkordeigene Töne Halbtonseufzer gesetzt werden (T. 3 u. T. 7) –, und gleichbleibende Wechseltonfigurationen über akkordischem Fundament (T. 9–11). Hinzu kommen die Takte 14 bis 18, die als Überleitung zur Dominante A-Dur die Doppeldominante E-Dur ansteuern und sich auf Grund ihrer nachschlagenden Unterstimmentextur von den Eingangstakten absetzen.

Abb. 38: WoO 71, II, T. 1–15.

The image shows a musical score for the first system of WoO 71, II, measures 1-15. The score is in 6/8 time and D major. It features four staves: Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Brass (Br.), and Cello (Vc.). The tempo is marked 'Andante molto'. The first system shows the beginning of the piece with various dynamics like *p*, *cresc.*, and *f*. The second system starts at measure 10 and includes a '4me corde' instruction for the Cello.

Im B-Teil finden zunächst die beiden zuletzt genannten Elemente Verwendung, sodass sich ein fließender Übergang ergibt. Die Umdeutung von A-Dur zu a-Moll (T. 36/37) öffnet die Harmonik nach C-Dur, das allerdings ebenfalls nach Moll gewendet wird, woraufhin sich die Motivik der Überleitungstakte aus T. 14ff anschließt (T. 40–45). Folgte im A-Teil auf die Wechseltonfigurationen die Überleitung, so ändert sich die Reihenfolge im B-Teil derart, dass ab T. 45 nun die Motivik der Takte 14ff aufgegriffen wird. Der Überleitung zum A'-Teil und dem darauf folgenden Einsatz der Reprise verleiht Ries Abwechslung, indem er einerseits die Motivik der Ersten Violine ins Cello verlegt und andererseits die Motivik der Satzeröffnung auf die weiteren Instrumente verteilt (T. 53–60). Besonders auffällig ist neben den Texturunterschieden auch die Harmonik. So bereitet das Ende des B-Teils zwar durch die Dominante den Eintritt der Tonika D-Dur vor, das Cello setzt allerdings

trugschlüssig in F-Dur ein (T. 53/54). Der Rückweg zur Tonika gelingt durch weitere Einsätze des Themenkopfes in den übrigen Stimmen, sodass erst mit dem Ende des Themas in T. 63 A-Dur und anschließend die Grundtonart D-Dur wieder erreicht werden. Der Themeneintritt in T. 54 hat daher Ähnlichkeit mit einer Scheinreprise, die allerdings nicht von einer „korrekten“ Reprise ausgeglichen wird. Erst im Verlauf des Themas moduliert die Harmonik zur Grundtonart zurück, ohne das Thema dann allerdings in der Tonika zu präsentieren. Wie zu sehen sein wird, greift Ries eine derartige Gestaltung von „falschen“ Reprisen in später entstandenen Werken noch öfter auf.

Abb. 39: WoO 71, II, T. 52–64.

Festhalten lässt sich, dass der langsame Satz trotz einer konventionellen dreiteiligen Form und einer in weiten Teilen frei konzertierenden Ersten Violine deutlich mehr innere Dichte aufweist, als auf den ersten Blick zu vermuten ist. Dabei verleihen motivische Strukturen, die an den Scharnieren der Formabschnitte auch auf die übrigen Instrumente kurzzeitig übergeben werden, dem Satz Zusammenhalt. Die Harmonik weicht im Mittelteil in entlegene Bereiche ab (c-Moll), doch insbesondere die „falsche“ Wiederkehr des A-Teils ab T. 52 sticht ungewöhnlich hervor und entfaltet gleichsam eine reizvolle Wirkung.

### III. Menuetto. Allegretto

Das Menuett und auch das Trio sind schlicht gestaltet, dennoch lassen sich einige charakteristische Merkmale ausmachen. Im Menuett erprobt Ries, die Gestaltung des Themas auf verschiedene Instrumente zu verteilen. So beginnt das Cello mit einer zweitaktigen Geste, die wiederholt wird (T. 1–4), begleitet von den nachschlagenden übrigen Streichern. Die zweite Hälfte des Themas formt die Erste Violine mit konträrer Motivik (T. 5–8).

Abb. 40: WoO 71, III, T. 1–8.

**Menuetto. Allegretto**

The image shows a musical score for a minuet in F major, 3/4 time, measures 1-8. The score is arranged in four staves: Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Br.), and Cello (Vc.). The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The music is in a simple, elegant style characteristic of the Classical period. The first staff (VI. I) has a treble clef and a key signature of one flat. The second staff (VI. II) has a treble clef and a key signature of one flat. The third staff (Br.) has an alto clef and a key signature of one flat. The fourth staff (Vc.) has a bass clef and a key signature of one flat. The music consists of a simple melody in the violins and a rhythmic accompaniment in the cello and viola.

In der Fortspinnung nach dem Halbschluss ab T. 10 gelangt das Cellomotiv nun in die Violine I (F-Dur), die nach dem Rückgang zur Tonika in Seufzerfiguren und eine lange chromatisch durchzogene Abwärtslinie mündet, die aus dem chromatischen Kadenzglied des Eingangsthemas abgeleitet ist (T. 17–26). Hierbei ist auffällig, dass nur die Zweite Geige die Figurationen ebenfalls in Form einer chromatisch absteigenden Skala begleitet, während die übrigen Instrumente schweigen. Mit dem Einsatz des Cellos kehrt auch das achttaktige Eröffnungsthema wieder, dessen zweite Hälfte durch kurze Imitation in der Bratsche und im Cello aufgelockert und gleichzeitig auf zwölf Takte gedehnt wird (T. 27–39). Für das Trio in F-Dur lässt sich eine ähnliche Idee wie bei der Themenaufstellung des Menuetts beobachten. Während die Violinen in Terzparallelen die sehr schlichte Melodieführung übernehmen, kontrapunktiert das Cello das gesamte Trio hindurch mit raschen Achtelläufen und gebrochenen Drei- und Vierklängen. Hier wird somit nicht das Thema auf zwei Instrumente aufgeteilt, sondern zwei Instrumentengruppen formen Thema und Begleitung, wobei der Fokus deutlich auf der Gestaltung und den schnellen Läufen des Cellos liegt. Ein ähnliches Verfahren ist darüber hinaus im Andante des d-Moll-Quartetts WoO 1 Nr. 3, zu sehen, in dem, wie beschrieben, der Fokus ebenfalls auf den Figurationen der Unterstimmen, maßgeblich der Bratsche und dem Cello, liegt. Die Beobachtungen machen deutlich, wie Ries nach und nach die einzelnen Möglichkeiten der Instrumente, ihre Kombinationen und die daraus resultierenden Satz- und Setzmöglichkeiten ausprobiert. Nicht nur der Oberstimme kommt dabei die traditionell führende Rolle zu, sondern auch das Cello übernimmt immer wieder die Führung oder teilt sich diese wie im Menuett mit der Ersten Violine auf.

#### IV. Finale. Allegro

Das Finale bildet ein Rondo, wobei die Satzform bereits eher einem Sonatenrondo ähnelt, als es beispielsweise im A-Dur-Quartett WoO 1 Nr. 2, der Fall ist. Das als musikalische Periode konstruierte Eröffnungsthema stellt zunächst die Hauptmotivik des Ritornells vor. Hierzu zählt insbesondere der auftaktige Beginn in Form zweier repetierender Achtel mit anschließender Viertel, ein Motiv, das im gesamten Satzverlauf immer wieder aufgegriffen wird. So wandert es bereits in der thematischen Fortspinnung ab T. 9 von der Ersten Geige ins Cello und tritt auch in den folgenden Takten bis zur Themenwiederholung ab T. 27 immer wieder auf. Dieses Verfahren zeigt Parallelen mit dem Finale des anderen d-Moll-Quartetts WoO 1 Nr. 3, dem Ries, wie beschrieben, eine rhythmische Keimzelle zu Grunde legte.

Abb. 41: WoO 71, IV, T. 1–14.

The image shows a musical score for the first system of 'Finale. Allegro' from WoO 71, IV, measures 1-14. The score is in 2/4 time and B-flat major. It features four staves: Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Bassoon (Br.), and Cello (Vc.). The first system shows the beginning of the piece with a 'p' dynamic marking. The second system starts at measure 9 and continues the musical development.

Das erste Couplet setzt ab T. 35 an und kontrastiert das Ritornell einerseits auf rhythmischer Ebene wie auch auf Texturebene durch schnelle, vergleichsweise „inhaltslose“ Sechszentelfiguren der Ersten Violine. Diese münden in T. 44 in ein Seitenthema (T. 44 mit Auftakt bis T. 52), das konventionell in der Tonikaparallele F-Dur steht. Interessant ist, dass Ries den Anfang des Themas ebenfalls mit der gleichen auftaktigen Figur gestaltet, wie sie bereits im Ritornell zu finden ist. Ebenfalls beinhaltet auch der Themenverlauf die markante, klopfende Rhythmik.

Die Zweite Geige hebt schließlich zur Imitation des Themas an (T. 53ff), während die Violine I verzierende Figurationen darüber legt. Die Diminution der Sechzehntel zu Triolen sorgt für ein *accelerando* und damit gleichsam für eine Spannungssteigerung, die allerdings abermals in die Wiederaufnahme des Seitenthemas mündet. Der Einschub verwundert an dieser Stelle, kann aber im Hinblick auf die bisher betrachteten Werke und Sätze durchaus im Zusammenhang mit diesen gesehen werden, da Ries besonders in den frühen Werken sowohl zu bereits verlassenen harmonischen Bereichen als auch zu thematischen Phrasen im Satzverlauf unvermittelt zurückkehrt.

Das zweite Ritornell setzt – dem Eingangsritornell gleichend – ab T. 76 an, entwickelt sich aber anders weiter. Die am Satzanfang vorgeschriebene Binnenwiederholung wie auch die Fortspinnung schmückt Ries in der Ersten Violine und auch im Cello mit umspielenden Figurationen aus (T. 85ff). Eine einfache Wiederholung wird somit vermieden, gleichzeitig erhält das Ritornell dadurch eine Art Variationscharakter.<sup>108</sup>

Der Wechsel nach D-Dur in T. 117 markiert den Beginn des zweiten Couplets. Einhergehend mit dem harmonischen Kontrast führt Ries neues motivisches Material ein, behält aber als Rückbindung an den bisherigen Satzverlauf den markanten auftaktigen Duktus bei. Erstmals im Satzverlauf erscheinen nun alle vier Spieler am Satzgeschehen gleichberechtigt teilzunehmen. So durchzieht die Motivik alle

<sup>108</sup> Ähnlich verfährt Ries auch im Schlusssatz des Streichtrios WoO 70 Nr. 1.

Instrumente, insbesondere im durchbrochenen und imitatorischen Satz, wodurch dem Abschnitt ein Durchführungscharakter zukommt, auch wenn weder das Ritornellthema noch das Seitenthema explizit aufgegriffen werden (T. 117–158). Den Übergang von T. 157 nach T. 158 markiert das Scharnier, an dem die Reprise anzusetzen ist. Verdeutlicht wird dies durch die Rückkehr der Sechzehntelläufe aus dem ersten Couplet, die hier abermals in das Seitenthema münden, das nun nach D-Dur transponiert auftritt. Der restliche Satzverlauf gleicht der transponierten Variante des ersten Couplets, auch das Seitenthema erklingt wie zuvor ein weiteres Mal, abermals in D-Dur (T. 187ff). Erst in T. 216 schließt sich ein letztes kurzes Ritornell an, das den Satz in D-Dur beendet.

Wie erwähnt, nähert sich Ries im Finale dem Sonatenrondo an. Dass hierbei lediglich von einer Art Annäherung gesprochen werden kann, verdeutlicht ein Überblick über die Gesamtform: R1-C1-R2-C2-R3. Ähnlich wie im Schlusssatz des Streichtrios WoO 70 Nr. 1, kommt dem zweiten Couplet dabei einerseits die Rolle der Durchführung zu, gleichzeitig setzt hier aber auch die Reprise an. Ein Ritornell nach der Durchführung, das für den Hörer den Beginn der Reprise markiert, fehlt somit. Der Übergang in die Reprise entspringt dem zweiten Couplet direkt und geschieht vielmehr fließend, jedoch nicht deutlich hervorgehoben.<sup>109</sup>

## 5.5 Streichquartett e-Moll WoO 72

Kopfsatz und Bau des Eröffnungsthemas des Streichquartetts WoO 72 in e-Moll erscheinen bereits auf den ersten Blick auffällig blockartig strukturiert, ähnlich wie es auch im frühen e-Moll-Streichtrio WoO 70 Nr. 2, der Fall ist.<sup>110</sup> So stellt die Erste Geige in den ersten sechs Takten eine thematische Phrase vor, die schlicht aus einem Motiv konzipiert ist, das im Verlauf in kürzer werdenden Abständen wiederholt wird und so eine Beschleunigung des Duktus suggeriert. Das Ende des Sechstakters ist dabei harmonisch durch dissonanten Klang (Dominantseptakkord ohne Quinte mit None) und eine Fermate gespannt. Anschließend wird die eröffnende Phrase dominantisch auf der fünften Stufe wiederholt, mündet allerdings nicht in die Wiederkehr der Tonika, sondern setzt ein drittes Mal, nun subdominantisch, im Cello an (T. 13ff). Ein regulärer Themenbau wird somit unterbunden und das Thema auf eine Länge von 18 Takten gestreckt, da erst T. 19 die Kadenz zurück zur Tonika vollzieht. Die einzige Abwechslung innerhalb der ersten Takte erzielt Ries durch den Texturwechsel ab T. 13, indem die Motivik in die Unterstimme verlagert wird.

Abb. 42: WoO 72, I, T. 1–19.

<sup>109</sup> Es würde sich auf diese Weise folgende Sonatenrondoform ergeben: R1-C1-R2-C2-R3-C3-R4, wobei C2 die Durchführung und R3 den Beginn der Reprise markieren. Dennoch sei darauf hingewiesen, dass die Form des Sonatenrondos, wie sie heute allgemein gebräuchlich erscheint, von den damaligen zeitgenössischen Theoretikern noch nicht derartig beschrieben wurde.

<sup>110</sup> Die Partitur des Quartetts WoO 72 ist in D-B unter Mus.ms.autogr. Ries, F. 60 N zu finden.

7  
 VI. I *p* *cresc.* *f*  
 VI. II *p* *cresc.* *f*  
 Br. *p* *cresc.* *f*  
 Vc. *p* *f*

13  
 VI. I *p* *mf* *pp*  
 VI. II *p* *mf* *pp*  
 Br. *p* *mf* *pp*  
 Vc. *p* *pp*

Ebenso schlicht und aus kurzen Teilabschnitten konzipiert erscheint die Überleitung ab T. 20, die mit dem Kopfmotiv in G-Dur anhebt und ebenfalls eine sechs Takte lange Einheit darstellt. Diese wird gleichermaßen auf dominantischer Stufe wiederholt (D-Dur T. 26ff), beinhaltet aber nun ein für den weiteren Verlauf wichtig werdendes zweites Motiv, einen zerlegt absteigenden Dreiklang in Achteln, wobei die schweren Zählzeiten mit Doppelschlägen verziert sind (T. 22 und T. 28). Erst ab T. 32 kommt es zum ersten Mal zu einem längeren Spielfluss, da der Satz bis hier alle sechs Takte abbricht und durch deutliche Zäsuren stockt. Die Überleitung nach D-Dur (T. 32–41) ermöglicht einen Seitengedanken in G-Dur ab T. 42. Auf Texturebene ist dieser ähnlich konzipiert wie die Eröffnungsthematik, stellt aber ein weiteres Motiv in Form einer kurzen Tonumspielung mit markanter punktierter Rhythmik vor. Ebenfalls tritt das Doppelschlagmotiv der Überleitung auf und wird hier zum Bestandteil der achttaktigen Phrase (T. 42–50). Weitaus interessanter als im bisherigen Satzverlauf gestaltet Ries nun die Harmonik, indem er an den Kadenzgliedern überraschende harmonische Ausweichungen einrückt.

Abb. 43: WoO 72, I, T. 42–52.

42  
 VI. I *p* *cresc.* *f* *p* *cresc.* *f* *pp*  
 VI. II *p* *cresc.* *f* *p* *cresc.* *f* *pp*  
 Br. *p* *cresc.* *f* *p* *cresc.* *f* *pp*  
 Vc. *p* *f* *p* *f* *pp*

The image shows a musical score for measures 49 to 58. It consists of four staves: Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Brass (Br.), and Cello (Vc.). The key signature is one sharp (F#). Measure 49 starts with a trill (tr) and a forte (f) dynamic. The Violin I part features a complex melodic line with many sixteenth notes and triplets. The Violin II part has a more rhythmic, dotted pattern. The Brass and Cello parts provide a harmonic foundation with sustained notes and rhythmic patterns. The score ends with a forte (f) dynamic in measure 58.

Weitere mediantische Färbungen ziehen sich durch die nachfolgenden Takte (T. 50–58), bis schließlich ab T. 58 ein längerer spielepisodenhafter Abschnitt ansetzt. In diesem wendet sich die Harmonik zum schlichten Wechselspiel zwischen G-Dur und D-Dur, die Motivik bilden rasche Arpeggien und die bereits bekannten Doppelschläge, die hier zwischen Violine I und Cello alternieren. Schließlich findet auch das Kopfmotiv des Seitengedankens Einzug (T. 67ff), das Ries verwendet, um den gesamten Schlussabschnitt der Exposition zu gestalten. Der Spielepisodencharakter der Passage erinnert an das ähnliche Verfahren im A-Dur Quartett aus WoO 1, hier werden allerdings latent motivische Bezüge eingewoben.

Die Durchführung greift die Motivik und die Blockstruktur der Eröffnungstakte auf, die Harmonik öffnet sich abrupt von G-Dur nach E-Dur<sup>7</sup>. Dabei werden die wesentlichen Motive der Exposition miteinander verknüpft. Der ursprüngliche Sechstakter wird mit Hilfe des Doppelschlagmotivs auf acht Takte verlängert. Das letzte Glied des Schlusstaktes, ein zerlegter Dreiklang, spaltet Ries ab und verleiht ihm motivische Bedeutung, indem er ihn zum Kernelement des weiteren Durchführungsverlaufs deklariert. So entfaltet sich mit Hilfe dieses Motivs ab T. 101 ein lebhaftes Wechselspiel zwischen den beiden Violinen wie auch zwischen den zwei Unterstimmen, deren Begleitmotivik ebenfalls in reziprokem Texturwechsel alterniert. Deutlich stärker als in den Durchführungen der Quartette aus WoO 1 beteiligen sich alle vier Spieler am Satzgeschehen. Ries unterteilt hierfür die Stimmen in zwei Gruppen, die sich jeweils untereinander abwechseln. Mit der Rückkehr der Spielepisodenelemente ab T. 113 erfolgt auch ein Wechsel auf der Texturebene. Griffen in der Exposition vor allem die Außenstimmen die Motivik auf, so findet sich das charakteristische Doppelschlagmotiv nun auf alle vier Spieler verteilt wieder. Hinzu tritt ein schnellerer und auch abwechslungsreicher gestalteter harmonischer Rhythmus. Die Harmonik erreicht schließlich den entfernten Bereich Gis-Dur, das sich als Dominante zu cis-Moll erweist (T. 124–127). Aus dem Gis-Dur-Septakkord entfaltet Ries schließlich die Dominante H-Dur<sup>7</sup>, indem er nach und nach einzelne Töne verändert, bis schließlich die Dominante der Tonika erreicht ist.<sup>111</sup> Die Durchführung mündet somit nicht in ein Dominantplateau, wie es in gewöhnlichen Sonatensätzen der Fall ist, sondern etabliert zunächst eine „falsche“ Dominante. Diese wird unter Verlangsamung des Grundpulses schließlich zur „korrekten“ Dominante umgeformt. Das Verfahren erinnert an das ähnliche Vorgehen im Finale des d-Moll-Quartetts WoO 1 Nr. 3, wobei dort ein „korrektes“ Dominantplateau nachgereicht wird. Im hier vorliegenden Fall wird die Dominante zunächst gezielt verfehlt und erst im letzten Moment doch noch etabliert.

<sup>111</sup> So rückt der Grundton des Klanges (Gis-Dur<sup>7</sup>) zum Ton *a*, die Terz *his* wird nach *h* erniedrigt und die Septime *fis* und die Quinte *dis* werden jeweils zur Quinte und Terz umgedeutet (T. 128–132.)

Abb. 44: WoO 72, I, T. 124–132.

The image shows a musical score for the first movement of WoO 72, measures 124-132. It is a string quartet score in G major, 3/4 time. The staves are for Violin I, Violin II, Bassoon, and Violoncello. The music features intricate sixteenth-note patterns in the violins and a more melodic line in the cello. Dynamics include piano (p) and piano-piano (pp). The score is marked with a '124' at the beginning of the first staff.

Die Reprise gleicht in weiten Teilen der Exposition, lediglich die Überleitung ab T. 152 beginnt nun statt wie vormals in G-Dur in C-Dur und wendet sich daher in entferntere harmonische Bereiche wie F-Dur und d-Moll (T. 164ff). Der Seitengedanke tritt in E-Dur (T. 177ff) auf, die Spielepisode wiederum in e-Moll. Wie im Quartett WoO 71 findet sich auch hier eine kurze Coda, die motivisch unmittelbar an das Ende der Reprise anknüpft und ebenfalls ähnlich ein letztes Mal für harmonische Spannung sorgt, hier nun in Form einer chromatisch aufsteigenden Basslinie bei gleichbleibender Motivik der übrigen Stimmen.

Die Analyse zeigt, wie Ries seiner Komposition bestimmte Ideen zu Grunde legt und diese strukturgebend in das Satzgeschehen einbindet. Gerade der Beginn des Satzes verdeutlicht, wie er verschiedene Gedanken – in diesem Fall die Unterbrechung des Spielflusses nach jeweils sechs Takten – als Charakteristikum des Satzes einsetzt, um seine Werke individueller zu gestalten und neue Möglichkeiten auszuprobieren. Im Kontrast zu dieser Idee steht die detaillierte und farbenreichere Harmonik des Seitengedankens, der schließlich in ein reges Wechselspiel der Stimmen mündet, das in der Durchführung gipfelt. Vor allem für das Wechselspiel der zwei Violinen im Durchführungsabschnitt (T. 101ff) ist interessant, dass sie zwar gemeinsam betrachtet einen kontinuierlichen Spielfluss entwickeln, jede Stimme aber einzeln jeweils nach drei Achteln stockt. So findet sich die Idee des Anfangs quasi „versteckt“ auch in der Mitte des Werkes wieder.

An zweiter Stelle des Quartetts folgt nicht wie in den oben betrachteten Quartetten der langsame Satz, sondern ein Menuett. Unter den frühen Streichquartetten sind WoO 72 und Hill deest Nr. 2 die einzigen Werke, die den Tanzsatz an zweiter Stelle bringen.<sup>112</sup>

## II. Menuetto

Zu den auffälligen Charakteristika des Menuetts gehört der Beginn im Unisono, den Schewe treffend als „energisch“ bezeichnet.<sup>113</sup> Wesentliches Merkmal ist dabei die Sequenzierung eines aufsteigenden Wechseltonmotivs, das schließlich ab T. 9 kontrastierend imitatorisch verarbeitet wird. Mit dem Erreichen der Tonikaparallele G-Dur in T. 16 erscheint in der Ersten Geige ein zweites Motiv in Form einer simplen Tonumspielung in Achteln. Im Grunde beschränkt sich der gesamte Inhalt des Satzes auf diese zwei Elemente, denn im Folgenden werden stets das Wechseltonmotiv oder die Tonumspielung immer wieder aufgegriffen und gegenübergestellt. Latente Abwechslung erreicht Ries lediglich durch Texturwechsel und kleinere Veränderungen der recht schlicht gehaltenen Harmonik. Dennoch ist als

<sup>112</sup> Unter den insgesamt 29 Streichquartetten von Ries steht nur noch im Quartett op. 166 Nr. 2, ein schneller Satz (Allegretto ma non troppo) an zweiter Stelle. Wie Diepenthal-Fuder darlegt, überwiegt die „sinfonische Variante“ der Satzreihenfolge auch in Beethovens Kammermusik. Siehe: Diepenthal-Fuder, Petra: Menuett oder Scherzo?, S. 60–61.

<sup>113</sup> Schewe, Gisela: Untersuchungen zu den Streichquartetten von Ferdinand Ries, S. 17



ungewöhnlich anzumerken, dass das Trio nicht kontrastierend dem Menuett entgegengesetzt wird, wie es in der Regel der Fall ist, sondern ebenfalls mit dem Wechseltonmotiv eröffnet.<sup>114</sup> Das Trio erweist sich somit nicht als Gegenpart zum Menuett, sondern vielmehr als dessen Fortspinnung, da es aus den wesentlichen Zellen des Menuetts konstruiert ist. Somit erscheint der zweite Satz trotz einfachster Elemente individuell. In ihm kann Ries' Versuch gesehen werden, mit geringsten Mitteln auch über längere Zeit und über Kontrast- und Formgrenzen hinaus Einheit stiften zu wollen. Es ergibt sich somit trotz der floskelhaften Motivik ein in sich detailliert ausgearbeiteter Satz.

### III. Andante

Der langsame Satz evoziert auf Grund seines 2/4-Taktes und einer repetierenden Rhythmik einen Marschgestus und sticht daher unter den bisher betrachteten Werken hervor. Darüber hinaus erscheint er durch seine Anlage in c-Moll in der Konstellation mit den übrigen drei Sätzen des Quartetts merkwürdig entrückt. Wie auch Schewe bemerkt, lässt sich die Frage, ob Ries hier bewusst einen expressiven Tonartenkontrast setzte oder ob der Satz eventuell nachträglich zu den übrigen drei hinzugefügt wurde, nicht klären. Denkbare Erklärungen für die eigentümliche Zusammenstellung der Sätze wären ebenfalls Experimentierfreude des jungen Komponisten oder letztendlich eine willkürliche Entscheidung.<sup>115</sup> Wie zu sehen sein wird, bleibt die eigentümliche Tonartenwahl des langsamen Satzes kein Einzelfall unter den frühen Quartetten.

Ebenfalls interessant gestaltet ist die formale Anlage des Satzes, den Ries als Doppelvariation anlegt, ein Formschema, das unter den frühen Streichquartetten hervorsticht. Konnten einfache Variationsätze generell sowohl Kopfsätze wie auch langsame Sätze bilden, so wird mit dem Typus der Doppelvariation innerhalb des langsamen Satzes vor allem der Name Joseph Haydns verbunden.<sup>116</sup> Typisch für diese Haydn'sche „Spezialität“ ist die variierte Wiederholung zweier verschiedener Themen, die dabei voneinander abgeleitet erscheinen können. Hinzu tritt üblicher Weise ein Dur-Moll-Kontrast, wobei Werke, die in Moll beginnen, in der Regel in Dur enden. So ergibt sich zumeist ein A–B–A'–B'-Formschema, wobei die A-Teile in Moll und die B-Teile in Dur stehen. Eben dieses Konzept findet sich im vorliegenden Andante, wobei sich die Großabschnitte A und B jeweils in kleine Segmente gliedern.<sup>117</sup>

Das marschartige Thema des Satzbeginns entfaltet durch den chromatisch abwärts schreitenden Bass Lamentocharakter und knüpft durch die stetige Wiederholung eines Motivbausteins in der Violine I an die eigenwillige Themengestaltung des Kopfsatzes an.

---

<sup>114</sup> Siehe auch: Schewe, Gisela: Untersuchungen zu den Streichquartetten von Ferdinand Ries S. 17.

<sup>115</sup> Ebd., S. 16.

<sup>116</sup> Erst nach Haydns Wirkungszeit scheint der Typus der Doppelvariation vermehrt Anwendung gefunden zu haben, insbesondere bei Beethoven, der diesen Variationstypus in den gleichen Gattungen wie Haydn verwendet, namentlich in seinen Sinfonien (Sinfonie Nr. 3, op. 55, IV. Satz; Sinfonie Nr. 5, op. 67, II. Satz; Sinfonie Nr. 9, op. 125, III. Satz), im zweiten Satz des Klaviertrios op. 70 Nr. 2, sowie im dritten Satz des Streichquartetts op. 132 („Heiliger Dankgesang“). Siehe: Sisman, Elaine R.: Tradition and Transformation in the Alternating Variations of Haydn and Beethoven, in: *Acta Musicologica*, 62, Fasc. 2/3 (1990), S. 160–161, sowie: Sisman, Elaine R.: Haydn and the Classical Variation, S. 272–275. Siehe auch: Feder, Georg: Technik und Symbolik des Helldunkels in Haydns Streichquartetten, in: *Kammermusik am Rhein und Main*, S. 199–207.

<sup>117</sup> Die Orientierung an Haydn kann zudem ein weiteres Indiz für die Erklärung der oben bereits dargelegten Eigentümlichkeit der Tonartenwahl sein. So finden sich auch bei Haydn in den späten Quartetten starke Tonartenkontraste, beispielsweise ein E-Dur-Satz im g-Moll-Quartett op. 74 Nr. 3, ein Largo in Fis-Dur im D-Dur-Quartett op. 76 Nr. 5, oder die H-Dur-Fantasia des zweiten Satzes des Es-Dur-Quartetts op. 76 Nr. 6. Siehe: Schewe, Gisela: Untersuchungen zu den Streichquartetten von Ferdinand Ries, S. 16.

Abb. 45: WoO 72, III, T. 1–8.

Andante

VI. I *p* *cresc.* *f* *p* *cresc.* *f* *p* *pp*

VI. II *p* *cresc.* *f* *p* *cresc.* *f* *p* *pp*

Br. *p* *cresc.* *f* *p* *cresc.* *f* *p* *pp*

Vc. *p* *cresc.* *f* *p* *cresc.* *f* *p* *pp*

Auf die Wiederholung der Eröffnungstakte folgen eine Fortspinnung ab T. 9 sowie die Rückkehr der Eingangstakte, nun in tiefer Lage vom Cello vorgetragen (T. 17–24). Kontrastierend setzt mit T. 25 der B-Teil in C-Dur an, in dem der Marschgestus erhalten bleibt, wodurch die thematische Ableitung deutlich wird. Die recht einfach gehaltene Harmonik bricht Ries schließlich ab T. 33 auf, indem er alle vier Stimmen versetzt einsetzen lässt und aus deren Haltetönen eine Art Klangfeld zu einem Es-Dur-Septakkord formt. Dieser erweist sich als Dominante zum nachfolgenden As-Dur, mit dessen Einsatz auch die Motivik des B-Teils variiert und gleichermaßen harmonisch entrückt wiederkehrt (T. 39ff).

Abb. 46: WoO 72, III, T. 25–37.

25

VI. I *p* *cresc.* *f*

VI. II *p* *cresc.* *f*

Br. *p* *cresc.* *f*

Vc. *p* *cresc.* *f*

31

VI. I *cresc.*

VI. II *cresc.*

Br. *cresc.*

Vc. *cresc.*

Anknüpfend an den Beginn des B-Teils erfolgen der Rückgang nach C-Dur und die Wiederholung der Eingangstakte. Dem Schema folgend, schließt sich nun die variierte Wiederholung des A-Teils an (A' ab T. 59). Zurück in c-Moll erreicht Ries durch Texturwechsel und verzierende Figurationen in Zweiunddreißigsteln Kontrastwirkung zum Eröffnungsabschnitt. Das Marschthema wird nun auch von der Zweiten Geige und der Bratsche aufgegriffen sowie sukzessive durch die Stimmen gereicht. Die

eingangs noch vorgeschriebenen Wiederholungen der Binnenabschnitte erscheinen nun ebenfalls variiert ausgeschrieben. Mit dem B'-Teil erfolgt abermals der Wechsel nach C-Dur (T. 91ff), wobei die Harmonik sich starr an die Vorlage des B-Teils hält und ihr schematisch folgt. Wie im A'-Teil basieren Teile des Variationsprinzips zunächst auf Texturwechseln. So gelangt das Dur-Thema nun in die Bratsche, wozu das Cello in raschen Wechseltönen begleitet und die Violinen pausieren. Hinzu treten Passagen mit Vorhaltdissonanzen wie auch die Wiederkehr des Es-Dur-Klangfeldes. Mit dem Erreichen von As-Dur in T. 112 erfolgt erstmals eine längere rhythmische Variation in Form von Sechzehnteltriolen. Das Wiederaufgreifen des Beginns in C-Dur leitet schließlich das Ende des Satzes ein (T. 113ff).

Wie der Überblick zeigt, orientierte sich Ries strikt an Haydns Formschema und bleibt der „Vorlage“ treu, ohne sich größere Freiheiten zu erlauben. Die beiden thematischen Phrasen erscheinen voneinander abgeleitet, bleiben aber auch innerhalb der Variationsabschnitte stets wahrnehmbar erhalten. Die Gestaltung der Variationen basiert schwerpunktmäßig auf Texturwechseln oder rhythmischer Diminution der Begleitstimmen und weniger auf einer variierten Form des Themas selbst. Lediglich der triolische As-Dur Abschnitt gegen Ende des B'-Teils bildet hier die Ausnahme. Inwiefern ein bestimmtes Werk Haydns Ries als Vorlage diente, wird nicht ganz deutlich. Da Ries jedoch – wie oben gezeigt – mit Sicherheit Haydns op. 55 Nr. 1, kannte, ist davon auszugehen, dass er wohl das gesamte Opus 55 zur Verfügung hatte, in dessen As-Dur Quartett (op. 55 Nr. 2) der Kopfsatz ebenfalls als Doppelvariation angelegt ist.<sup>118</sup> So kann das Andante des e-Moll-Quartetts mit deutlichem Bezug zu den Werken Haydns gesehen werden, der wie erwähnt schon früh zu Ries' Vorbildern gehörte. Dies wird zudem dadurch bekräftigt, dass eine Orientierung an Mozart eher nicht in Frage kommt, da dieser in seinen Streichquartetten in der Regel auf Variationssätze verzichtete und den Typus der Doppelvariation dort gar nicht aufgriff.<sup>119</sup>

#### **IV. Finale. Allegro**

Der Schlusssatz des Quartetts ist als Sonatensatz und nicht als Rondo konzipiert, das vermutlich auch wegen des einem Rondo ähnlichen Variationssatzes weniger kontrastreich gewesen wäre. Angelegt in E-Dur, weisen besonders die ersten Takte auffällige Parallelen zum Kopfsatz des Werkes auf. So erscheinen die Eingangstakte ebenfalls als zwei blockartig aneinander gereimte Phrasen, die jeweils auf dem Höhepunkt des Spannungsbogens in einer Fermate verharren. Zudem besitzen weitere Parameter deutliche Ähnlichkeit. Die Begleitung ist wie im eröffnenden Allegro nachschlagend und akkordisch konzipiert, die Violine I stellt die Thematik vor, die hier ebenfalls nur aus einer Motivkeimzelle besteht (zerlegter Dreiklang), die fortlaufend wiederholt wird. Gleichmaßen wie im Kopfsatz sorgen kürzer werdende Abstände der Motiv-Einsätze sowie ein schneller werdender harmonischer Rhythmus für eine Beschleunigung.

---

<sup>118</sup> Der Kopfsatz des As-Dur-Quartetts op. 55 Nr. 2, bildet somit eine Art Ausnahme, da wie erwähnt bei Haydn oftmals die langsamen Sätze als Doppelvariation angelegt sind. Weitere Streichquartette mit langsamem Doppelvariationssatz sind beispielsweise op. 50 Nr. 4, und op. 71 Nr. 3. Siehe auch: Sisman, Elaine R.: Tradition and Transformation in the Alternating Variations of Haydn and Beethoven, in: *Acta Musicologica*, 62, Fasc. 2/3 (1990), S. 152–182.

<sup>119</sup> Eine detaillierte Analyse der Variationssätze Haydns sowie ein Vergleich mit Mozart findet sich bei: Sisman, Elaine R.: *Haydn and the Classical Variation*, insbesondere S. 196ff.

Abb. 47: WoO 72, IV, T. 1–11.

Interessant ist das zweimalige Kulminieren im Unisono (jeweils Einklänge auf *cis* und *dis*), das das ständige Pendeln zwischen Tonika und Dominante unerwartet unterbricht und für eine Wiederholung des Eröffnungsthemas auf der zweiten Stufe sorgt (T. 12ff). Wie im ersten Allegro zielt auch das Ende des zweiten Abschnitts nicht zurück zur Tonika, sondern bleibt durch das Unisono hier ebenfalls harmonisch undefiniert (T. 21). Dies scheint im Gegensatz zum übrigen Satzverlauf zu stehen, der von schlichter Harmonik durchzogen ist, die in regelmäßigen Abständen wechselt und sich stets im Rahmen nahe der Tonika bewegt. Die einfach gehaltene Harmonik wird dabei mit quasi floskelhafter Motivik kombiniert, sodass das Material des Satzes auf drei wesentliche Elemente reduziert werden kann. Neben das aus einer Dreiklangstruktur gewonnene Hauptmotiv treten eine Überleitungsfigur in Form einer sequenzierten, absteigenden Viertonfigur, die in der Regel im Stimmenverband in Terzparallelen auftritt (T. 30ff), sowie ein Seitengedanke (T. 48ff.). Kombiniert mit Sforzati zur Betonung leichter Zählzeiten und Doppelgriffen, ist besonders der Seitengedanke, der keinerlei harmonische oder motivische Entwicklung aufweist, sondern stets auf einer Tonstufe verharrt, von rustikalem Charakter. Auf Grund der schlichten Motivik, die den gesamten Satz formt, lässt dieser sich durchaus als „bäuerlich“ charakterisieren, da er nahezu vollständig auf kantable Linien, Kontraste oder weitschweifende Harmonik verzichtet. So steht der Schlusssatz auf Grund dieser Eigentümlichkeiten dennoch dem Rondo nahe, das oftmals folkloristischen Charakter aufweisen kann.

Abb. 48: WoO 72, IV, T. 44–51.

Formal weist das Finale keine größeren Besonderheiten auf. So setzt die Durchführung mit dem Seitengedanken ein und schließt damit unmittelbar an das Ende der Exposition an. Zu kräftigen dynamischen Kontrasten treten auch harmonische Wechsel, die jedoch wenig vorbereitet und vielmehr sukzessive aneinander gereiht folgen. Durchaus humorvoll kann der Moment ab T. 99 angesehen werden, in dem die Erste Violine zweimal mit Motivik des Seitengedankens ansetzt, diese jedoch abrupt

abbricht – ein Element, das besonders in Rondosätzen zu finden ist.<sup>120</sup> Es folgt ein längeres Wiederaufgreifen der sequenzierten Viertonfigur, gepaart mit reziprokem Texturwechsel zwischen den Violinen einerseits und Bratsche und Cello andererseits (T. 106). Die Reprise orientiert sich an der Exposition in transponierter Weise, mündet aber in eine knappe Coda. Diese kehrt mit dem Wiederaufgreifen des Kopfmotivs zum Anfang zurück, blendet den Satz aber durch stufenweise Reduzierung der Instrumente aus. Die Motivik verhallt schließlich in der tiefen Lage des Cellos und der Bratsche im Pianissimo.<sup>121</sup>

Der Schlusssatz des e-Moll-Quartetts stellt somit auf formaler Ebene einen Sonatensatz dar, steht aber charakteristisch der Art eines Rondos sehr nahe, wie die auffallend und wohl bewusst rudimentär konzipierte Motivik und Harmonik bezeugen. Gerade die Rückkehr zum Anfang innerhalb der Coda formt einen Bogen, und das Ausblenden des Satzes erweckt den imaginären Anschein eines ständig wiederkehrenden Kreislaufes.

Zu erwähnen ist noch, dass zumindest eine Aufführung des Quartetts an Hand von Quellen gesichert ist. So findet sich in D-B unter der Signatur Mus.ms. 18536/16 ein Stimmensatz, dessen Titel das Datum und die Spieler einer Aufführung nennt: „*Quartour | pour | Deux Violons Alto et Violoncello | Composé | par | Ferdinand Ries. | performed on 21. April 1855 by L. Ries, Mason, Hodgson & J. Ries*“. Es handelt sich somit um die gleiche Besetzung, wie sie auch auf dem Stimmensatz des As-Dur-Quartetts WoO 1 vermerkt ist. Wie der Schriftvergleich zeigt, ist davon auszugehen, dass auch für den Stimmensatz des e-Moll-Quartetts Michel Filipowicz als Kopist tätig war.

## 5.6 Die Streichquartette WoO 73

Unter der Werknummer WoO 73 finden sich abermals drei Quartette, die Ries selbst zu einem Dreierkonvolut zusammenstellte. Hierüber gibt der Titel des Autographs Auskunft: „*Trois Quatuors | pour | Deux Violons, et Alto et | Violoncelle | composés | par | Ferdinand Ries*“.<sup>122</sup> Alle drei Werke können, wie oben erläutert, dem Frühwerk zugeordnet werden und weisen, wie zu zeigen ist, im Vergleich mit den bisher betrachteten Quartetten durchaus andersartige Satz- und Stilelemente auf.

### Streichquartett A-Dur WoO 73a

#### I. Allegro

Der Kopfsatz des A-Dur-Quartetts WoO 73a erinnert auf Grund der Beschaffenheit der Eingangstakte an den Kopfsatz des Quartetts WoO 72. Die Erste Violine stellt ein Motiv vor, das über akkordisch nachschlagender Begleitung der Mittelstimmen in kürzer werdenden Abständen sequenziert wird. Bei dem Motiv handelt es sich um einen abwärts zerlegten Dreiklang, der durch punktierte Rhythmik und Sforzato markant hervorgehoben wird. Auf Grund seiner einfachen Dreiklangstruktur webt Ries das Motiv im weiteren Verlauf immer wieder in das Satzgefüge ein und verwendet es mitunter effektiv in der Überleitung, indem er es im durchbrochenen Satz abwärts durch alle Stimmen führt (T. 17). Der Nachsatz des beschwingten Eröffnungsthemas kontrastiert die punktierte Rhythmik durch eine gleichförmigere Bewegung sowie insbesondere durch eine chromatische Anreicherung der Melodik.

---

<sup>120</sup> Ein ähnliches Verfahren ist auch im Menuettsatz des Quartetts WoO 1 Nr. 2, zu erkennen.

<sup>121</sup> Ähnlich wie im Kopfsatz des Quartetts WoO 71.

<sup>122</sup> Ein autographes Stimmensatz ist in D-B unter der Signatur Mus.ms.autogr. Ries F. 61 N zu finden. Die Partituren der drei Quartette sind dort unter Mus.ms.autogr. F. Ries 62 N verzeichnet, wobei die Partitur des dritten Quartetts unvollständig ist.

Abb. 49: WoO 73a, I, T. 1–9

Das Thema erfährt nach einem Halbschluss in T. 9 eine unmittelbare Wiederholung, die über die Doppeldominante H-Dur auf die Dominante E-Dur zielt. Dennoch kreist der harmonische Schwerpunkt zunächst um H-Dur, das durch die Zwischendominante Fis-Dur zunehmende Bestätigung erfährt (T. 18ff). Mit dem Erreichen der Dominante wendet sich der Satz kurzzeitig zurück nach A-Dur, wodurch die Modulation der vorangegangenen Takte zunichte gemacht wird. Wie an anderen Stellen bereits angemerkt, fällt auch hier wie in anderen Frühwerken die nicht zielgerichtete Modulation als ungewöhnliches Phänomen der harmonischen Entwicklung durchaus auf.

Darüber hinaus ist interessant, dass die ohnehin recht knappe Exposition ursprünglich bereits nach rund 40 Takten schließen sollte.<sup>123</sup> Die Takte 34 bis 43 wurden von Ries erst nachträglich hinzugefügt und enthalten einen knappen, unscheinbaren Nebengedanken, dessen thematische Qualität im Vergleich mit den bisher betrachteten Seitengedanken auf Grund seiner floskelhaften und vergleichsweise „inhaltslosen“ Motivik durchaus in Frage gestellt werden kann.

<sup>123</sup> Siehe auch: Schewe, Gisela: Untersuchungen zu den Streichquartetten von Ferdinand Ries, S. 26.

Abb. 50: WoO 73a, I, T. 34–42.

Die sich anschließende, knappe Schlussgruppe widmet sich schnellen Figurationen in der Ersten Violine (T. 38ff) und schlägt durch das Wiederaufgreifen des Kopfmotivs einen Bogen zum Anfang.

Die knappe Durchführung greift lediglich das Kopfmotiv des Satzes auf und orientiert sich dabei am Verlauf der Exposition. Der Formteil beginnt zunächst damit, den Satzanfang nach einer Überleitung (T. 53–57) getreu in D-Dur zu wiederholen und mündet schließlich in einen modulatorischen Prozess, der vom Kopfmotiv getragen wird. So findet das Motiv im durchbrochenen Satz wie zuvor in der Überleitung Verwendung (T. 61–65), bis die Erste Violine in freie Sechzehntelfigurationen übergeht (T. 68ff). Anknüpfend an die Exposition greifen die Takte 69ff auf den Nachsatz des Eröffnungsthemas und die Takte 77ff schließlich auf die Takte 18ff zurück. Die Durchführung erweist sich somit nicht als Moment der kontrollierten und zielgerichteten Motivverwertung, da sie letztendlich bekannte Vorgänge der Exposition in harmonisch abgewandelter Form aufgreift. Dabei bleibt auch die Satztextur denkbar einfach, da die Violine I weiter die führende Rolle innehat. Eine Individualisierung der übrigen Stimmen scheint nur zu Beginn des Abschnitts kurz durch, indem das punktierte Kopfmotiv sukzessive durchgereicht wird. Neu ist lediglich die räumliche Trennung des Themas in Vorder- und Nachsatz, indem die zuvor verbundenen Elemente nun durch eine figurative Überleitung voneinander getrennt werden. Hervorzuheben ist noch der „falsche“ Reprisesbeginn ab T. 84, der nach einer überraschenden Generalpause das Thema in der Tonikaparallele fis-Moll aufnimmt (Scheinreprise). Erst mit T. 90 ist die Tonika wieder erreicht, und das Eröffnungsthema kehrt in seiner Ursprungsgestalt wieder. Die Reprise folgt der Exposition, abgesehen von einer minimalen Texturänderung, indem das Thema für wenige Takte ins Cello verlagert wird.

Bei der Betrachtung des Kopfsatzes fällt somit auf, dass Ries durchaus um motivische Arbeit bemüht scheint. So durchzieht der rhythmisierte Dreiklang des Satzbeginns zwar das Satzgefüge, jedoch gelingt es nicht, das motivische Material prozesshaft zu entwickeln oder umzuformen, wie die Durchführung zeigt. Diese erscheint eher als Reihung der Elemente der Exposition als ein das Material entwickelnder

Abschnitt. Zudem erscheint die sonst konsequent beibehaltene Sonatenform in diesem Satz nicht sonderlich geglückt, wie die Korrekturen und der nachträglich eingefügte, floskelhafte Nebengedanke verdeutlichen.

## II. Adagio poco andante

Verzichtet die Harmonik im Kopfsatz weitgehend auf Chromatik und Modulationen in entlegene Tonarten, so fällt der langsame Satz bereits durch seine Tonika Es-Dur im A-Dur-Kontext des Quartetts auf. Ähnlich wie im e-Moll-Quartett WoO 72 lässt sich nicht klären, ob es sich bei der ungewöhnlichen Tonartenkonstellation um reine Experimentierfreude, bewusst gesetzten Kontrast oder um eine nachträgliche Hinzufügung des Satzes handelt. Jedoch spielt gerade im zweiten Satz eine farbenreiche und ständig changierende Harmonik eine deutliche Rolle. Dies wird vorwiegend durch abwärts schreitende Chromatik und engschrittige Stimmführung erreicht, die bereits das 16 Takte lange und kantable Eröffnungsthema prägen, wodurch es beispielsweise zu Dur-Moll-Wechseln auf engem Raum kommt. Der Klangsprache des kantablen Themas wird dadurch eine sehr eigene und nuancierte Klangfarbe verliehen.

Abb. 51: WoO 73a, II, T. 1–24.

**Adagio poco andante**

The image shows a musical score for a string quartet, specifically the second movement of WoO 73a. The score is for Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Br.), and Cello (Vc.). The tempo is marked 'Adagio poco andante'. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/8. The score is divided into two systems. The first system (measures 1-13) shows the beginning of the piece. The Violin I part starts with a half note G4, followed by a half note A4, and then a half note Bb4. The Violin II part starts with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, and then a quarter note Bb4. The Viola part starts with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, and then a quarter note Bb4. The Cello part starts with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, and then a quarter note Bb4. The dynamics are marked 'p' (piano) and 'cresc.' (crescendo). The second system (measures 14-24) shows a more complex texture. The Violin I part has a tremolo on G4, followed by a half note A4, and then a half note Bb4. The Violin II part has a quarter note G4, followed by a quarter note A4, and then a quarter note Bb4. The Viola part has a quarter note G4, followed by a quarter note A4, and then a quarter note Bb4. The Cello part has a quarter note G4, followed by a quarter note A4, and then a quarter note Bb4. The dynamics are marked 'p', 'sf' (sforzando), and 'cresc.'.

Angelegt in A–B–A–B'–A'-Form, erinnert die Satzkonzeption an die Doppelvariation des e-Moll-Quartetts WoO 72, wobei im vorliegenden Satz allerdings eine Rondoform stärker hervortritt, da es sich bei den Wiederholungen der Formabschnitte nicht um eigenständige Variationen, sondern mehr und leicht veränderte Wiederholungen handelt. Charakteristisch für die Großabschnitte sind darüber hinaus kontrastreiche Veränderungen der Tonarten. So hebt der B-Teil ab T. 37 in es-Moll an, verbunden mit der Melodieführung im Cello und Tremolo der Mittelstimmen im Pianissimo, eine Textur, die bisher noch nicht zu beobachten war.



Abb. 52: WoO 73a, II, T. 37–44.

Wie zuvor im Eröffnungsabschnitt stehen auch in den B-Teilen Klangfarbeneffekte im Vordergrund, wie vor allem die Tremolopassagen verdeutlichen. Die taktweisen Harmoniewechsel werden durch kleine chromatische Schritte innerhalb der Begleitstimmen erreicht, wodurch sich ein fließender Farbenwechsel ergibt. Dies gilt ebenso für die Wiederholung des B-Teils (B' ab T. 101), der unvermittelt in C-Dur startet, sich aber innerhalb der folgenden 20 Takte bis nach Es-Dur zurückbewegt. Den Schluss des Satzes bildet eine Variante des A-Teils, in der lediglich vormals ausgeschriebene Achtelnoten durch Wechseltöne in Sechzehnteln ersetzt werden. So steht im zweiten Satz des Quartetts weniger motivisch-thematische Arbeit, sondern vielmehr das Spiel mit wechselnden Klangfarben, Schattierungen und harmonischen Nuancen im Zentrum der Satzgestaltung. Besonders den Füllstimmen kommt daher größere Bedeutung zu, da sie durch ihre chromatisch angereicherte Führung das Wesen des Satzes ausmachen und gestalten.

### III. Menuetto. Allegro moderato

Der Menuettsatz hingegen knüpft merklich an den Kopfsatz an. Dies macht besonders die ihm zu Grunde liegende Motivik deutlich, die die gleiche punktierte Rhythmik und eine ähnliche Intervallstruktur aufweist. Statt mit einem vollständig gebrochenen Dreiklang zielt die Eröffnungsfigur direkt auf den Leitton *gis'*, sodass das zweite Intervall der Eröffnungsfigur eine Sekunde und nicht wie im Kopfsatz eine Terz darstellt. Auch hier wird das Motiv wiederholend fortgesponnen und in das Satzgefüge fast ständig mit eingewoben, die Stimmen sind allerdings deutlich individueller ausgearbeitet. So folgt beispielsweise bereits zu Beginn die Bratsche der Ersten Violine in Gegenbewegung, während das Cello, die Bratsche imitierend, um zwei Viertel versetzt einsetzt.

Abb. 53: WoO 73a, III, T. 1–10.

Die rudimentäre Harmonik erfährt in der Fortspinnung ab T. 17 Abwechslung, indem sie zunächst die Dominante ansteuert, dann aber den Grundton *e* isoliert und schließlich als Terz zu C-Dur umgedeutet

wird. Ähnlich wie in der Doppelvariation des e-Moll-Quartetts WoO 72 eröffnet Ries hier durch lange Liegetöne der sukzessiv einsetzenden Stimmen eine Art Klangfeld, das einerseits im harmonischen Kontrast zum Vorangegangenen steht, andererseits aber auch neue harmonische Bereiche eröffnet (T. 24–29). So folgen nun einige Takte in C-Dur, bevor die charakteristische Motivik wiederkehrt, zunächst in a-Moll, mit dem Themeneinsatz und dann konform in A-Dur.

Abb. 54: WoO 73a, III, T. 20–31.

Musical score for Abb. 54: WoO 73a, III, T. 20–31. The score is for a string quartet (Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello) in 3/4 time, key of A major. It shows measures 20 to 31. The first violin part has a melodic line with chromaticism and dynamic markings *pp* and *ff*. The other parts provide harmonic support with similar dynamics.

Das Trio hingegen steht einerseits durch die chromatisch durchzogene Oberstimmenmelodik im deutlichen Kontrast zum Vorangegangenen, knüpft aber andererseits in der Fortspinnung ab T. 71 an die Motivik des Menuetts an. So werden die chromatischen Linien in die Mittelstimmen verlagert, während die Erste Geige die punktierte Motivfigur des Menuetts hinzusetzt. Latent könnte man auf Grund der stark vorherrschenden Chromatik einen Bezug zum Adagio sehen, wobei im Trio deutlich mehr die Chromatisierung der Spielfiguren statt eine von Halbtönen geprägte Harmonik im Vordergrund steht.

Abb. 55: WoO 73a, III, T. 65–75.

Musical score for Abb. 55: WoO 73a, III, T. 65–75. The score is for a string quartet (Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello) in 3/4 time, key of A major. It shows measures 65 to 75. The first violin part has a melodic line with chromaticism and dynamic markings *pp* and *ff*. The other parts provide harmonic support with similar dynamics.

#### IV. Allegro vivace

Unter den vier Sätzen des A-Dur-Quartetts ist der Schlusssatz der wohl interessanteste, da er im Vergleich mit den bisher betrachteten Frühwerken auf Grund der Stimmentextur und Satzart sowie der Form deutlich neue beziehungsweise andere Ansätze und Ideen zeigt. Die Satzeröffnung geschieht zunächst in gewöhnlicher Weise mit einem als Oberstimmenmelodie konzipierten Thema, unterteilbar in zweimal acht Takte. Die Sequenzierung des Themenkopfes (T. 1–4) erreicht durch ihre Fortspinnung zunächst die Dominante (Halbschluss, T. 8), worauf die Wiederholung der Eröffnungssphrase schließlich zur Tonika zurückkehrt (T. 9–16). Die Begleitstimmen dienen dabei nur als Füllstimmen der Harmonik und sind als lange Liegetöne konzipiert, wodurch das Satzbild vergleichsweise „archaisch“ wirkt. Harmonisch reizvoll erscheint die bereits in T. 3 eintretende Wegbewegung von der Tonika durch das in der Zweiten Violine einsetzende *g*, wodurch die Tonika kurzzeitig zur Zwischendominante deklariert wird. Wie der weitere Satzverlauf zeigt, kann bereits an dieser Stelle eine Verbindung mit dem Satzzentrum beziehungsweise dem Satzhöhepunkt gesehen werden.

Abb. 56: WoO 73a, IV, T. 1–23.

The image shows a musical score for the fourth movement of a string quartet, marked 'Allegro vivace'. It consists of two systems of four staves each. The staves are labeled VI. I (Violin I), VI. II (Violin II), Br. (Bassoon), and Vc. (Cello). The key signature is A major (three sharps) and the time signature is 2/4. The first system covers measures 1 to 13, and the second system covers measures 14 to 23. The Violin I part plays the main melodic theme, while the other instruments provide harmonic support with sustained notes. Dynamics like 'p' (piano) and accents are indicated throughout the score.

Auf die Wiederholung der thematischen Eröffnung folgt eine Fortspinnung der Motivik ab T. 17. Hierbei erfährt speziell der Themenkopf besondere Behandlung. So wird er einerseits von den Begleitstimmen imitierend aufgegriffen, andererseits in seiner Umkehrung als Begleitmotiv verwendet (T. 21 u. T. 23). Tonrepetitionen der Violine I münden schließlich in die Wiederholung des zweiten Achttakters des Eingangsthemas, wodurch Ries einen Bogen zum Satzbeginn spannt. Zu bemerken ist, dass die Tonrepetitionen die Bariolagetechnik fordern, was von Ries explizit so notiert ist. Die Technik findet typischerweise in Werken der Barockzeit Anwendung und steht, wie zu zeigen sein wird, im Zusammenhang mit der Durchführung.<sup>124</sup>

<sup>124</sup> In der Kammermusik der Klassik ist die Technik ebenfalls zu finden, wenn auch nur selten. Als bekanntestes Beispiel gilt das Finale aus Haydns Streichquartett op. 50 Nr. 6, das daher auch als „Frosch-Quartett“ bekannt ist.

Abb. 57: WoO 37a, IV, T. 38–49.

Kontrastierend folgt ein neuer Abschnitt (T. 49–132), der vor allem durch seine simple Konzeption und auch durch erste harmonische Abweichungen von der Grundtonart hervorsteht. Die Erste Violine, die hier wieder die Melodieführung übernimmt, schreitet lediglich in gebrochenen Dreiklängen auf- und abwärts, wobei die Füllstimmen abermals die harmonische Untermalung übernehmen. Insgesamt wechselt die Motivik in diesem Großabschnitt zwischen den Dreiklangbrechungen der Ersten Geige und kleineren Passagen mit in Achteln ausgezierten Spielfiguren. Die Harmonik entfernt sich dabei zeitweise vom harmonischen Zentrum A-Dur, so mitunter nach C-Dur und e-Moll (T. 79–80).

Abb. 58: WoO 73a, IV, T. 49–58.

Zu bemerken ist, dass sich die Begleittextur dieses später wiederkehrenden Abschnitts (T. 49–56, T. 69–84 sowie T. 237–254) in den erhaltenen Quellen unterscheidet. Während das Partiturautograph für die Violine II und die Bratze repetierende Achtelnoten vorschreibt, enthalten die Stimmen lange Liegetöne. Da die frühen Quartette jedoch wohl nur im familiären Umfeld und mutmaßlich unter Anwesenheit des jugendlichen Komponisten zur Aufführung gelangten, ist es durchaus denkbar, dass die Liegetöne der Stimmen nur eine verkürzte Schreibweise darstellen und die Repetitionen Ries' eigentliche Intention abbilden, zumal eine mündliche Anweisung zur gewünschten Ausführung dieser Stellen im Aufführungsfall möglich gewesen wäre.

Mit der Rückkehr zur Tonika in T. 133 kehrt auch das Eröffnungsthema wieder, wodurch sich für den Hörer der Eindruck eines Rondos ergibt. So kann der nun folgende Abschnitt zwar als Anknüpfungspunkt an die Satzeröffnung gesehen werden, die nachfolgenden Takte zeigen aber, dass es sich nicht um eine Wiederkehr eines vermeintlichen Ritornells handelt, sondern ein eigenständiger Teil folgt. Denn die Takte 133 bis 189 gestaltet Ries als fugierten Abschnitt. Als Subjekt dienen ihm hierbei der aus der Satzeröffnung bekannte Themenkopf und dessen Fortspinnung aus T. 20–23. Mit Blick auf den Satzanfang lässt sich vor dem Hintergrund des nun folgenden Fugato auch die bereits erwähnte harmonische Wandlung der Tonika zur Zwischendominante deuten. Wie Clemens Kühn verdeutlicht,

erscheint diese Art der Kadenzweiterung – meist über einem Orgelpunkt – typischerweise in Schlussformeln in Werken der Periode der Wiener Klassik. Im Barock hingegen wurde diese Formel oftmals einleitend eingesetzt, wie es auch hier der Fall ist.<sup>125</sup> Zudem erweist sich der aus Sequenzen gebaute Themenbeginn des Satzanfangs für die kontrapunktische Satztechnik als besonders geeignet. Der Satzbeginn deutet somit auf harmonischer Ebene sowie auf Grund seines Aufbaus auf die Verarbeitung als Fugato voraus. Die Kadenzharmonik der Satzeröffnung und der Rückgriff auf die Bariolagetechnik sowie eine vergleichsweise „archaische“ Begleittextur in langen Notenwerten lassen sich vor diesem Hintergrund in Verbindung mit dem im Satzzentrum stehenden Fugato bringen, das nicht nur als Kulminationspunkt der Verarbeitung des thematisch-motivischen Materials dient, sondern ebenfalls als Rückbezug auf Kompositionsprinzipien der Barockzeit zu deuten ist.

Jedoch handelt es sich bei den Takten 133 bis 189 nicht um eine strenge Fuge im barocken Sinne, sondern mehr um einen „Ausflug“ in die polyphone Satztechnik. Dies verdeutlichen beispielsweise in Terzen parallel geführte Einsätze des Themenkopfes (T. 156) wie auch die Kürze des Abschnitts, wodurch sich keine klare Unterteilung in Durchführungen und Zwischenspiele ergibt. Nichtsdestotrotz sind die vier Stimmen von Ries kunstvoll verflochten. So erklingt zum Themeneinsatz der Ersten Violine bereits nach zwei Takten die Bratsche als Gegenstimme mit dem Kontrasubjekt (T. 135ff), das hier „verfrüht“ einsetzt und auch in den folgenden Themeneinsätzen beibehalten wird. Dies zeigt der nächste Einsatz des Themas im Cello ab T. 145 in der Unterquart (reale Beantwortung), zu dem abermals das Bratschenthema – nun in der Zweiten Violine als Oberstimme – erklingt und die Erste Violine einen neuen, freien Kontrapunkt erfindet. Ein dritter Themeneinsatz erfolgt in der Zweiten Geige ab T. 169, das Kontrasubjekt verteilt sich hier auf die Erste Violine und das Cello. Die Zwischentakte und Überleitungen füllt Ries ebenfalls motivisch, indem er immer wieder den Themenkopf mit Ausschnitten des Kontrasubjekts kombiniert (z. B. T. 154ff).

---

<sup>125</sup> Kühn, Clemens: Analyse lernen, S. 43–44. Siehe auch: Kreft, Ekkehard: Harmonische Prozesse im Wandel der Epochen, 1. Teil, S. 21–22. Gleichwohl kann auch in Werken der Wiener Klassik diese Form der Kadenzweiterung in Satzeröffnungen beobachtet werden, so beispielsweise in W. A. Mozarts Klavierkonzert KV 488 in A-Dur. Dennoch scheint sich ihre Verwendung mehr auf Schlusswendungen zu konzentrieren.

Abb. 59: WoO 73a, IV, T. 133–178.

133

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

This system covers measures 133 to 144. The first violin part (VI. I) features a melodic line with a trill in measure 144. The second violin part (VI. II) is mostly silent. The brass part (Br.) has a trill in measure 144. The cello part (Vc.) is mostly silent.

145

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

This system covers measures 145 to 155. The first violin part (VI. I) has a melodic line. The second violin part (VI. II) has a rhythmic accompaniment. The brass part (Br.) has a melodic line. The cello part (Vc.) has a melodic line.

156

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

This system covers measures 156 to 165. The first violin part (VI. I) has a melodic line. The second violin part (VI. II) has a rhythmic accompaniment. The brass part (Br.) has a melodic line. The cello part (Vc.) has a melodic line.

166

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

This system covers measures 166 to 178. The first violin part (VI. I) has a melodic line. The second violin part (VI. II) has a rhythmic accompaniment. The brass part (Br.) has a melodic line. The cello part (Vc.) has a melodic line.

173

The image shows a musical score for measures 173 to 176. It consists of four staves: Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Bassoon (Br.), and Violoncello (Vc.). The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is common time (C). The Violin I part starts with a whole rest in measure 173, followed by a half note G4, a quarter note A4, and a half note B4. The Violin II part has a continuous eighth-note pattern. The Bassoon part has a half note G2, a quarter note A2, and a half note B2. The Violoncello part has a continuous eighth-note pattern.

Seufzerfiguren der Ersten Geige leiten ab T. 185 zum Eingangsthema des Satzes zurück und bilden gleichermaßen das Scharnier zur Wiederaufnahme einer homophonen Satzgestaltung. Der weitere Satzverlauf orientiert sich am bisherigen Aufbau. So folgt eine Wiederholung von T. 1–49, an die sich eine nur leicht veränderte Wiederholung von T. 50–125 anschließt. Es ergibt sich für den Schlusssatz folgende Form: A-B-C-A-B'. Das im Zentrum stehende Fugato erscheint hier als Höhepunkt des Satzes und übernimmt auf Grund der Verarbeitung des thematischen Materials die Rolle einer Durchführung. Dennoch lässt sich der Schlusssatz weder der Sonaten- noch der Rondoform eindeutig zuordnen. Auffällig ist zudem die recht „inhaltslose“ Gestaltung der B-Teile, die im Vergleich mit dem detailliert ausgearbeiteten Fugato seltsam dilettantisch anmuten. Deutlich an diesem Schlusssatz wird, wie Ries sich in verschiedenen Kompositionsprinzipien ausprobiert und hier wohl erstmals über längere Strecken ein polyphones Stimmengewebe entwickelt, das im Vergleich mit den bisher betrachteten Sätzen, in denen höchstens kurze Imitationen vorherrschen, markant hervorsticht. Die Unterbringung des Fugato innerhalb des Satzes kann einerseits als Indiz für eine noch nicht vollständige Beherrschung einer ausgereiften Kontrapunkttechnik gedeutet werden – wie es auch die Untersuchungen der Streichtrios WoO 70 andeuten –, zumal Ries nicht den gesamten Satz als Fuge entwirft, wie es beispielsweise in einigen Streichquartettsschlusssätzen bei Mozart und Haydn noch der Fall ist.<sup>126</sup> Andererseits galt es um

<sup>126</sup> Als bekannteste Beispiele sind hier die drei streng gearbeiteten Fugen der Schlusssätze Haydns in seinen 1772 entstandenen Streichquartetten op. 20 Nr. 2, Nr. 5 und Nr. 6, wie auch der Schlusssatz von op. 50 Nr. 4, von 1787 zu nennen. Besonders die drei Finalsätze aus op. 20 fallen auf Grund ihrer Verwendung von zahlreichen barocken Satztechniken und des daraus resultierenden Kontrastes zu den im „stile galante“ komponierten übrigen Sätzen sowie den vorangegangenen Quartettserien op. 1, op. 2, op. 9 und op. 17 auf. In der Forschung gilt Haydns op. 20 auf Grund der stilistischen Vielfältigkeit auch als Ausdruck einer Krise, aus der sich der Komponist erst rund zehn Jahre später mit der berühmten Quartettserie op. 33 „befreien“ konnte. Siehe: Finscher, Ludwig: Studien zur Geschichte des Streichquartetts, Bd. 1, S. 235–237, sowie: Krummacher, Friedhelm: Geschichte des Streichquartetts. Band 1: Die Zeit der Wiener Klassik, S. 36–42. Für eine detaillierte Ausführung zu den Fugenschlussätzen in Haydns op. 20 siehe vor allem: Kreyszig, Walter Kurt: ‚Mit Haydn beginnt die Musik eine neue Zeitrechnung‘. Zur Verknüpfung von stile antico, fugierter Schreibart, stile galante und freierem Stil in den Finalsätzen von Franz Joseph Haydns Op. 20/2, Op. 20/5 und Op. 20/6 (1772), in: The String Quartet. From the private to the public Sphere, S. 23–59, sowie: Kirkendale, Warren: Fuge und Fugato in der Kammermusik des Rokoko und der Klassik, S. 179–192. Auch in Mozarts Quartettsschaffen finden sich einige fugierte Schlusssätze, so beispielsweise in zwei Werken der „Wiener Streichquartette“ von 1773, KV 168 und KV 173. Die ab den „Wiener Streichquartetten“ gefundene viersätzliche Norm behält Mozart auch in den 1782 bis 1785 komponierten „Haydn Quartetten“ fortwährend bei, den Schlusssätzen misst er nun aber mehr Gewicht zu, sodass vormals lockere Rondoformen zu ausgearbeiteten Gegenpolen der Kopfsätze werden. Besonders das Finale des G-Dur-Quartetts KV 387 ist vor diesem Hintergrund interessant, da Mozart hier eine ausbalancierte Synthese zwischen fugenartigem Beginn, polyphoner Kontrapunktik und Sonatenform findet. Zu erwähnen ist auch Beethovens Scherzosatz im Streichquartett op. 18 Nr. 4, in dem er gleichsam eine Synthese zwischen Fugato und Sonatensatz vollzieht. Im dritten *Rasumovsky-Quartett*, op. 59 Nr. 3, führt Beethoven dieses Prinzip im gewaltigen Schlusssatz dann allerdings ad absurdum. Siehe auch: Krummacher, Friedhelm: Geschichte des Streichquartetts. Band 1: Die Zeit der Wiener Klassik, S. 187–213. Auf die stilistischen Unterschiede zwischen den Fugen der *Wiener Quartette* und der Fuge in KV 387 vor dem Hintergrund von Mozarts Beschäftigung mit der Fux-Schule als auch mit den Fugen von Johann Sebastian Bach verweist Peter Wollny. Siehe: Wollny, Peter: Mozarts Fugen und der fugierte Stil in seinem Spätwerk, in: Bericht über den

1800 nicht mehr als zeitgemäß, Schlussätze im Sinne der barocken Satztechnik als strenge Fuge zu entwerfen. Einen neuen Ansatz bot die Verschmelzung von polyphoner Schreibart mit homophoner Satztechnik. Hierüber geben auch zeitgenössische Theoretiker wie Johann Christian Kittel (1732–1809) Auskunft. In seinem Lehrwerk *Der angehende praktische Organist* – erschienen zwischen 1801 und 1808 – schreibt er: „*Der strenge Fugenstil hat jedoch das Unbequeme, daß er zwar die feurige Begeisterung, aber nicht die Deutlichkeit begünstigt. Der Gang der Modulation ist wenigstens für den, der gerade nicht Kenner ist, nicht verständlich genug, es fehlt an Ruhepunkten, an Licht und Schatten, an erläuternden Episoden. Man hat daher in neueren Zeiten angefangen, die strengere und freyere Schreibart gleichsam in einander zu verschmelzen und dadurch eine dritte Gattung gewonnen, in welcher sich feyerlicher Ernst mit Anmuth verbinden läßt.*“<sup>127</sup>

## **Streichquartett c-Moll WoO 73b**

### **I. Allegro**

Das zweite Streichquartett des Konvoluts WoO 73 steht in c-Moll. Bereits die Eröffnung des Kopfsatzes weist einen eigenen Ansatz auf, denn alle Stimmen beginnen gemeinsam im Unisono.<sup>128</sup> Ein derartiger Beginn wird in der Regel als ein „Schaut-her-Effekt“ verstanden, durch den die Aufmerksamkeit des Publikums gewonnen werden soll. Allerdings wirkt Ries' Beginn durch die leise Dynamikangabe weniger ambitioniert und Aufmerksamkeit suchend, sondern besitzt eher eine die Tonika stabilisierende Funktion. Hinzu kommt, dass der auf diese Weise in den ersten vier Takten erklingende c-Moll-Akkord nicht nur den Satzbeginn bildet, sondern sich auch als zentraler motivischer Gedanke erweist, da ein Großteil der weiteren Motivik des Satzes aus Vier- beziehungsweise Dreiklangmotivik gestaltet und abgeleitet ist.<sup>129</sup> Kontrastierend setzt sich in T. 5 die Erste Geige solistisch von den übrigen Spielern ab und schreitet, die Grundtöne der Tonika umspielend, weiter auf- und schließlich abwärts. Als retardierendes Moment schaltet Ries vor dem Halbschluss in T. 16 drei Takte, die durch ihre markante doppelte Punktierung und das Pendeln zwischen Quinte und Septime in der Primgeige sowie Sexte und Septime im Cello die Kadenz hinauszögern. Die Wiederholung der ersten 16 Takte auf der fünften Stufe ab T. 17 bringt neben der harmonischen Veränderung lediglich eine kleine Variante in der Texturgestaltung mit sich, da die Bratsche nun die punktierte Motivik übernimmt. Der Satzbeginn lässt

---

Internationalen Mozart-Kongreß Salzburg 1991, S. 86–92. Siehe auch: Kirkendale, Warren: Fuge und Fugato in der Kammermusik des Rokoko und der Klassik, S. 193–219 und S. 269–270.

<sup>127</sup> Kittel, Johann Christian: *Der angehende praktische Organist, oder Anweisung zum zweckmäßigen Gebrauch der Orgel bei Gottesverehrungen in Beispielen*, Bd. 3, S. 15. Siehe auch: Kirkendale, Warren: Fuge und Fugato in der Kammermusik des Rokoko und der Klassik, insbesondere S. 218–219. In Bezug auf den sich ändernden Gebrauch der Fuge können als kuriose Ausnahmereischeinungen die 1803 von Anton Reicha (1770–1836), Flötist und Neffe des Kapellmeisters der Bonner Hofkapelle Joseph Reicha, komponierten 36 Klavierfugen „*après un nouveau système*“ sowie die dazu gehörige theoretische Schrift *Über das Fugensystem* (1805) angesehen werden. So sind beispielsweise einige dieser Fugen in modalen Tonarten angelegt, und Themenbeantwortungen können in allen Intervallkonstellationen stattfinden, wodurch eine Grundtonart oftmals nicht erkennbar bleibt. Daraus resultiert, dass das Ende einer solchen Fuge nicht in der Tonika stattfinden muss. Es verwundert kaum, dass Reichas „*nouveau système*“ bei Zeitgenossen wie Beethoven auf Ablehnung stieß. Siehe: Kirkendale, Warren: Fuge und Fugato in der Kammermusik des Rokoko und der Klassik, S. 230–237.

<sup>128</sup> Einzige Ausnahme bildet der Beginn des Menuetts des e-Moll-Quartetts WoO 72.

<sup>129</sup> Wie Wolfgang Grazer verdeutlicht, enthalten Mozarts Unisono-Anfänge in der Regel ebenfalls motivisches Material, sodass ihnen nicht nur die Herbeiführung der Aufmerksamkeit, sondern darüber hinaus strukturgebende Funktion zukommt. Siehe: Grazer, Wolfgang: *Mozart, oder? Der Unisono-Beginn in Streichquartetten der Wiener Klassik. Fragment zu einer Poetik des musikalischen Anfangs*, in: Bericht über den Internationalen Mozart-Kongreß Salzburg 1991, S. 614–649. In Haydns Spätwerken op. 71/74 kommt der Unisono-Eröffnung vermehrt die Rolle des „Schaut-her-Effekts“ zu, da die Werke 1793 zwischen Haydns Englandreisen entstanden und vermutlich für das Konzertleben in London geschrieben worden sind, wo das Streichquartett bereits im öffentlichen Konzert etabliert war. Siehe: Schwind-Gross: *Drama und Diskurs*, S. 174 u. 226. Siehe auch die Ausführungen zum Finale des Streichquartetts WoO 1 Nr. 3.



sich somit trotz des ungewöhnlich viel Raum einnehmenden Eröffnungsthemas (32 Takte) auf wenige motivische Elemente reduzieren. Denn lediglich das aufsteigende Vierklangmotiv und die markanten Punktierungen erweisen sich für den übrigen Satzverlauf als interessant, und die Harmonik pendelt beständig zwischen Tonika und Dominante.

Abb. 60: WoO 73b, I, T. 1–25.

Die Fortspinnung der punktierten Figur – dialogisierend zwischen Violine I, Bratsche und Cello (T. 33–47) – mündet in einen neuen Abschnitt, der den aufsteigenden Grundakkord des Satzbeginns aufgreift. Über synkopischer Begleitung in den Oberstimmen nimmt das Cello die Motivik auf, während sich die Harmonik erstmals kurz von der Tonika zur Parallele Es-Dur bewegt (T. 47ff); dennoch prägen insbesondere Moll-Tonarten die weitere harmonische Entwicklung. Der Rückgang zur Dominante über die Doppeldominante etabliert einen Halbschluss in T. 76 und damit gleichermaßen eine deutliche Zäsur. Der nun neu ansetzende Teilabschnitt ist von Tonrepetitionen in den Mittelstimmen geprägt, während die Außenstimmen dialogisierend in ein Frage-Antwort-Spiel übergehen. Die Harmonik wendet sich dabei vom etablierten G-Dur unvermittelt nach g-Moll. Es folgt somit zwar ein motivisch neuer, allerdings harmonisch wenig kontrastierender Gedanke. Erst ab T. 123 erfolgt mit Hilfe des Vierklangmotivs eine kurze Steigerung, die dabei B-Dur als Dominante zu Es-Dur fokussiert. Doch nach rhythmischer Diminution der Motivik (T. 131ff) wird die abschließende Kadenz abrupt durch einen vollverminderten Septakkord unterbrochen (T. 135). So kann mit dem Hinauszögern der Kadenz an dieser Stelle eine Parallele zum retardierenden Moment in der Satzeröffnung gezogen werden. Hinzu tritt ebenfalls eine rhythmische Verzögerung durch den plötzlichen Wechsel von bewegten Sechzehntelfiguren zu Halben, einhergehend mit dem Texturwechsel zum Unisono. Ein neuer Anlauf der Kadenz – nun in Synkopen rhythmisiert und damit zurück verweisend auf die Takte 47ff – mündet abermals in den abrupten Übergang zum Septakkord und löst sich erst nach einem erneuten Versuch Richtung Tonikaparallele auf (T. 138–149). Allerdings wird das angezielte Es-Dur nach es-Moll getrübt. Abermals setzt sich die erwartete Durparallele nicht durch und die Harmonik verweilt in Moll. Für die

harmonische Entwicklung der Exposition ist somit kennzeichnend, dass Ries die zu erwartende Durparallele bewusst umgeht, denn die raschen Spielfiguren der Violine I münden in einen längeren Modulationsabschnitt, der sich durch enharmonische Verwechslungen in von der Tonika harmonische weit entfernte Bereiche begibt. Mit Hilfe des Vierklangmotivs in den Außenstimmen deutet Ries den Grundton *es* als enharmonisch verwechseltes *dis* und gelangt somit kurzzeitig nach H-Dur und Fis-Dur (T. 153–160). Die erwartete Kadenz nach Es-Dur bereitet Ries durch Quart-Sextvorhalte vor (T. 163/164), umgeht das Ziel dann allerdings nochmal und schwenkt in einen C-Dur-Septakkord um (T. 165). Die ständige Sequenzierung des Vierklangmotivs und nun verstärkt einziehende Chromatik bereiten den Gang nach Es-Dur ein weiteres Mal vor. Erst am Ende des Prozesses wird Es-Dur durch eine stabile Kadenz bestätigt (T. 187). Der Weg zur längst „überfälligen“ Tonikaparallele nimmt somit einen ungewöhnlich weiten Umweg und zögert die Hörerwartung lange hinaus.

Abb. 61: WoO 73b, I, T. 153–187.

Jedoch wird die erreichte Tonart abermals getrübt. Denn die Schlussgruppe (T. 187–218) zielt zwar auf ein Ende in Es-Dur, die raschen Spielfiguren – ab T. 195 im Unisono und damit auf den Satzbeginn zurück verweisend – werden aber konsequent durch verminderte Intervalle harmonisch geschärft.

Die Exposition verdeutlicht verschiedene Gedanken, die dem Satz zu Grunde liegen. Hierzu gehören einerseits Wechsel zwischen Unisono und Melodie begleitenden Texturen wie auch rasche Motivwechsel zwischen den Außenstimmen. Die Motivik beruht dabei zum Großteil auf Vierbeziehungsweise Dreiklangstrukturen. Besonders interessant gestaltet Ries die Harmonik, die sich fast über die gesamte Exposition nach Moll wendet. Kadenzten werden entweder rhythmisch oder durch unerwartete Übergänge und Chromatik harmonisch hinausgezögert. So wird der Exposition trotz blockartiger Strukturen und recht wenigem beziehungsweise rudimentärem motivischem Material ein interessanter Charakter verliehen.

Die Durchführung widmet sich nicht der Verarbeitung eines Themas oder eines Motives, sondern übernimmt verschiedene Elemente und Abschnitte der Exposition und bringt diese verändert wieder.<sup>130</sup> So eröffnet die Durchführung zunächst mit dem Satzbeginn, nun in C-Dur im Cello. Alternierend wird das Vierklangmotiv durch die verschiedenen Stimmen gereicht, wobei die Harmonik sich nach G-Dur wendet. Durch die Aufteilung des vorher unisono erklingenden Motivs auf verschiedene Spieler erhalten die übrigen Stimmen nun Platz für Begleittexturen. Diese gestaltet Ries in Form von repetierenden Achteln und kombiniert somit die Begleitmotivik des Frage-Antwort-Dialogs der Takte 77ff mit dem Satzbeginn. Die blockartige Struktur der Exposition ermöglicht es, dass verschiedene Elemente der Exposition in der Durchführung in anderer Reihenfolge wiederkehren. So folgt auf die charakteristische Kadenzwendung aus T. 132/133 (hier nun in Form des durchbrochenen Satzes auf vier Takte verlängert, T. 237–240) eine Verarbeitung des Frage-Antwort-Dialogs, der in der Exposition zuvor erfolgte. Abermals nach g-Moll getrübt, beschränkt sich die Motivik nun nicht mehr allein auf die Außenstimmen, sondern auch Bratsche und Zweite Geige werden in das Wechselspiel mit eingebunden (T. 242–263). Im Gegensatz zur Exposition erscheint die Harmonik durch einen beschleunigten harmonischen Rhythmus lebhafter. Es folgt eine Verarbeitung der Takte 149ff (T. 263–271), die schließlich in die Figurationen der Schlussgruppe (zerlegte Vierklänge, vgl. T. 187ff mit T. 271) übergeht. Die harmonische Progression etabliert an dieser Stelle A-Dur, dessen Rolle nach dem unvermittelten Übergang nach B-Dur (T. 281) zunehmend verständlicher wird, da es sich als Dominante zu d-Moll erweist. Die Motivik der restlichen Takte der Durchführung betrachtend fällt auf, dass zuletzt das doppelt punktierte Motiv aus der Satzeröffnung wiederkehrt, nun auf die drei Oberstimmen verteilt (T. 287–300). Auf eine Zäsur in T. 301 auf A-Dur<sup>7</sup> (ohne Terz) erklingt dann die Wiederkehr des Satzbeginns, allerdings basierend auf einem d-Moll-Klang. Die Durchführung greift sich somit einzelne Abschnitte und Motive der Exposition heraus und spinnt diese verarbeitend fort. Das Wiederaufgreifen der Elemente erfolgt dabei in nahezu konsequent umgekehrter Reihenfolge, sodass die Exposition hier rückwärts zu laufen scheint. So beginnt die Durchführung nicht nur mit der Motivik des Satzbeginns, sondern mündet nach Wiederholung der charakteristischen Elemente der Exposition wieder in den Satzbeginn als Scheinreprise in d-Moll.

Die „richtige“ Reprise, die nach einer Modulation zur Tonika in T. 315 ansetzt, bringt keine neuen motivischen Gedanken oder Texturvarianten mit sich. Bezüglich der Harmonik fällt allerdings auf, dass es ungewöhnliche Unterschiede zur Exposition gibt. So erklingt beispielsweise der Frage-Antwort-Dialog zwischen Erster Geige und Cello nun in d-Moll und erscheint somit der Tonika noch entrückter (T. 389). Gleichzeitig schlägt die Harmonik des Abschnitts einen Bogen zur d-Moll-Scheinreprise und scheint daher innerhalb der eigentlichen Reprise deplatziert.

Erst in der Schlussgruppe wird die Grundtonart c-Moll wieder stabil erreicht (T. 473). Durch das Anhängen einer Coda wird die finale Kadenz allerdings abermals umgangen, da sich die Tonika zur Zwischendominante umformt (C-Dur<sup>7</sup>) und die Harmonik daher wieder öffnet. Die Zwischendominante ermöglicht eine Wiederkehr des Satzanfanges in f-Moll, woraufhin nicht nur die Figurationen aus T. 9ff imitativ auf die Stimmen verteilt werden, sondern schließlich auch das doppelt punktierte Motiv wiederkehrt (T. 526ff). Anders als die bisher betrachteten Codas in den Quartetten WoO 72 und WoO 71, die deutlicher an die Schlussgruppe oder Motivik der Durchführung anknüpfen, kehrt die Coda im Quartett WoO 73b somit zum Anfang der Exposition zurück, wodurch sie dem Satz eine in sich geschlossene Form verleiht.

---

<sup>130</sup> Auf Grund der langen Abschnittsbildungen lässt sich für den Satzanfang nur schwer von einem in sich abgeschlossenen Thema sprechen. Wie auch die Durchführung zeigt, stehen im Vordergrund vielmehr verschieden gearbeitete Blöcke und deren Motivik.

Im Kopfsatz sind zwei weitere Punkte hervorzuheben. Dies ist zum einen die ungewöhnlich lange Anlage des Satzes, der mit 554 Takten (freilich im ungewöhnlichen 2/4-Takt und ohne eingerechnete Wiederholungen der Exposition sowie von Durchführung und Reprise) alle bisher betrachteten Quartettsätze weit übertrifft – mit Ausnahme des Finales im c-Moll-Quartett Hill deest Nr. 2 – und auch im Vergleich mit den Werken anderer Komponisten herausragt. So gilt in der Forschung allgemein der Kopfsatz von Mozarts Streichquintett KV 515 mit 368 Takten als ungewöhnlich lang, Charles Rosen sieht in ihm sogar den „ausgedehntesten ‚Sonatensatz‘ vor Beethoven“ überhaupt.<sup>131</sup> Die weiträumige Konzeption des ersten Satzes bei Ries sticht bereits am Satzanfang hervor, der mit einer sich wiederholenden, 16 Takte langen Phrase eröffnet. So weisen die ersten 32 Takte eine geringe Konzentration der Motivik auf und sorgen für eine weit ausholende Eröffnung. Darüber hinaus ist auffallend, dass ein Großteil der Konzeption der Begleitstimmen auf starren Tonrepetitionen basiert, denen Ries viel Platz einräumt.

Ein zweiter erwähnenswerter Punkt ist die Ähnlichkeit der Satzeröffnung mit Mozarts Beginn im Bläseroktett KV 388 von 1782, das er 1787/1788 zum Streichquintett KV 406 umarbeitete. Wie Schewe verdeutlicht, ähnelt bei Ries der Satzbeginn in Form des aufsteigenden c-Moll-Klangs demjenigen aus Mozarts Werk, weitere Parallelen zieht sie allerdings nicht.<sup>132</sup> Da der Beginn mit einem aufsteigenden Grundakkord in der Musik um 1800 zunächst nicht ungewöhnlich ist, erfordert das Ziehen einer Parallele zwischen Mozarts Werk und Ries' Kopfsatz weitere Indizien.<sup>133</sup> Bei genauerer Betrachtung fällt auf, dass Ries zwar (außer dem Beginn im Unisono) keine direkte Motivik von Mozart übernimmt, allerdings lässt sich auf Grund anderer Aspekte an eine eventuelle Beeinflussung durch KV 388 oder KV 406 denken. So finden sich bei Mozart an einigen Stellen synkopiert nachschlagende Begleittexturen und Tonrepetitionen als Begleitmuster sowie Motive mit doppelter Punktierung – alles Faktoren, die einen wesentlichen Teil von Ries' Quartett ausmachen. Auffällig ist, dass besonders den Außenstimmen in Ries' Satz eine hervorgehobene Rolle zukommt und die Mittelstimmen über längere Strecken zur monotonen Begleitung übergehen. Insbesondere diese Faktoren lassen an den Einfluss eines Mozart'schen Quintetts denken, da gerade in seinem C-Dur-Streichquintett KV 515 derartig dialogisierende Anlagen zwischen den Außenstimmen und über weite Strecken beibehaltene Tonrepetitionen der Mittelstimmen hervorstechen, wie sie auch bei Ries als wesentliches Charakteristikum zu finden sind. Darüber hinaus war Ries mit Mozarts Streichquintett gut vertraut, da er es vermutlich vor 1800 zum Klaviertrio umarbeitete.<sup>134</sup> Ein deutliches Indiz für die Übernahme von Motivik findet sich letztendlich beim Vergleich der Werke nicht. Ein Einfluss der Mozart'schen Werke auf den jungen Ries, der sich hier eventuell Inspiration für neue Satztechniken und Texturvarianten

---

<sup>131</sup> Rosen, Charles: *Der klassische Stil*, S. 305. Der enorme Umfang des Kopfsatzes im Quintett KV 515 kann auch als Folge der größeren Stimmenanzahl angesehen werden, mit deren Hilfe Mozart die Dimensionen seines eigenen Quartettschaffens übertreffen konnte. Siehe auch: Schick, Hartmut: *Ein Quintett im Diskurs mit dem Streichquartett. Mozarts Streichquintett C-Dur KV 515*, in: *Mozarts Streichquintette. Beiträge zum musikalischen Satz, zum Gattungskontext und zu Quellenfragen*, S. 70–71.

<sup>132</sup> Schewe, Gisela: *Untersuchungen zu den Streichquartetten von Ferdinand Ries*, S. 28. Schewe verwechselt dabei, dass die Bläserversion eine Oktett- und nur die Streicherversion eine Quintettbesetzung verlangt.

<sup>133</sup> Es fällt auf, dass um 1800 offenbar besonders Werke in c-Moll mit Akkordbrechungen starten. Neben dem Bläseroktett KV 388 wären hier beispielsweise noch Mozarts Klaviersonate KV 475 sowie das Klavierkonzert KV 491 und Beethovens Klavierkonzert op. 37 zu nennen.

<sup>134</sup> Hill nennt in seinem Werkeverzeichnis als mögliche Entstehungszeit die Jahre 1803 oder 1804. Hingegen vermutet der RISM-Katalog auf Grund des Wasserzeichens einen Entstehungszeitraum um 1795 und setzt einen Zeitraum vor 1800 als Grenze. Das Schriftbild der Stimmen und die Widmung an den Vater weisen zudem Ähnlichkeit mit der Partitur der Streichquartette WoO 1 auf und bekräftigen somit einen frühen Entstehungszeitpunkt. Ries' Klaviertrio ist in D-B unter der Signatur Mus.ms.autogr. Ries, F. 187 N verzeichnet. Siehe auch: Hill, Cecil: *Ferdinand Ries. A Thematic Catalogue*, S. 249, sowie: Schewe, Gisela: *Untersuchungen zu den Streichquartetten von Ferdinand Ries*, S. 28.

holte, ist dennoch nicht auszuschließen, zumal, wie oben angedeutet, sowohl der Kopfsatz des Quintetts KV 515 als auch Ries' Quartett-Satz enormen Umfang aufweisen.

## II. Adagio cantabile

Der zweite Satz des Streichquartetts stellt zwei gegensätzliche Setzweisen gegenüber. So hebt der Satzbeginn mit einem elftaktigen Thema in As-Dur an, das auf Grund gleichmäßiger Rhythmik und schreitender Intervallik einen choralartigen, kantablen Charakter besitzt (A-Teil). Dem Thema wird ein in der Textur kontrastierender Formteil gegenübergestellt. Das Cello bildet nun das Bassfundament, während die Oberstimmen versetzt nachschlagen (T. 28ff, B-Teil). Der aufgelockerte Satz steht somit in starkem Kontrast zur quasi strengen Choraleröffnung.

Abb. 62: WoO 73b, II, T. 28–37.

The image shows a musical score for the second movement of the string quartet WoO 73b, II, measures 28-37. The score is in 3/4 time and features four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The key signature is one flat (B-flat). The music shows a contrast between the first and second systems, with the Cello providing a bass foundation and the upper strings playing a more active, syncopated role.

Die Aneinanderreihung dieser zwei Elemente macht die wesentliche Gestaltung des Satzes aus. Beachtenswert sind darüber hinaus die einzelnen harmonischen Zentren, die Ries in den B-Teilen ansteuert. So strebt der Satz nicht nur zu Beginn bereits schnell von der Tonika weg und visiert die Dominante als Halbschluss an, sondern insbesondere in den B-Teilen erreicht Ries auf Grund der chromatischen Linienführung neue harmonische Bereiche. So hebt der Abschnitt ab T. 51 nach einer überraschenden Zäsur in G-Dur (T. 50) in h-Moll an, streift Gis-Dur und cis-Moll und erreicht schließlich d-Moll. Die erneute Etablierung von Es-Dur als Dominante zur Tonika erfolgt erst kurz vor Wiederkehr des Eröffnungsthemas in T. 64. Die Takte 64ff erweisen sich als Wiederholung beziehungsweise Reprise des Anfangs, tendieren aber nun dazu, der Tonika näher zu stehen, da die Halbschlüsse zu Ganzschlüssen umfunktioniert werden. Eine letzte harmonische Überraschung setzt Ries kurz vor das Ende des Satzes. Wie bereits auch in einigen anderen Quartettsätzen weiter oben zu beobachten war, weicht Ries der stabil erreichten Tonika in T. 107 unvermittelt aus (E-Dur), indem er chromatische Stimmführung mit enharmonischer Verwechslung koppelt und die Anfangsmotivik in „fremder“ Tonika und damit in einer neuen harmonischen Farbe wiederkehren lässt. Erst in T. 118 erfolgt die Rückkehr nach As-Dur, sodass der Satz in der Grundtonart schließen kann.

Abb. 63: WoO 73b, II, T. 107–117.

Die formale Anlage des Satzes betrachtend, kann man diesen als Sonatensatz auffassen, wobei das Choraltheema und der aufgelockerte B-Teil zwei sich kontrastierende Gedanken darstellen. Als kurze Durchführung lassen sich die Takte 51 bis 64 eingrenzen, die auf Grund ihres harmonischen Ganges und der Zäsur in T. 50 als eigenständiger Abschnitt erscheinen. Die Reprise ab T. 64 bringt somit formgetreu die harmonisch angepasste Wiederholung der Exposition mit sich, an die sich eine kurze, harmonisch interessant gestaltete Coda ab T. 107 anschließt.<sup>135</sup>

### III. Menuetto moderato

Für die Gestaltung des Menuetts erweist sich insbesondere eine kurze Drehfigur mit Trillerverzierung als charakteristisch. Durch die Sequenzierung der Wechseltonfigur erzeugt Ries einen beschwingten, energischen Charakter.

Abb. 64: WoO 73b, III, T. 1–10.

Das den Satz eröffnende Thema ist in 5+5 Takte unterteilbar, wobei der zweite Fünftakter zwar die Wiederholung der Eingangstakte – nun ausgehend von der Dominante – darstellt, aber nicht zur Tonika zurückfindet, sondern sich zur Subdominante bewegt (T. 12). Die harmonische Überraschung wird durch die sich schnell wechselnden Dynamikangaben unterstützt, die zwischen Forte und Piano pendeln. Mit dem Erreichen von As-Dur verliert sich auch die Motivik und geht in schlichte Achtelläufe in der Violine I über, während die Mittelstimmen in akkordischer Setzweise begleiten. Dass Ries den Satz auf ein Motiv beschränkt, zeigt auch die thematische Fortspinnung ab T. 31. Das Wechseltonmotiv erfährt hier lediglich weitere Sequenzierungen, wobei die Tonika latent verlassen wird und die Harmonik

<sup>135</sup> Schewes knappe Bemerkung, es handle sich bei dem Satz um einen Variationssatz, decken die Analyseergebnisse nicht. Siehe: Schewe, Gisela: Untersuchungen zu den Streichquartetten von Ferdinand Ries, S. 15.

Richtung Parallele zielt. Mit der Rückkehr der Eingangstakte ab T. 53 kehrt die Motivik in der stabilisierten Tonika wieder, die Achtelketten sind nun der Ausgangstonart angeglichen. Das recht kurze Menuett bleibt somit motivisch auf sehr wenig Material beschränkt und gewinnt seinen Reiz insbesondere durch die scharfen Dynamikkontraste wie auch durch das fast allgegenwärtige Wechseltonmotiv.<sup>136</sup>

Das Trio steht kontrastierend in C-Dur und wird vom Cello mit aufsteigenden, zerlegten Akkorden in Achteln eröffnet. Motivisch beschränkt sich der Formteil auf diese Eröffnungsfigur, kontrastiert aber in den Binnenabschnitten durch harmonische Abwechslung, so ab T. 92, der hier mediantisch in E-Dur anhebt. Im Vergleich mit dem Menuett treten die vier Stimmen insgesamt gleichberechtigter auf, da die Stimmführung differenzierter gestaltet ist und alle Stimmen am motivischen Geschehen beteiligt werden.

#### IV. Vivace

Dem letzten Satz legt Ries abermals eine Sonatenform zu Grunde. Charakteristisch für das schnelle Finale erscheint das Spiel mit Rhythmik und Metrik. So weist bereits das Eröffnungsthema mit neun Takten eine unregelmäßige Anlage auf, die sich in 3+6 Takte gliedern lässt. Die Essenz des auftaktig eröffnenden Dreitakters bildet dabei eine sequenzierte Fünffonfigur in Achteln. Besonderes Merkmal des Motivs ist der Halbtonwechselschritt mit angehängtem Terzsprung. Das durch die eingefügten Pausen erzeugte Stocken wird in T. 4 plötzlich durch voll ausgefüllte Takte kontrastiert.<sup>137</sup> Hinzu treten der plötzliche Dynamikwechsel von Piano nach Forte, die Wendung nach g-Moll – also nicht etwa zur Dominante G-Dur – wie auch Punktierungen auf die zweite Taktzählzeit, der Texturwechsel zum vollzähligen Stimmeneinsatz und synkopisch nachschlagende Bassoktaven. Insgesamt ergibt sich dadurch eine Verschiebung des Taktschwerpunktes auf die schwache Zählzeit 2 des 3/4-Taktes (T. 4). Erst nach und nach rückt die Motivik der Violine I zum eigentlichen Taktschwerpunkt zurück.

Abb. 65: WoO 73b, IV, T. 1–15.

**Finale. Vivace**

The musical score shows the first 15 measures of the finale. The key signature is G minor (two flats) and the time signature is 3/4. The score is divided into four staves: VI. I (Violin I), VI. II (Violin II), Br. (Bassoon), and Vc. (Cello). The music begins with a piano (*p*) dynamic and a half rest in the first measure. In the fourth measure, there is a dynamic shift to forte (*f*). The Violin I part features a melodic line with eighth notes and slurs, while the other instruments provide rhythmic accompaniment with eighth notes and rests.

<sup>136</sup> So erklingt das Motiv in den 82 Takten des Menuetts 38-mal, die Wiederholung der Binnenabschnitte nicht mit eingerechnet.

<sup>137</sup> Die Taktzählung im Schlusssatz der zur Analyse herangezogenen Partiturausgabe von Jürgen Schmidt zählt den Auftakt fälschlicherweise als Takt 1. In der folgenden Analyse sind die Taktangaben berichtigt. Takt 1 ist somit der erste vollzählige Takt nach dem Auftakt.

The image shows a musical score for measures 9 to 31 of the fourth movement of Beethoven's WoO 73b. The score is arranged in four staves: Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Bassoon (Br.), and Cello (Vc.). The key signature is two flats (B-flat major or D-flat minor). The time signature is 3/4. The score features a sequence of notes with dynamic markings 'p' (piano) and 'f' (forte). The notes are primarily eighth and sixteenth notes, with some rests. The dynamics alternate between 'p' and 'f' across the measures.

Die Zäsur<sup>138</sup> in T. 10 bringt die Wiederholung des Satzbeginns mit sich. Das Thema tendiert nun dazu, in c-Moll abzuschließen, eine die Tonika bekräftigende, abschließende Kadenz umgeht Ries allerdings und spinnt das Thema unmittelbar motivisch und harmonisch fort (T. 21ff, B-Dur). Auch in der Fortspinnung, in der die Halbtonwechselfigur nun in Umkehrung auftritt, ergeben sich Momente der rhythmischen Verschleierung, so beispielsweise in T. 24 bis 26, in denen die Violine I eine sequenzierte Viertelfigur in Achteln vorträgt, deren Phrasierungsbeginn sich nach und nach verschiebt. Zusammen mit den der Rhythmik angepassten Begleitstimmen ergibt sich daraus eine markante, hemiolische Wirkung.

Abb. 66: WoO 73b, IV, T. 24–31.

The image shows a musical score for measures 24 to 31 of the fourth movement of Beethoven's WoO 73b. The score is arranged in four staves: Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Bassoon (Br.), and Cello (Vc.). The key signature is two flats (B-flat major or D-flat minor). The time signature is 3/4. The score features a sequence of notes with a 3/4 time signature. The notes are primarily eighth and sixteenth notes, with some rests. The dynamics are not explicitly marked in this section.

Das Seitenthema steht auf Grund geradtaktiger Rhythmik, augmentierter Notenwerte (Viertel) und seiner nahezu homorhythmischen Anlage in starkem Kontrast zur rhythmisch beschwingten Satzeröffnung. Beginnend in Es-Dur, wendet sich das Thema nach b-Moll und moduliert schließlich nach C-Dur (T. 39). Der Einschub des Seitenthemas bleibt allerdings ohne motivische Konsequenzen für den weiteren Verlauf der Exposition, denn das Hauptmotiv des Satzes kehrt sogleich wieder. Interessant gestaltet sind die Mittelstimmen, denen Ries hier als Begleitfigur eine Variante des Wechseltonmotivs zu Grunde legt. So ergibt sich eine motivische Verschränkung, indem die Wechseltonfigur von sich selbst begleitet wird (T. 41ff). Neben die rhythmischen Überraschungen setzt Ries zudem eine harmonische. So mündet der gesamte, von raschen Sechzehntelläufen geprägte Steigerungsabschnitt ab T. 48 unvermittelt einen Halbton zu hoch in E-Dur, anstatt sich nach Es-Dur aufzulösen. Bekräftigt wird der Umbruch zudem durch das abrupte Unisono und Fortissimo der drei Oberstimmen. Trotz der neuen Harmonik kehrt die Wechseltonmotivik des Satzbeginns wieder und wird

<sup>138</sup> Da dem Halbschluss die Terz fehlt, verweist lediglich der Leitton *f*is auf das dominantische Ende der Phrase. Allerdings kann der Schluss auch als g-Moll wahrgenommen werden, da die Mollterz *b* in den vorangegangenen Takten immer wieder als höchster Ton erklingt.



nun in E-Dur fortgesponnen, bis der Satz schließlich nach Es-Dur zurückfindet (T. 68) und die Exposition nach einer kurzen Schlussgruppe endet (T. 80–104).

Abb. 67: WoO 73b, IV, T. 52–58.

Der Durchführung gelingt es vorerst nicht, die motivisch bereits sehr dicht gearbeitete Exposition zu übertreffen. So folgt der neue Formabschnitt zunächst der Vorlage der Satzeröffnung und bringt die Hauptthematik – nun in B-Dur und in den Mittelstimmen chromatisch angereichert – wieder. Es folgt eine knappe Verarbeitung beziehungsweise ein Wiederaufgreifen des Zweiten Themas (T. 116–126), bevor abermals die Hauptthemenmotivik wiederkehrt (d-Moll, T. 126ff). Um einen rascheren harmonischen Gang zu ermöglichen, passt Ries nun die Intervallik der Motivik neu an und verändert die Wechseltonfigur und auch den nachfolgenden Terzsprung. Auf diese Weise gelingt es ihm, den harmonischen Rhythmus taktweise zu wechseln. Den satztechnischen Höhepunkt spiegeln die Takte 142 bis 158 wider. Hier überlagert Ries die Fünffonfigur in drei verschiedenen Schichten. Die Oberstimme, die Mittelstimmen und das Cello setzen dabei je um eine Viertel versetzt ein. War dies bereits an einer Stelle in der Exposition kurz zu beobachten, so wird diese in der Durchführung durch die Komplexität der motivischen Kombination übertroffen. Da die Steigerung und Zergliederung der Motivik auf diese Weise an ihre Grenzen gestoßen zu sein scheint, erklärt es sich auch, warum kurz danach die Reprise einsetzt (T. 166).

Abb. 68: WoO 73b, IV, T. 142–148.

Die Reprise zieht keine Konsequenzen aus dem Vorangegangenen und erscheint als Wiederholung der Exposition. Harmonisch angepasst erklingt das Seitenthema nun in C-Dur, und auch der vorerst abrupte harmonische Übergang nach E-Dur wendet sich jetzt neapolitanisch nach Des-Dur, bevor der Satz schließlich in c-Moll verklingt. Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass der Schlusssatz des Quartetts eine hohe motivische Konzentration aufweist. So erklingt das Wechseltonmotiv nahezu pausenlos, entweder in Originalgestalt oder abgeleiteter Form, und wird zudem von sich selbst

überlagert. Es ergibt sich damit ein lebhafter Satz von unruhigem Charakter mit rhythmischen und harmonischen Überraschungen, der dem Kopfsatz des Quartetts kontrastierend gegenübersteht. So schafft es Ries im Finale auf deutlich weniger Raum, eine viel höhere motivische Dichte zu entfalten, als es im weiträumigen Kopfsatz der Fall ist, in dem die Arbeit mit verschiedenen Satztechniken und Texturvarianten im Vordergrund steht.

## Streichquartett G-Dur WoO 73c

### I. Allegro

Das letzte Streichquartett der Sammlung WoO 73 legt Ries in G-Dur an. Besonders der Beginn des Kopfsatzes sticht unter den anderen frühen Quartetten hervor, denn die Erste Violine beginnt solistisch. Sie eröffnet auftaktig ein durch Punktierungen geprägtes Thema. Charakteristisch für dieses sind der beginnende Quartfall vom Grundton auf die Quinte sowie eine punktierte Rhythmik und das Durchschreiten des Oktavraums abwärts. Die Mittelstimmen treten erst zur Kadenz in T. 3 hinzu und stabilisieren diese dadurch, während ein festes Bassgerüst weiter fehlt, da das Cello erst in T. 9 einsetzt. Als zweites Motiv etabliert sich die Drehfigur am Ende des Vordersatzes, die echoartig wiederholt wird und den Nachsatz eröffnet und prägt. Punktierte Rhythmik, die Beginn und Ende des Themas bildet, die plagale Kadenz in der Mittelachse in T. 3/4 und Echoeffekte verleihen dem Thema einen beschwingten, tänzerischen und fröhlichen Charakter.

Abb. 69: WoO 73c, I, T. 1–8.

Erst T. 8 bringt den Komplex durch eine reguläre Kadenz zu einem stabilen Ende. An der Fortspinnung des Themas beteiligen sich nun alle übrigen drei Stimmen, wobei ihnen zunächst eine Füllfunktion für die Harmonik zukommt. Der heitere Charakter des Themas wird in T. 15 abrupt getrübt. Ries erweitert den beginnenden Quartfall zur großen Sexte (*g-b*), sodass sich die Dur-Terz nach Moll trübt. Dialogisierend reagieren hierauf die Unterstimmen, indem sie das Zweiunddreißigstel-Motiv als Antwort einwerfen. An dieser Stelle erweitert sich somit die bisherige Funktion der Stimmen, denn sie verlassen ihre Begleitrolle und werden aktiver Teil des musikalischen Geschehens. Die Dominanz der Ersten Violine tritt zwar im Kopfsatz immer wieder hervor, allerdings wechseln sich quasi solistische Passagen der Ersten Geige mit Momenten ab, in denen die Satztextur durch die individuelle Führung aller Stimmen kammermusikalisch differenziert wird. Die Auflösung von Haupt- und Nebenstimmen gelingt Ries durch die Aufteilung des motivisch-thematischen Materials auf alle Instrumente wie auch durch sukzessive, imitatorische Einsätze (durchbrochene Arbeit). So greifen die Unterstimmen das Eingangsthema ab T. 20 in D-Dur auf, worauf ein Einsatz der Ersten Violine folgt, der schließlich in einen vierfachen, eng geführten Themeneinsatz aller Instrumente mündet (T. 23/24). Kontrastierend zu diesem ersten Höhepunkt eröffnet T. 29 einen neuen Abschnitt, der wiederum die Violine I alleine in den Fokus setzt. Über akkordischer Begleitung der Unterstimmen geht sie in triolische Akkordbrechungen über, die zwischen D-Dur und A-Dur sowie anschließend zwischen e-Moll und H-

Dur pendeln und Überleitungscharakter haben (T. 29–35). Die kontrastierende Textur mündet allerdings in eine Wiederkehr des Eröffnungsthemas, das nun in die Mittelstimmen verlagert wird. Ebenfalls an den Satzbeginn anknüpfend kehrt auch die Drehfigur wieder, die wie zuvor durch dynamische Kontraste als Echo in Szene gesetzt wird (T. 40–42). Der weitere Satzverlauf zeigt, dass die hier wiederkehrende Motivik des Satzbeginns ein konträres Seitenthema ersetzt. Für den Kopfsatz ergibt sich somit eine monothematische Anlage, lediglich die um D-Dur kreisende Harmonik markiert einen Gegenpol zum Satzbeginn.

Wie zuvor fällt der Fokus schließlich wieder auf die Erste Violine. Lange Sechzehntelketten über repetierender Begleitung dienen hier sowohl als Spielfigurationen als auch zur unvermuteten Modulation in entlegene harmonische Bereiche, wie es bereits schon öfter in oben untersuchten Werken zu beobachten war. Die Trübung von D-Dur nach d-Moll ermöglicht eine Kadenz nach B-Dur (T. 54), das somit in Verbindung mit dem in T. 15 erklingenen Sextfall gebracht wird. Die neue Zwischentonika B-Dur behält Ries für die nächsten Takte bei und greift das Eröffnungsthema nun erneut in allen vier Stimmen auf. Den Höhepunkt der satztechnischen Verdichtung bilden die Takte 55 bis 65, in denen der punktierte Themenkopf in ein kurzes Fugato geführt wird (kanonische Außenstimmen, Umkehrung in der Bratsche).<sup>139</sup>

Abb. 70: WoO 73c, I, T. 54–59.

The image shows a musical score for measures 54-59 of a string quartet. It consists of four staves: VI. I (First Violin), VI. II (Second Violin), Br. (Viola), and Vc. (Cello). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The music features intricate sixteenth-note patterns, particularly in the first violin and cello parts, and a more melodic line in the second violin and viola. Dynamics include piano (p) and accents.

Die Exposition greift somit bereits auf typische Techniken einer Durchführung zurück und entfernt sich auf harmonischer Ebene deutlich von der Tonika. In der Durchführung legt Ries den Fokus daher auf die Verarbeitung des Echomotivs. Die intensive satztechnische Auseinandersetzung mit dem thematischen Material innerhalb der Exposition hat somit Konsequenzen für die Anlage der Durchführung.

Mit der Rückkehr zur Dominante D-Dur wird der figurative Sechzehntelabschnitt der Ersten Violine wiederholt (T. 66–76), er mündet schließlich in eine Schlussgruppe (T. 76–97). Für diese spaltet Ries den charakteristischen Themenkopf (Quartfall) ab, spinnt die Melodik dann allerdings neu und kadenzierend fort.

Die Durchführung eröffnet mit der Wiederkehr des Themenkopfes, der in den Takten 98 bis 116 insgesamt siebenmal erklingt und dabei dialogisierend in den Außenstimmen liegt. Auf Engführungen oder kanonische Anlagen verzichtet Ries hier, dafür gestaltet er die Harmonik abwechslungsreich und moduliert ausgehend von D-Dur in T. 104 nach Cis-Dur. Die chromatische Rückung einen Halbton tiefer nach C-Dur (T. 113) markiert einen Wendepunkt und eröffnet einen neuen motivischen Abschnitt. Der punktierte Themenkopf erscheint nun nicht mehr, zumal er innerhalb der Exposition schon umfangreich verarbeitet wurde. Stattdessen konzentrieren sich die Takte 116 bis 128, wie bereits weiter

<sup>139</sup> Siehe auch: Schewe, Gisela: Untersuchungen zu den Streichquartetten von Ferdinand Ries, S. 31.

oben angedeutet, auf das Echomotiv. Dieses wird zunächst abwechselnd zwischen den zwei Violinen vorgetragen, bis ab T. 123 alle vier Stimmen am motivischen Satzgeschehen teilnehmen. Der aus der Exposition bekannte abrupte Wechsel der Dynamik bleibt auch in der Durchführung Kennzeichen von Motivverarbeitung und Klangsprache. Dabei erfährt nicht nur der Grundpuls durch enger aufeinander folgende Einsätze der Motivik eine Beschleunigung, sondern auch der harmonische Rhythmus gewinnt zunehmend an Tempo, bis die Harmonik nahezu schlagweise wechselt. Der Rest der Durchführung orientiert sich deutlich an der Vorlage der Exposition. So folgt auf eine Wiederkehr der figurierten Läufe der Violine I ab T. 129 die Wiederkehr der Schlussgruppenmotivik (T. 139ff). Lediglich die Harmonik dringt in neue Bereiche vor. So beginnt die Erste Violine ihre Figurationen in E-Dur, die Schlussgruppe setzt in Cis-Dur ein. Wie bereits weiter oben an Hand anderer Quartettsätze festgestellt wurde, erscheint auch die Durchführung des G-Dur-Quartetts als harmonisch variierte Wiederholung der Exposition. Lediglich die Verarbeitung des Echomotivs sticht hier als Höhepunkt der motivischen und harmonischen Dichte innerhalb der Durchführung als eigenständiger Teil hervor.

Die Reprise weist nur geringe Unterschiede zur Exposition auf. So findet nach der Fortspinnung der Thematik ab T. 163 abermals eine kurze Verarbeitung des Echomotivs statt, wie sie in der Exposition an dieser Stelle nicht erfolgte. (T. 165–172). Die Ähnlichkeit zum Verfahren innerhalb der Durchführung zeigt, dass sich die Pendantstelle in der Reprise durch diese erklärt. Die Durchführung hat somit Auswirkung auf die Reprise, wenn auch nur geringe. Denn der Rest des Satzes gleicht demjenigen der Exposition in Form, Motivik und Textur. Lediglich die Harmonik erscheint nun an die Reprise angepasst.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass Ries im Kopfsatz des G-Dur-Quartetts gezielt mit dem Wechsel von Soloabschnitten der Ersten Violine und Abschnitten, in denen alle Stimmen gleichberechtigt erscheinen, spielt. So erweist sich das zu Beginn erklingende Solothema später als thematisches Material, mit Hilfe dessen Ries die Ordnung von Haupt- und Nebenstimmen aufhebt. Das Solothema findet Einzug in alle Stimmen, die somit durch gemeinsames „Solo“ ein Ganzes bilden. Die monothematische Anlage der Exposition bringt eine intensive Verarbeitung der Thematik bereits vor der Durchführung mit sich. So ergibt sich für diese, dass Ries auf ein anderes Motiv, das Echomotiv, zurückgreift. In der Reprise wird dieses abermals verarbeitet, ein deutlicher Verweis auf die Durchführung, die ansonsten der Vorlage der Exposition in weiten Teilen folgt.

## II. *Andante con variazioni*

Den zweiten Satz des Streichquartetts legt Ries als Variationssatz an und greift somit eine Satzart auf, der er sich in den bisher betrachteten Werken mit Ausnahme der Doppelvariation im Quartett WoO 72 und des Allegretto in Hill deest Nr. 3 kaum gewidmet hatte.<sup>140</sup> Die Variationen und die Satztechnik erscheinen auf Grund der hier vorliegenden strophischen Anlage deutlich anders konstruiert, als es im langsamen Satz in WoO 72 der Fall ist. Das kantable Thema in A-Dur erstreckt sich über 22 Takte, wobei Anfang und Ende sich gleichen, sodass das Thema einen abgeschlossenen Rahmen besitzt. Unterteilbar ist es in 8+10+4 Takte, wobei der Mittelteil die Dominante E-Dur stabilisiert und auf Grund punktierter Rhythmik und Tonwiederholungen kontrastreichen Marschgestus besitzt (T. 9–18). Charakteristisch für den Themenbeginn ist der zerlegte Tonikadreiklang, der auftaktig und ausgehend von der Terz die Quinte anspringt (Terzsprung) und dann zum Grundton abfällt (Quintfall). Weiche Kadenzendungen, Seufzervorhalte sowie schreitende Stimmführung und eine diatonische Melodik verleihen dem Thema einen melodiösen, kantablen Charakter. Für die umrahmenden Teile des Themas (T. 1–8 und T. 18–22) ergibt sich zudem ein recht simpel gehaltener Aufbau, denn sie setzen sich aus

---

<sup>140</sup> Der oben untersuchte langsame Satz im Streichtrio WoO 70 Nr. 2, besitzt lediglich Züge eines Variationssatzes.

der Sequenzierung und Wiederholung der ersten zwei Eröffnungstakte zusammen. Daraus ergibt sich für das Thema selbst zwar nur ein Mindestmaß an Abwechslung, es erleichtert aber die Gestaltung der nachfolgenden Variationen, da auf diese Weise immer wieder ähnliche „Bausteine“ des Themas variiert werden müssen.

Abb. 71: WoO 73c, II, T. 1–22.

*Andante con variazioni*

The musical score consists of three systems of four staves each. The first system (measures 1-7) is marked *p* and shows the main theme. The second system (measures 8-16) continues the theme with variations. The third system (measures 17-22) concludes the section with a sixteenth-note flourish in the first violin part.

Jeder der fünf nachfolgenden Variationen legt Ries eine individuelle Gestaltungsidee zu Grunde. Für die erste Variation sind die Reduzierung auf zwei Stimmen sowie eine figurative Umschreibung des Themas charakteristisch. Während die Zweite Violine in Anlehnung an das Cello die Begleitung übernimmt, geht die Erste Violine in schnelle, virtuose Tonumspielungsfigurationen in Zweiunddreißigstel über. Hierbei bleiben die Melodietöne des Themas an herausgehobener Position erhalten, wodurch das Thema deutlich wahrnehmbar bleibt.

Abb. 72: WoO 73c, II, T. 23–31.

The musical score consists of three systems of four staves each. The first system (measures 23-25) is labeled 'I. Var.' and measure 23. The Violin I part (VI. I) has a melodic line with a fermata at the end of measure 25. The Violin II part (VI. II) has a rhythmic accompaniment. The Bratze (Br.) and Cello (Vc.) parts are silent. The second system (measures 26-28) shows the Violin I part with a more complex melodic line, and the Violin II part continuing its accompaniment. The Bratze and Cello parts remain silent. The third system (measures 29-31) shows the Violin I part with a highly rhythmic and melodic line, and the Violin II part continuing its accompaniment. The Bratze and Cello parts remain silent.

Die zweite Variation – nun wieder im vierstimmigen Satz – ist von imitatorischer Satzweise und einer kunstvollen motivischen Verflechtung geprägt. Während das Cello wieder das Bassfundament übernimmt, liegt das Thema in Originalgestalt nun in der Bratsche. Die zwei Violinen imitieren dabei die Motivik, vornehmlich den Themenkopf, um jeweils einen Takt versetzt, wodurch sich eine kanonische Satzstruktur ergibt.

Abb. 73: WoO 73c, II, T. 45–57.

2. Var. 45

VI. I

VI. II

Br.

Vc.

51

VI. I

VI. II

Br.

Vc.

Imitationen beinhaltet auch die dritte Variation, wobei hier der Fokus zusätzlich auf einer Chromatisierung des Themas liegt. Ausgehend von der Ersten Geige, die bereits den anfänglichen Terzsprung mit Durchgangstönen chromatisch einfärbt, setzen die übrigen Stimmen sukzessive ein, und zwar von hoher nach tiefer Lage. Dissonante Vorhalte auf schweren Taktzählzeiten sowie in kleinen Terzen parallel geführte Mittelstimmen im Marschteil des Themas ergeben dabei eigentümlich scharfe Klangkombinationen.

Abb. 74: WoO 73c, II, T. 67–75.

3. Var. 67

VI. I

VI. II

Br.

Vc.

Auch die vierte Variation behält eine imitative Einsatzfolge der Stimmen bei, thematisiert aber gleichzeitig das Spiel mit verschiedenen rhythmischen Schichten. Das Thema wandert erstmals in die tiefe Lage (Cello), während die Oberstimmen jeweils versetzt zueinander mit neuer kontrapunktischer Motivatik einsetzen. Synkopen und übergebundene Töne erzeugen hier einen rhythmisch komplizierten, sehr detailliert und differenziert gearbeiteten Satz.

Abb. 75: WoO 73c, II, T. 89–98.

Die fünfte und letzte Variation setzt nochmals einen starken Kontrast. Sie beginnt homophon gesetzt im kräftigen a-Moll und stellt im Verlauf abrupte Register- und Dynamikwechsel sowie Dur im Pianissimo und Moll im Fortissimo plakativ gegenüber. So wendet Ries die Wiederholung des ersten Viertakters nach A-Dur und verschiebt alle Stimmen in eine hohe Lage im Pianissimo, sodass eine Echowirkung zum kräftigen Beginn der Variation entsteht. Der Marschteil kommt nun erstmals stärker zur Geltung, indem die Dynamik zurück zum Fortissimo und die Harmonik abermals nach Moll (e-Moll) wechseln. Am Ende der Variation folgt der Marschteil als Nachhall des Vorangegangenen ein weiteres Mal, nun ebenfalls in hoher Lage und pianissimo. Eine Rückkehr des Themas ab T. 142 – wiederum in hoher Lage – bildet den Rahmen des Satzes. Die finale Kadenz wird zunächst trugschlüssig zurückgehalten



(fis-Moll T. 146), bis das Thema schließlich über triolische Figurationen der Begleitung pianissimo verhallt. Passend zum Verklingen verlangsamt sich auch das Tempo zu Adagio.

Abb. 76: WoO 73c, II, T. 111–120.

Liegt es nahe, dass sich Ries bei der Doppelvariation im Quartett WoO 72 an Haydn orientierte, so fällt auch bei der Betrachtung des vorliegenden Variationssatzes die Nähe zu Haydn auf. Zwar finden sich in Haydns Streichquartetten zahlreiche Variationssätze in verschiedenen Formen, doch insbesondere in Haydns späten Quartetten op. 76 sticht der strophische Variationssatz über *Gott erhalte Franz den Kaiser* im dritten Quartett im Vergleich mit Ries' Satz hervor.<sup>141</sup> Auch wenn verschiedene Variationsprinzipien wie beispielsweise das Umspielen der thematischen Melodietöne oder die Abwandlung des Themas von Dur nach Moll als allgemein gängige Verfahren gelten, so finden sich in Ries' Variationssatz dennoch genau die Ideen, die auch Haydn seinen Variationen zu Grunde legt. So gestaltet Haydn die erste Variation ebenfalls als Duo zwischen den beiden Violinen, die Übernahme des Themas in die Lage des Cellos bildet die zweite Variation, rhythmisch verschobene und kontrapunktisch verwobene, sukzessive Stimmeneinsätze prägen die dritte und die Abwandlung nach Moll die letzte Variation. Grundlegender Unterschied zu Ries' Satz ist, dass Haydn das Thema als Cantus firmus („Choralvariation“) durch die einzelnen Variationen zieht. Ries bringt nur in der zweiten und dritten Variation das Thema in seiner Originalgestalt wieder und unterzieht es in den übrigen Teilabschnitten Veränderungen und Abwandlungen. Dennoch weist die Machart beider Sätze deutliche Gemeinsamkeiten auf, zumal Haydn in den zahlreichen anderen strophischen Variationssätzen seiner Streichquartette durchaus noch andere Variationsverfahren anwendet.<sup>142</sup> Zwar finden sich auch in

<sup>141</sup> Wie oben bereits bemerkt wurde, ist es denkbar, dass Ries Haydns op. 76 kannte.

<sup>142</sup> Ein Überblick über die Varianten der Variationssätze in Haydns Quartettschaffen findet sich bei: Grave, Floyd und Grave, Margarete: *The String Quartets of Joseph Haydn*, S. 100.

Mozarts Streichquartetten strophische Variationssätze, die Ähnlichkeit zu Haydns Satzgestaltung offenbart allerdings, dass Mozart hier wohl nicht als Vorbild diente.

Im Vergleich mit den übrigen Sätzen der Ries'schen Frühwerke ragt der Variationsatz durch das hohe Niveau der Satztechnik deutlich heraus. Imitationen, rhythmische und kontrapunktische Verzahnungen, figurative Auszierungen, Chromatisierung der Motivik und ein hohes Maß an Abwechslung sorgen nicht nur dafür, dass das Thema aus unterschiedlichsten Richtungen und mit verschiedenen Mitteln stets neu beleuchtet und interpretiert wird, sondern zeigen gleichzeitig, wie Ries zunehmend an satztechnischer Sicherheit und Vielfalt gewinnt.

### III. Menuetto. Allegro

Das nachfolgende Menuett weist zwar auf formaler Ebene nichts Ungewöhnliches auf, allerdings erscheint es harmonisch recht eigentümlich konstruiert. So beginnt das achttaktige Thema des Menuetts trotz eines Kreuz-Generalvorzeichens in a-Moll und moduliert im weiteren Verlauf zur eigentlichen Dominante des Satzes, D-Dur. Auch die Fortspinnung ab T. 9, in der der Themenkopf sequenziert weitergeführt wird, erreicht die eigentliche Tonika nicht, sodass diese in der Schlusskadenz in T. 35 erstmals erklingt.

Abb. 77: WoO 73c, III, T. 1–8.

The image shows the first eight measures of the Menuetto. The score is written for four parts: Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Bassoon (Br.), and Cello (Vc.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Allegro'. The dynamics are marked with 'f' (forte) and 'p' (piano) throughout the measures.

Das Trio wendet sich kontrastierend nach g-Moll. Es erscheint ähnlich rudimentär angelegt. Blockweiser harmonischer Wechsel und Bordunbegleitung des Cellos erzeugen einen rustikalen, schmucklosen Charakter. Auf Grund des harmonisch „falschen“ Beginns des Menuetts leitet das Trio nicht passend zu diesem zurück, denn die ausklingenden leeren Quinten (*g–d*) der Takte 82 bis 84 bilden keinen adäquaten Übergang zum einsetzenden a-Moll beziehungsweise E-Dur der Eröffnungstakte des Satzes.<sup>143</sup>

### IV. Finale. Presto

Im Hinblick auf die tonale Anlage des gesamten Quartetts erweist sich auch der Schlusssatz als harmonisch interessant und ungewöhnlich, da er im Gegensatz zum Kopfsatz nicht in G-Dur, sondern in g-Moll steht. Das Finale – ebenfalls als Sonatensatz angelegt – beginnt sogleich energisch mit drei Akkordschlägen im Fortissimo. Im rasanten Tempo durchläuft die Oberstimme den Oktavraum abwärts, wobei die erklingenden Grundtöne der Tonika jeweils mit Halbtonvorhalten versehen werden. Dieser Themenkopf (T. 2–4) erfährt im Verlauf weitere Sequenzierung (T. 4–6) und mündet schließlich in eine

<sup>143</sup> Einen ähnlich ungewöhnlichen harmonischen Zusammenhang zwischen Menuett und Trio findet sich auch im dritten Satz des A-Dur-Quartetts WoO 1 Nr. 2.

kraftvolle Kadenz zum Halbschluss, an der sich alle vier Stimmen mit Doppelgriffen und vollen Akkorden beteiligen (T. 16–19).

Abb. 78: WoO 73c, IV, T. 1–19.

**Finale. Presto**

The first system of the musical score (measures 1-19) is titled "Finale. Presto". It consists of four staves: Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Bassoon (Br.), and Cello (Vc.). The key signature is B-flat major (two flats). The music is characterized by block chords and simple rhythmic patterns. Dynamic markings include *f* (forte) and *p* (piano). The Violin I part has a melodic line with some grace notes. The Bassoon and Cello parts provide harmonic support with block chords and simple rhythmic figures.

Die einsetzende Wiederholung des blockartig angelegten Themas geht nach sechs Takten in eine Fortspinnung und Modulation zur Parallele B-Dur über (T. 25–37). Erstmals verteilt sich hier die Thematik auch auf die übrigen Stimmen, die den Themenkopf imitierend übernehmen (T. 31–35). Es folgt eine Art Zwischenspiel oder Spielepisode, in der die Violine I in raschen Achteln zwischen Oktav- und Sextsprüngen wechselt. Auffällig sind die quasi floskelhafte Motivik sowie die schlicht gehaltene Harmonik, die fast ausschließlich zwischen F-Dur und B-Dur pendelt und somit den Spielepsodencharakter des Abschnitts unterstreicht (T. 37–56). Die Begleitstimmen sind in Form von regelmäßigen Vierteln ähnlich einfach gehalten und heben den Episodencharakter des Abschnitts zusätzlich hervor. Mit dem Übergang zu Achtelfigurationen im Cello und in den Begleitstimmen ab T. 56 unterstützt die Harmonik erstmals einen Spannungsaufbau, der sich über verminderte Klänge bis zu einer Kadenz in T. 68 zieht, die sich jedoch abermals nach B-Dur wendet. Das zweite Thema (B-Dur) der Exposition kontrastiert den energischen Satzbeginn durch Pizzicatobegleitung im Cello, rasche Wechselnoten in den Mittelstimmen und eine kantable Melodieführung der Ersten Violine. Es erscheint zudem nicht abschlossen wie das Hauptthema, sondern moduliert nach zehn Takten nach Es-Dur und wird dann sequenzierend fortgesponnen (T. 80ff).

Abb. 79: WoO 73c, IV, T. 70–85.

Einhergehend mit der Verdichtung des Satzgefüges übernehmen die Begleitstimmen den Themenkopf, wie es ähnlich auch in der Fortspinnung des Eingangsthemas zu beobachten ist. Die restlichen 55 Takte öffnen sich harmonisch kaum weiter, als es in den ersten zwei Dritteln der Exposition der Fall ist, beinhalten aber neben der Wiederholung der vorangegangenen Spielepisode – nun mit Melodieführung im Cello (T. 89–107) – zwei weitere Elemente. Zu diesen zählen einerseits triolische Akkordbrechungen ab T. 114, die in einer Steigerung in das Unisono münden und damit an den energischen Satzbeginn erinnern (T. 120/121), wie auch eine durch kurze Halbtonvorschläge geprägte Schlussgruppe (T. 122ff).

Die Durchführung kehrt motivisch zum Satzanfang zurück und setzt mit der Verarbeitung des Themenkopfes an. Als kontrapunktisches Element wird diesem eine auf- und absteigende Achtelfigur gegenübergestellt. Bei der Textur fällt auf, dass Ries zunächst immer zwei Stimmenpaare koppelt. Der Stimmenwechsel orientiert sich dabei am harmonischen Gang. Beginnend in g-Moll (Erste und Zweite Violine) folgen der Einsatz von Bratze und Cello (Es-Dur), die Kopplung von Erster Violine und Bratze (c-Moll), Zweiter Violine und Cello (d-Moll) und schließlich das erneute Zusammenspiel von Erster Violine und Bratze (e-Moll). Eine Steigerungswirkung wird durch die Erweiterung der Stimmenanzahl erreicht. So wird der Satz ab T. 154 drei- und ab T. 157 schließlich vierstimmig. Die triolischen Akkordbrechungen aus der Exposition übernehmen nun Überleitungsfunktion und vermitteln die Wiederkehr des Seitenthemas, das hier ab T. 168 in G-Dur erklingt. Es behält auch in der Durchführung seine modulierende Anlage bei, sodass die Harmonik schließlich nach e-Moll kadenziert (T. 181/182). Der dritte Block der Durchführung stellt den stimmlichen, harmonischen und thematisch-motivischen Höhepunkt dar. So folgt eine weitere Verarbeitung des Hauptthemenkopfes, nun allerdings im vierstimmigen Satz und mit drei verschiedenen kontrapunktisch entworfenen Begleitmustern. Der Themenkopf wird dabei im regelmäßigen Abstand durch die Stimmen gereicht, während die Begleitung einerseits die triolischen Akkordbrechungen wie auch zwei in Gegenrichtung verlaufende Begleitphrasen übernehmen. Die Texturwechsel orientieren sich dabei wie zuvor am harmonischen Gang, der sich – ausgehend von e-Moll – nach h-Moll, A-Dur, d-Moll, a-Moll und schließlich c-Moll

bewegt. Die Durchführung erscheint somit nicht als harmonisch angepasste variierte Wiederholung der Exposition, wie es bereits in einigen weiter oben untersuchten Quartettsätzen zu beobachten war. Sie besitzt durch die Kombination von Motivik mit kontrapunktisch entworfenen Begleitmustern sowie durch gezielte Steigerung der Spannung und durch Komplexität einen ganz eigenen Anspruch, der durchaus als Höhepunkt des Satzes angesehen werden kann und der recht schlicht entworfenen Exposition diametral gegenübersteht.

Die Reprise hingegen (T. 211ff) weist kaum Unterschiede zur Exposition auf und orientiert sich weitgehend an ihr. Spielepisoden und Seitenthema erklingen nun in g-Moll und G-Dur, und lediglich die Wiederholung der Spielepisode ab T. 293 bringt eine weitere Ausdehnung der Motivik mit sich wie auch die Schlussgruppe nun in etwas verlängerter Form auftritt (T. 328ff). Ein kraftvoller Schlussabschnitt ab T. 346 knüpft durch eine letzte Wiederholung des Hauptthemenkopfes und rasche Achtelfigurationen in den Unterstimmen an den Satzbeginn an und verleiht dem Finale dadurch einen in sich abgeschlossenen Rahmen.

## 5.7 Streichquartett Es-Dur WoO 74

Von dem Es-Dur-Quartett haben sich die Stimmen erhalten, sodass davon auszugehen ist, dass das Werk zumindest im privaten Rahmen zur Aufführung gelangt ist.<sup>144</sup>

### I. Allegro moderato

Der Kopfsatz eröffnet mit einem gleichmäßigen, sanglichen Thema in Halben als Trio, da das Cello erst in T. 3 hinzutritt. Kennzeichen der Thematik sind der beginnende Quartsprung zum Grundton und der zweimalige anschließende Terzfall. Die Diminution der Notenwerte zu Vierteln und schließlich Achteln steuert auf die Kadenz in T. 6 hin (Es-Dur). Wie der spätere Satzverlauf zeigt, erweist sich die Tonumspielungsfigur in Achteln aus T. 5 als wesentliches Motiv des Satzes, das Ries im Folgenden immer wieder aufgreift. Takt 7 bringt die Wiederholung des Themas mit sich, das nun auf der zweiten Stufe f-Moll ansetzt und anschließend in eine Fortspinnung des Achtelmotivs mündet (T. 12–17), wodurch eine klare abschließende Kadenz vermieden wird. Die Struktur des Themenbaus wird somit nicht ganz deutlich. Einerseits lässt sich der eröffnende Sechstakter als abgeschlossene thematische Einheit – unterteilbar in 3+3 Takte – verstehen, andererseits stellt die Wiederholung der Eingangstakte auf einer anderen Stufe kein ungewöhnliches Vorgehen innerhalb des thematischen Aufbaus dar, wodurch sich eine Struktur von 6+6 Takten ergibt. Auffällig bleiben jedoch der harmonisch offene Schluss in f-Moll (T. 12) wie auch die unmittelbare Fortspinnung des Achtelmotivs, die einem abgeschlossenen Themenbau entgegenwirken.<sup>145</sup> Als Kontrastmoment erweisen sich die Takte 17 bis 24, in denen ein Texturwechsel von der begleiteten Oberstimmenmelodik zu homophonen Akkordklängen vollzogen wird (T. 17ff). Erst Takt 24 schließt wieder in der Tonika, die somit außer im eröffnenden Sechstakter konsequent umgangen wird.

---

<sup>144</sup> Hill, Cecil: Ferdinand Ries. A Thematic Catalogue, S. 229–230. Der autographe Stimmensatz ist in D-B unter der Signatur Mus.ms.autogr. Ries, F. 66 N zu finden.

<sup>145</sup> Schewe deutet die Takte 1 bis 12 als Thema, unterteilt in Vordersatz (T. 1–6) und Nachsatz (T. 7–12). Schewe, Gisela: Untersuchungen zu den Streichquartetten von Ferdinand Ries, S. 31–33.

Abb. 80: WoO 74, I, T. 1–24.

**Allegro moderato**

The musical score consists of three systems of four staves each. The first system (measures 1-10) is marked *p*. The second system (measures 11-17) shows a dynamic shift to *f* in the Violin I part. The third system (measures 18-24) continues with *f* dynamics, with some *p* markings in the Violin II and Cello parts.

Die motivische Fortspinnung und Überleitung zur Dominante B-Dur setzt sich aus der Achtelfiguration sowie aus den Akkordschlägen des satzeröffnenden Abschnitts zusammen. Beginnend mit dem Wiederaufgreifen des Achtelmotivs, nun imitativ in den Oberstimmen (T. 25ff), kehren die Akkordschläge ab T. 31 wieder und werden zur Stabilisierung der Dominante verwendet, die bereits ab T. 40 gefestigt auftritt, allerdings noch kein Seitenthema eröffnet. Der hier erklingende, viertaktige Zwischengedanke knüpft in seiner Motivik an die Akkordschläge der Satzeröffnung an, erweist sich allerdings für den übrigen Satzverlauf als unbedeutend, sodass sich die Überleitung, nun aufgelockert durch imitatorisches Wechselspiel zwischen den einzelnen Stimmen wie auch zwischen den Außenstimmen (T. 55–59), bis T. 65 fortsetzt. Das wiederholte Erreichen von B-Dur mündet nun in das Seitenthema (T. 65–72), dessen Achtelmelodik nicht nur aus dem Wechseltonmotiv des Eingangsthemas abgeleitet ist, sondern das ebenfalls aus diesem entspringt. Denn der Themeneinsatz wird durch die Erste Violine und die Bratsche mit Hilfe der Tonumspielungsfigur aus T. 5 vorbereitet. Das neue Thema erweist sich als klarer strukturiert als das Hauptthema und lässt sich als musikalische Periode gliedern. Auffällig hierbei ist, dass der Nachsatz ebenfalls auf der zweiten Stufe ansetzt (c-Moll in B-Dur), anders als das Hauptthema jedoch harmonisch geschlossen wirkt und nach B-Dur

zurückfindet.<sup>146</sup> Dennoch folgt auch nach dem Seitenthema analog zum Satzbeginn die Fortspinnung der themeneigenen Motivik. So greift das Cello ab T. 73 die Achtelketten des Seitenthemas auf, wobei die Harmonik den zuvor gefestigten B-Dur-Bereich kurzzeitig verlässt.

Abb. 81: WoO 74, I, T. 63–74.

The image shows a musical score for a string quartet, specifically measures 63-74 of the first movement of WoO 74. The score is arranged in four staves: Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Br.), and Cello (Vc.). The key signature is B-flat major (two flats). The first system (measures 63-74) features a decrescendo ('decresc.') and a piano ('p') dynamic. The second system (measures 69-74) features a pianissimo ('pp') dynamic. The music consists of eighth-note patterns in the upper voices and a more active line in the cello.

Mit dem Übergang nach F-Dur<sup>7</sup> erfolgen die Rückkehr zu B-Dur (T. 83) und der Übergang in einen spielepisodenartigen Abschnitt. Dieser ist vor allem durch triolische Figurationen der Ersten Violine und den Verzicht auf motivisch-thematisches Material wie auch durch die recht schlichte Harmonik gekennzeichnet, die lediglich in T. 90/91 kurzzeitig in die Parallele c-Moll ausweicht. Die Hörerwartung wird durch eine abrupte Generalpause in T. 94 gestört, wodurch die abschließende Kadenz nach B-Dur umgangen wird. Kontrastierend kehren unerwartet die homophonen Akkordschläge aus T. 17ff im Piano als verkürzter Dominantseptnonakkord wieder. Die Rückbindung an den Satzanfang wird zudem durch das Wiederaufgreifen der Achtelmotivik aus dem Hauptthema bestärkt und auch durch vom Hauptthema abgeleitete Begleitmuster in Halben in den Mittelstimmen (T. 108–121), die hier den Schlussabschnitt bilden. Es ergibt sich somit eine über weite Teile motivisch dicht gearbeitete Exposition, die einerseits von Kontrasten in Form von Texturwechseln zwischen begleiteter Oberstimmenmelodie und homophonen Akkordschlägen lebt, andererseits auf Grund der Ähnlichkeit zwischen Haupt- und Seitenthema und deren Verarbeitung im Satzgefüge sowie der Rückbindung an den Satzanfang Einheit stiftet.

Die Durchführung eröffnet mit dem Hauptthema, das nun in es-Moll erscheint und bereits nach drei Takten durch eine Generalpause unterbrochen wird. Auf diesen Einschnitt folgt durch den unvermittelten Übergang nach H-Dur in T. 126 nicht nur ein harmonischer Kontrast, sondern mit dem Aufgreifen der Motivik des Seitenthemas werden Haupt- und Seitenthema auf engstem Raum gegenübergestellt. Das sich daraus ergebende Wechselspiel zwischen den Außenstimmen beschleunigt den harmonischen Rhythmus, bis schließlich das Phrasenende des Themas abgespalten und

<sup>146</sup> Siehe auch: Schewe, Gisela: Untersuchungen zu den Streichquartetten von Ferdinand Ries, S. 32.

verselbstständigt wird (T. 138–142). Mit der Kadenz nach F-Dur (T. 142) greift das Cello das Hauptthema des Satzes auf. Hervorzuheben ist, dass das Eingangsthema hier aus dem Kadenzglied, der Tonumspielungsfigur, entspringt (T. 142). Es beginnt somit mit seinem „Ende“ und findet zu diesem zurück. Dies erinnert an das Verfahren innerhalb der Exposition, in der das Seitenthema ebenfalls aus dem Kadenzglied des Hauptthemas entspringt. Das Prinzip wird hier beibehalten, die Motivik leitet lediglich in ihr „eigenes“ Thema über. Dieses bildet hier nicht nur das motivische Fundament der Satzentwicklung, sondern wird zudem von seiner eigenen Motivik begleitet, die Ries kontrapunktisch-imitatorisch in das Satzgefüge einwebt (T. 143–149). Über einem Orgelpunkt des Cellos kehren schließlich die Akkordschläge wieder (T. 155–165), die zur Reprise überleiten. Die Durchführung ist somit eng an die Exposition angelehnt und aus ihren Elementen gestaltet. Auffällig ist die blockartige Struktur. So erfolgen Textur- und Motivwechsel fast regelmäßig nach vier Takten, ein Verfahren, das auch in den weiter oben untersuchten Sätzen immer wieder zu beobachten war. Darüber hinaus verwendet Ries in der Durchführung ähnliche Abschnitte aus der Exposition, um gleiche Übergänge zu erzeugen. So etwa mit Hilfe der Akkordschläge ab T. 154, die wie in der Exposition auch in der Durchführung zum Hauptthema zurück- beziehungsweise überleiten.

Die Reprise gleicht in weiten Teilen der Exposition. Lediglich das Satzende wird hinausgezögert. So kehrt der Akkordabschnitt ab T. 257 zur Satzeröffnung und damit zum Hauptthema in Es-Dur zurück (T. 285–288). Dieses schließt nun trugschlüssig in c-Moll. Die Rückkehr zur Tonika erfolgt verlangsamt, denn Ries schreibt zwei kurzzeitige Tempowechsel zu Andante (T. 289) und Adagio (T. 291) vor, bevor mit Rückkehr des Tempo primo der Satz sein Ende in der Tonika findet (T. 293–311).<sup>147</sup>

## II. Adagio cantabile

Der zweite Satz des Streichquartetts steht in As-Dur und ist in Sonatenform konstruiert, die allerdings auf einen Durchführungsabschnitt verzichtet. Auffällig ist der stockende Beginn des sechstaktigen Eröffnungsthemas, das bereits in T. 1 nach einem Terzfall und auch bei der Wiederholung des Vordersatzes (T. 4) von einer Generalpause durchzogen ist. Weiche Seufzerendungen der Violine I untermalen den kantablen Charakter, wobei die Harmonik bereits in T. 3 durch Chromatik (*fes* im Cello) in verminderte Klänge abdriftet. Der ruhigen Satzeröffnung wird in T. 7 ein abrupter Ausbruch gegenübergestellt. Plötzliche, kurzzeitige Dynamikwechsel von Piano nach Fortissimo wie auch große Abwärtssprünge in der Ersten Violine (Duodezime) und Zweiten Violine (None) erzeugen hier unvermittelte und herbe Kontrastwirkung.

---

<sup>147</sup> Eine derartige Tempoveränderung ist, wie oben beschrieben, auch im Schlusssatz des Quartetts WoO 1 Nr. 3, zu finden.



Abb. 82: WoO 74, II, T. 1–12.

The image shows a musical score for the first system of WoO 74, II, T. 1–12. The score is for Violin I, Violin II, Bratze, and Cello. It is marked 'Adagio cantabile'. The first system shows measures 1-8. Dynamics include *p*, *ff*, and *p*. The second system shows measures 9-12, with a prominent tremolo passage in the Violin I part starting at measure 9. Dynamics include *ff* and *p*.

Bereits in den ersten Takten finden sich somit verschiedene Elemente, die im weiteren Satzverlauf zum Tragen kommen. Zu diesen zählen das Unterbrechen der Kantabilität des Themas durch Generalpausen, das Abdriften der stabil scheinenden Harmonik durch Chromatik in verminderte Klänge wie auch das Setzen von abrupten dynamischen Gegensätzen.<sup>148</sup> Hinzu tritt eine besondere Behandlung des Cellos, das sich im Satzverlauf immer wieder vom Stimmenverband löst. So erklingt bei der Wiederholung des Themas ab T. 15 im Cello eine ostinate Vierteltonfigur, während die Mittelstimmen im Stimmenpaarverband rhythmisch versetzt zum Thema der Violine I spielen, wodurch dessen stockender Charakter zurücktritt. Ein viertaktiges Zweites Thema in Es-Dur wird von der Bratsche vorgestellt (T. 25–28). Ebenfalls kantabel angelegt und von Seufzern durchzogen, verteilt sich in der Fortspinnung der Themenkopf imitatorisch auf die übrigen Streicher. Dabei verliert die Harmonik auf Grund von verminderten Klängen und chromatischen Fortschreitungen zwischenzeitlich an Stabilität (T. 29–32). Auch das Ende der Phrase mündet nach einer absteigenden Sechzehntelfiguration des Cellos instabil in chromatische Fortschreitungen (T. 33–37). Mit der Rückkehr einer gefestigten Harmonik ab T. 38 (Es-Dur) ändert sich allerdings die Textur. Die von den Unterstimmen begleitete Oberstimmenmelodie geht ab T. 40 in einen Tremoloabschnitt über, der sich leise von Pianissimo zu Fortissimo steigert. Die Fortführung der kantablen Melodik pausiert somit zu Gunsten eines orchestral anmutenden Abschnitts. Anknüpfend an die Satzeröffnung ist die Tremolopassage von starken dynamischen Kontrasten wie auch von großen Intervallsprüngen, verminderter Harmonik und Generalpausen geprägt (T. 40–50). Eine anschließende triolisch ausgezierte Passage der Ersten Geige führt über den Dominantseptakkord nach As-Dur zurück (T. 50–52). Mit dem Erreichen der Tonika kehrt auch das Hauptthema wieder, wodurch der Beginn der Reprise markiert wird. Wegen des Verzichtes auf eine Durchführung beinhaltet die Reprise ein geringes Maß an Variation. So ist nun die Basslinie des Cellos in Form von durchlaufenden

<sup>148</sup> Schewe schreibt dem Thema auf Grund der „Atempausen“ einen redenden Tonfall zu. Siehe: Schewe, Gisela: Untersuchungen zu den Streichquartetten von Ferdinand Ries, S. 16f.

Sechzehntelpassagen verziert (T. 52–58), und die in der Exposition festgelegte Wiederholung des Themas über der ostinaten Viertonfigur des Cellos wird durch einen akkordischen Abschnitt ersetzt (T. 66–74), der zum Seitenthema, nun in As-Dur, überleitet (T. 74–77). An den Schlussabschnitt der Tremolopassage schließt sich eine kurze Coda an. Diese bringt erneut das Hauptthema, wiederum leicht variiert. Interessant ist, dass der in der Reprise zuvor ersetzte Themenabschnitt über der ostinaten Viertonfigur des Cellos nun in der Coda nachgereicht wird, sodass der Satz mit dem Thema abschließt, obwohl die Passage ursprünglich aus dem Satzverlauf stammt. Durch den Verzicht auf eine Durchführung finden in Reprise und Coda leichte Veränderungen statt. Diese beschränken sich jedoch hauptsächlich auf die Textur der Begleitstimmen, vornehmlich des Cellos. Eine Verarbeitung des motivisch-thematischen Materials im Sinne einer Durchführung findet auch hier nicht statt, wodurch die Reprise als solche zu erkennen bleibt. Im Vergleich mit den oben bereits analysierten Sonatensätzen fällt allerdings auf, dass die Reprisen der Frühwerke in der Regel stark ihren Expositionen gleichen. Die hier vorliegende Reprise weicht von dieser Beobachtung ab, was sich durch den Verzicht auf eine Durchführung erklärt. Darüber hinaus ist interessant, dass die Exposition wie auch die Reprise weniger von thematisch-motivischen Bezügen im Verlauf der Satzentwicklung, sondern von den genannten Elementen wie Generalpausen, abruptem dynamischem Kontrast und einem zeitweisen Abdriften in Chromatik leben. Diese finden sich nicht nur zu Satzbeginn, sondern ebenfalls im Verlauf des Seitenthemas, und prägen zudem den effektvollen Tremoloabschnitt. Die Elemente des Satzanfangs bleiben somit auch im Satzverlauf erhalten und stiften über eine längere Strecke Zusammenhang.

### **III. Menuetto. Allegretto**

Das schlichte Thema des Menuetts (T. 1–16) prägen ein auftaktiger Quartsprung, homophone Tonrepetitionen und eine punktierte Figur mit Vorschlag. Der Satz offenbart eine stark akkordisch geprägte Struktur, die lediglich am Ende durch Pendelbewegungen in Achteln leichte Variation erfährt. Der repetitive Melodiefluss wird in der Ersten Geige am Ende des Vordersatzes durch lange Notenwerte in Halbtonschrittfolge unterbrochen (T. 4–6). Sie dienen dem Erreichen der thematischen Mittelachse auf der Subdominante As-Dur. An den Halbschluss in T. 16 schließt sich die thematische Fortspinnung an, die durch imitative Stimmführung gekennzeichnet ist. So werden der eröffnende Quartsprung und die punktierte Figur in der Bratsche und im Cello aufgegriffen, wobei die Harmonik zur Tonikaparallele c-Moll tendiert und dominantisch hierzu (G-Dur) in T. 29 kurzzeitig zum Stehen kommt. Ausgehend von der Bratsche wird der Themenkopf weiter fortgesponnen (T. 30ff, c-Moll), bis in Takt 36 wieder die Tonika erreicht ist und die Wiederholung des Themas vorbereitet wird. Die Themenwiederholung ab T. 59 erfährt durch die Fortführung der Halbtonschrittfolge (T. 62–68) sowie durch eine chromatische Passage im Unisono (T. 74–79) eine Erweiterung und kommt schließlich harmonisch gefestigt in der Tonika zum Ende.

Das folgende Trio ähnelt dem Menuett in seiner homophonen Anlage und entwickelt sich über weite Strecken ebenfalls akkordisch. Auffällig ist jedoch, dass die Harmonik des Trios deutlich vielseitiger und farbenreicher auftritt. Während das Menuett fast durchgehend im Umkreis der Tonika bleibt, erscheint der harmonische Rhythmus des Trios deutlich bewegter. Dies ist interessant, da sich das Trio in der Regel durch einfachste Melodik und Harmonik auszeichnet. Im vorliegenden Satz sind daher abrupte Harmoniewechsel in mediantische Bereiche, so zum Beispiel in T. 109 von g-Moll nach Ges-Dur<sup>7</sup> oder in T. 156 von Es-Dur nach Ces-Dur<sup>7</sup>, besonders auffallend.

### **IV. Finale. Allegro**

Den Schlusssatz des Streichquartetts bildet ein Rondo in Es-Dur im 2/4-Takt. Das erste Ritornell (T. 1–42) eröffnet in der Ersten Violine ein zehntaktiges Thema, das von zwei Motiven, einem auftaktig aufsteigenden Dreiklang zu Beginn und einer daran anschließenden Drehfigur, geprägt ist. Der Bau des

Themas bleibt dabei auf die Sequenzierung und Fortspinnung dieser beiden Motive beschränkt, wodurch sich ein lebhafter, vorwärts drängender Charakter ergibt. Nach dem „fragenden“, mit Fermaten versetzten Halbschluss des Themas (T. 10) spinnen die drei Unterstimmen die Motivik der Satzeröffnung weiter fort, während in der Ersten Violine ein weiteres Motiv, bestehend aus einer rasch absteigenden Wechseltonfigur („Stufenmotiv“), eingeführt wird. Die Wiederholung des Themas ab (T. 26ff) erfährt schließlich eine kurze Erweiterung in Form von anhaltenden Sequenzierungsschritten (T. 32ff), die dem Rückgang zur Tonika dienen, sodass das erste Ritornell in T. 42 in Es-Dur schließt.

Abb. 83: WoO 74, IV, T. 1–18.

**Finale. Allegro**

Bereits das erste Couplet macht deutlich, wie auffallend wenig Kontrast Ries zwischen die Ritornelle und die Couplets setzt. Denn wie auch der Satzverlauf zeigt, beschränken sich alle drei Couplets nahezu komplett auf das Material des Eröffnungsritornells. So greift das erste Couplet (T. 42–152) zunächst das Wechseltonmotiv auf (T. 43–49 und T. 145–152), bringt im Verlauf immer wieder das „Stufenmotiv“ (T. 50–57, T. 74/75, T. 110–118, T. 125ff) und hebt mit dem Eröffnungsthema in B-Dur (T. 64ff) sowie dem Themenkopf an zahlreichen Stellen an. Neue Gedanken bilden lediglich ein Abschnitt in absteigenden Dreiklängen, die dialogartig zwischen Erster Geige, Cello und Bratsche alternieren (T. 78–89), wie auch ein synkopierter Einschub (T. 94–107) und ein tremoloartiger „Klangfeldabschnitt“ in repetierenden Sechzehnteln als vorläufiger Höhepunkt (T. 118–122). Dabei bleiben die neuen Elemente konsequent von Ritornellmotivik umgeben und setzen somit nur kurzzeitig Kontrast. Auch hinsichtlich der Texturverhältnisse fällt auf, dass wie im Ritornell über weite Strecken die Erste Geige melodieführend gestaltet ist. Stellenweise Ausnahmen bilden dialogisierende Phrasen zwischen einzelnen Stimmenpaaren und Abschnitte im Unisono, wie Synkopen und repetierende Sechzehntel. Zudem unterscheidet sich die Harmonik des ersten Couplets kaum von derjenigen des Ritornells. Steht im Ritornell naturgemäß die Tonika im Zentrum, so liegt der harmonische Schwerpunkt des ersten Couplets auf der Dominante B-Dur.

Die Takte 153 bis 194 bilden das zweite Ritornell, das dem ersten gleicht. Das zweite Couplet hingegen (T. 195–285) hebt sogleich wie das erste an, entwickelt sich dann allerdings anders fort. Dabei basiert das motivisch-thematische Material weiter auf den bereits bekannten Elementen. Lediglich die Reihenfolge der einzelnen Bausteine wird variiert. So eröffnet der Formabschnitt zwar ebenfalls mit der Tonumspielungsfigur (T. 195ff), geht dann aber zu den repetierenden Sechzehnteln über (T. 200–203), an die sich kurzzeitig die absteigenden Dreiklänge der Violine I (vgl. T. 205–208 mit T. 90–93) und ein auf drei Takte verkürzter Synkopeneinwurf anschließen (T. 209–211). Den Rest des mittleren Couplets bilden das „Stufenmotiv“, Einwüfe des Themenkopfes (aufsteigender Dreiklang) und abermals die Tonumspielungsfigur (T. 212–284). Dabei kommt diesem Abschnitt auf Grund des fortschreitenden harmonischen Ganges und des Alternierens der Motivik zwischen den Stimmen ein Durchführungscharakter zu, speziell ab T. 239. Dies bezeugt vor allem die Harmonik. Beginnend in c-Moll, tendiert die Harmonik im Verlauf des Couplets dazu, nach jedem Motiveinsatz zu wechseln, und erreicht bei der Wiederkehr der Tonumspielungsfigur schließlich Ces-Dur. Diese „harmonische Verirrung“ wird zudem durch Generalpausen optisch und akustisch in Szene gesetzt, da die Spieler in ihrem Spielfluss abrupt unterbrochen werden und schließlich in den Satz und die ‚richtige‘ Harmonik zurückfinden müssen (T. 260ff).<sup>149</sup> Der kräftige Einsatz (forte) in es-Moll (T. 266) nach dem zögerlichen Suchen (piano) der richtigen Harmonik (T. 260–265) besitzt daher eine gewisse Komik, da der Hörer an dieser Stelle Es-Dur erwartet. Die Tonika wird schließlich ab T. 274 durch den Dominantklang vorbereitet, sodass das dritte Ritornell ab T. 285 beginnen kann.

Abb. 84: WoO 74, IV, T. 258–268.

The image shows a musical score for measures 258-268 of a piece in C minor, 2/4 time. The score is for Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Trumpet (Br.), and Violoncello (Vc.). The key signature is C minor (three flats). The time signature is 2/4. The score starts at measure 258. The Violin I part has a melodic line with slurs and accents. The Violin II part has a more rhythmic line. The Trumpet part has a simple harmonic line. The Violoncello part has a bass line with some slurs. Dynamic markings include *p*, *pp*, and *f*. There are general rests in measures 260-265. The key signature changes to C major (no flats) at the end of the excerpt.

Dieses (T. 285–331) gleicht stark den vorhergehenden Ritornellen, weist allerdings ein anderes Ende auf. So erscheint der mit Fermaten versehene Halbschluss des Themas hier in dreimaliger Wiederholung, wobei die verminderte und „falsche“ Harmonik (D-Dur<sup>7</sup>) sowie die Fermaten eine Art „fragendes“ beziehungsweise offenes Ende implizieren, das an die „suchende“ Stelle im vorherigen Couplet erinnert.

<sup>149</sup> Ein ähnliches Verfahren war bereits im Menuett des Streichquartetts WoO 1 Nr. 2, in A-Dur zu beobachten.

Das dritte und letzte Couplet (T. 332ff) gleicht in seiner Struktur dem ersten, tritt nun allerdings etwas verkürzt und als eine Art Reprise auf, da hier nun die Tonika Es-Dur den harmonischen Bezugspunkt bildet. Eine kurze Schlussgruppe (T. 409ff), die das „Stufenmotiv“ ein letztes Mal aufgreift und die Schlusskadenz durch Chromatik hinauszögert, bildet das Ende des Finales.

Die motivisch-thematische Anlage des Schlusssatzes betrachtend fällt auf, aus wie wenig Material Ries den Satz formt, denn die für gewöhnlich kontrastierenden Couplets greifen hauptsächlich auf die Motivik des Eröffnungsritornells zurück. Hieraus resultiert zwar einerseits eine sehr starke motivische Dichte, die sich auf alle Formabschnitte gleichermaßen überträgt, andererseits gibt es kaum Kontrast und Einschnitte. Grenzen zwischen den Ritornellen und Couplets zu ziehen, fällt schwer, weswegen der Satz in beständigem Vorwärtstrieb zu sein scheint, der auch durch die auftaktige Motivik begünstigt wird. Trotz des Reprisencharakters des dritten Couplets und durchführungsartiger Momente im mittleren Couplet überwiegt durch die beständige Fokussierung auf wenige motivische Elemente der Eindruck, dass sich der Satz in einem dauerhaften Durchführungs- beziehungsweise Verarbeitungsprozess befindet. Ein lebhafter, nicht zur Ruhe kommender, aber stellenweise kontrastarmer und auf wenige Bausteine reduzierbarer Satz ist das Resultat.

### Ergebnisse der Analysen WoO 71, WoO 72, WoO 73a–c und WoO 74

Die Analysen der Streichquartette WoO 71, WoO 72, WoO 73a–c und WoO 74 zeigen, wie Ries bemüht ist, jedem Quartett und jedem Satz Individualität zu verleihen. Dies geschieht beispielsweise durch das zugrunde Legen verschiedener Satzideen, sei es durch ein kontrapunktisch gewobenes Fugato im Schlusssatz des A-Dur-Quartetts, eine losgelöste, konzertierende Violine I im langsamen Satz des d-Moll-Quartetts, blockartige Strukturen und Unterbrechung des Spielflusses im e-Moll-Quartett oder auch eine Entfaltung des Satzgeschehens auf viel oder wenig Raum (c-Moll-Quartett und d-Moll-Quartett). Hinzu tritt eine Vielfalt an Satzformen, mit denen Ries neue Techniken erproben kann, wie beispielsweise der Variationssatz (c-Moll-Quartett) und die Doppelvariation des e-Moll-Quartetts zeigen.

Auch in Bezug auf die Harmonik lassen sich verschiedene Ansätze erkennen. Teilweise finden sich Sätze mit wenig harmonischem Kontrast oder einer nicht zielgerichteten Modulation, die durch das Zurückkehren zur Tonika zunichte gemacht wird. Andererseits erfährt die Harmonik im Vergleich mit den zuvor betrachteten Werken eine deutliche Erweiterung. So fallen nicht nur die harmonisch recht untypischen Satzkonstellationen in den Quartetten A-Dur, e-Moll und im Mollfinale des G-Dur-Quartetts auf, sondern auch innerhalb des Satzgeschehens erreicht die Harmonik teils entlegene Bereiche, vereinzelt bereits innerhalb der Exposition.

Die motivisch-thematische Arbeit erscheint verglichen mit den Quartetten WoO 1 und den Trios WoO 70 ebenfalls ausgereifter. Allen Sätzen liegt mindestens ein Thema zu Grunde, dem teilweise kontrastierende Seitengedanken gegenübergestellt werden. Dennoch ergibt sich der Eindruck, dass dezidierte thematische Arbeit aus der Gegenüberstellung von zwei dialektischen Themen, wie sie die heutige prototypische Sonate fordern würde, eher eine untergeordnete Rolle spielt, was wohl in Teilen auch dem damaligen Verständnis der Sonatenform geschuldet ist, das sich anfangs mehr auf harmonische als auf motivisch-thematische Kontraste fokussierte. Auch wenn einige der Durchführungen der Sonatensätze weiterhin als eine Art Variante der Exposition auftreten, so findet sich in manchen Sätzen deutlich das Bestreben, der Durchführung durch die Kombination von Motiven und Stimmenpaaren mit kontrapunktischen Begleitmustern einen höheren Anspruch zu verleihen. Auch wenn die Melodieführung über weite Strecken weiter der Violine I obliegt, kann man an verschiedenen Stellen Ries' Bemühen zur weiteren Differenzierung des Stimmengewebes erkennen, wenn beispielsweise die Trennung von Neben- und Hauptstimmen partiell verschwimmt oder aufgehoben wird, was den Stimmen einen Zuwachs an Eigenständigkeit verleiht. So erscheint gerade im Vergleich des A-Dur-Quartetts mit den Trios WoO 70 die Kontrapunkttechnik des Komponisten deutlich ausgereifter. Nicht zuletzt wird Ries' Orientierung an musikalischen Vorbildern wie Mozart und Haydn deutlich, deren Werke er als Jugendlicher „*immer unverdroßen*“ studierte.

## 5.8 Streichquintett A-Dur WoO 75

Konnte Ries beim Studieren von Streichquartetten besonders auf die zahlreichen Werke Joseph Haydns zurückgreifen, so gilt dies für die Orientierung am Streichquintett insbesondere für Mozart. Durch Ries selbst ist der anekdotische Ausspruch Haydns überliefert, er „*habe immer mit vier Stimmen genug gehabt*“ und „*sich in den Quartett-Stil so hinein geschrieben, daß er die fünfte Stimme nicht finden könne.*“<sup>150</sup> Mozart hingegen widmete sich neben dem Streichquartett auch immer wieder dem Streichquintett. So liegen von ihm außer der bereits erwähnten Bearbeitung der Bläserserenade KV 388 fünf genuine Streichquintette vor. Auch wenn Mozarts Quintette zu seinen Lebzeiten vergleichsweise wenig Beachtung fanden,<sup>151</sup> so ist, wie bereits angedeutet, davon auszugehen, dass dem jungen Ries zumindest das Quintett KV 515 war, da er es in jungen Jahren zum Klaviertrio umarbeitete.

Für die Besetzung des Streichquintetts hatten sich um 1800 neben vereinzelt Formen mit Kontrabass verschiedene andere Varianten durchgesetzt, die sogar geographisch zugeordnet werden können. So erscheint für den süddeutsch-österreichischen Raum eine zweite Bratsche typisch, für Oberitalien hingegen das Hinzuziehen einer dritten Violine. Die Verdoppelung des Cellos geht auf die Tradition Luigi Boccherinis und sein Wirken am spanischen und preußischen Hof zurück.<sup>152</sup>

Obwohl das Hinzutreten einer weiteren Streicherstimme im Vergleich zum Quartettsatz neue satztechnische Herausforderungen und Möglichkeiten mit sich bringt, ist zu anzumerken, dass von den

<sup>150</sup> Nach Ries' eigenen Angaben, ergriff er bei einem Konzert beim Fürsten Karl von Lichnowsky die Gelegenheit, Haydn nach seinem Quintettschaffen zu fragen. Ries berichtet, dass auf dem Programm die Uraufführung von Beethovens Klaviertrios op. 1 stand. Allgemein wird das Ereignis in das Jahr 1795 datiert. Zu bemerken ist allerdings, dass Ries unmöglich dabei gewesen sein kann, da er zu diesem Zeitpunkt gerade einmal zehn Jahre alt war und somit definitiv nicht in Wien gewesen ist. Es ist also davon auszugehen, dass Ries Haydn vermutlich später einmal begegnete und er in den *Notizen* Ereignisse durcheinander bringt. Siehe: Wegeler, Franz Gerhard, und Ries, Ferdinand: Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven, S. 84–86. Haydns Quintettschaffen für Streicher beschränkt sich auf ein frühes Quintett in G-Dur für zwei Violinen, zwei Bratschen und Bass („Cassatio“, Hob II:2) sowie auf ein Divertimento in A-Dur mit gleicher Besetzung (Hob. II:A1), dessen Echtheit jedoch umstritten ist. Siehe: Feder, Georg: Art.: „Haydn, Joseph“, in: MGG 2, Personenteil, Bd. 8, Sp. 1009.

<sup>151</sup> Sieber, Tilman: Das klassische Streichquintett, S. 106f.

<sup>152</sup> Schmidt, Matthias: Streichquintette. Über Entwicklung (II). Mozart und die Kombinatorik der Wahrnehmung, in: Mozarts Klavier- und Kammermusik, S. 453f.

Zeitgenossen bekanntlich das Streichquartett weiter als das Ideal der kammermusikalischen Streichermusik angesehen wurde.<sup>153</sup> Dennoch gelang es Komponisten – insbesondere Mozart – durch die Übernahme der in den Streichquartetten etablierten Satztechniken und Formen sowie durch das kunstvolle Einarbeiten der zusätzlichen Stimme das Streichquintett auf eine mit dem Streichquartett ebenbürtige Stufe zu stellen. Die Verwendung von fünf Stimmen in einer am Streichquartett orientierten kammermusikalischen Satzweise bringt zudem neue Möglichkeiten in der Satzgestaltung mit sich, wie beispielsweise Terz-Oktav-Koppeln, antiphonale Abschnittswiederholungen, das Arbeiten mit Klangachsen, orchestrales Tremolo oder auch das Bilden dialogisierender Stimmengruppen.<sup>154</sup>

Das in der Musikabteilung der Berliner Staatsbibliothek verwahrte Partiturautograph des Streichquintetts WoO 75 trägt die Überschrift „*Grand Quintuor pour deux Violons, deux Altos et Violoncelle composé | par Ferdinand Ries*“ und ist undatiert.<sup>155</sup> Der Entstehungszeitpunkt der Komposition ist daher nicht exakt auszumachen, Ueberfeldt datiert das Werk allerdings in die Zeit vor 1800.<sup>156</sup> Wie oben bereits dargelegt, sprechen die Indizien ebenfalls für eine Entstehung um diese Zeit. Darüber hinaus hat sich eine Abschrift der Stimmen erhalten, die allerdings erst nach Ries' Tod um 1840 entstand.<sup>157</sup>

## I. Allegro

Ries greift in seinem A-Dur-Quintett die auch für Mozart typische Besetzung mit doppelter Bratsche auf. Gemäß der sich etablierten Konvention ist der Kopfsatz als Sonatensatz entworfen. Das den Satz eröffnende Thema (T. 1–14) beginnt zunächst solistisch mit der Ersten Geige. Durch das Hinzutreten der übrigen vier Instrumente verdichtet sich der Klang, wobei der Satz auf Grund von Tondopplungen nur latent fünf Stimmen durchscheinen lässt. Durch die fast strenge homorhythmische Anlage der Eingangstakte erscheinen alle Spieler am Satzgeschehen gleichermaßen beteiligt.<sup>158</sup> Erst im Nachsatz (T. 7ff) des periodisch gebauten Themas löst sich die Erste Violine vom Ensemble. Die nun nachschlagenden Begleitmuster der übrigen Stimmen etablieren nicht nur eine echte Fünfstimmigkeit, sie sind der Violine I auch als eigene Gruppe gegenübergestellt. Die Satzeröffnung ist zudem auf harmonischer Ebene besonders interessant, da die Tonika über weite Strecken zunächst zurückgestellt wird. Der erste Zusammenklang aller Stimmen in T. 2 deklariert A-Dur zur Zwischendominante, und auch die weitere harmonische Progression umgeht die Grundtonart zunächst gezielt. In T. 13 scheint die Tonika zwar in Grundstellung durch, die Bratsche II zieht den Melodiebogen aber durch die Imitation der Violine I weiter, sodass keine deutliche Zäsurwirkung entsteht. Erst in T. 27 wird A-Dur als Tonika deutlich bestätigt, allerdings anschließend durch das in der Violine I hinzutretende g' wieder

---

<sup>153</sup> Für die Manifestierung des Topos des „*Gesprächs unter vier vernünftigen Leuten*“ gelten allgemein die viel zitierten Äußerungen Johann Friedrich Reichardts und Johann Wolfgang von Goethes. Doch auch bei Schumann, der dem Gespräch-Topos des Streichquartetts das Streichquintett als „*Versammlung*“ gegenüber stellt, findet sich die Idee noch: „*Man sollte kaum glauben, wie die einzige hinzukommende Bratsche die Wirkung der Saiteninstrumente, wie sie sich im Quartett äußert, auf einmal verändert, wie der Charakter des Quintetts ein ganz anderer ist, als der des Quartetts. Die Mittelstimmen haben mehr Kraft und Leben; die einzelnen Stimmen wirken mehr als Massen zusammen; hat man im Quintett [sic, recte: Quartett] vier einzelne Menschen gehört, so glaubt man jetzt eine Versammlung vor sich zu haben.*“ Siehe: Schumann, Robert: Dritter Quartett-Morgen, in: Neue Zeitschrift für Musik, Bd. 9, Nr. 10, 3.8.1838, S. 42. Siehe auch: Finscher, Ludwig: Art.: „*Streichquintett*“, in: MGG 2, Sachteil, Bd. 8, Kassel u. a. 1998, Sp. 1991.

<sup>154</sup> Schmidt, Matthias: Streichquintette. Über Entwicklung (II). Mozart und die Kombinatorik der Wahrnehmung, in: Mozarts Klavier- und Kammermusik, S. 458–482. Siehe auch: Sieber, Tilman: Das klassische Streichquintett, S. 80–102, sowie: Schwindt, Nicole: Die Kammermusik, in: Mozart Handbuch, S. 467.

<sup>155</sup> Signatur: D-B, Mus.ms.autogr. Ries, F. 55 N.

<sup>156</sup> Siehe: Ueberfeldt, Ludwig: Ferdinand Ries' Jugendentwicklung, S. 7.

<sup>157</sup> Ebenfalls in der Musikabteilung der Berliner Staatsbibliothek, Signatur: Mus.ms. 18536/5.

<sup>158</sup> Hervorzuheben ist zudem die Stimmenkreuzung mit der Zweiten Violine beim Einsatz der Begleitung in T. 2, da hier die Melodielinie der Violine I kurzzeitig überschritten wird.

destabilisiert. Das Hinauszögern der Tonika markiert einen deutlichen Unterschied zu den Satzanfängen der oben untersuchten Streichquartette, die ihre Grundtonart in den ersten Takten in der Regel klar formulieren. Ob in der Eigenart dieser Eröffnung bereits ein Bezug zu Beethovens Schaffen festgemacht werden kann, wird nicht ganz deutlich, da sich die Datierung des Quintetts, wie erwähnt, schwierig gestaltet. Es ist allerdings auffallend, dass sich gerade unter Beethovens Kompositionen vermehrt Werke finden, in denen das eingangs vorgestellte Thema erst zur Grundtonart hinführt, anstatt direkt gefestigt in dieser zu beginnen.<sup>159</sup> Wie zu sehen sein wird, finden sich ähnliche Elemente auch in Ries' Werken aus der Zeit seines Aufenthalts bei Beethoven.<sup>160</sup>

Abb. 86: WoO 75, I, T. 1–28.

Allegro

VI. I

VI. II

Br. I

Br. II

Vc.

8

VI. I

VI. II

Br. I

Br. II

Vc.

<sup>159</sup> Beispielsweise das Streichquartett op. 59 Nr. 1.

<sup>160</sup> Siehe auch die Ausführungen zum Streichquartett WoO 10.



15

VI. I

VI. II

Br. I

Br. II

Vc.

22

VI. I

VI. II

Br. I

Br. II

Vc.

Im weiteren Satzverlauf wird deutlich, dass sich die Sonatenform des Satzes wenig vom Bau der bereits untersuchten Sonatensätze der Streichquartette unterscheidet. Auf die Vorstellung des Hauptthemas folgen dessen Fortspinnung (T. 13ff) sowie die Überleitung in ein Seitenthema ab T. 49ff. Die Harmonik bleibt dabei stets der Tonika nahe, lediglich die Ausweichung nach C-Dur ab T. 34 sticht hier hervor, wengleich ähnliche Verfahren auch in den Streichquartetten zu beobachten sind. Die Fortspinnung des Seitenthemas geht schließlich in einen Schlussabschnitt über (T. 65ff), der wiederholt wird (T. 74ff). Die Durchführung greift auf Elemente der Exposition zurück, beschränkt sich dabei aber nicht nur auf das motivische Material der zwei Expositionsthemen. Vielmehr werden einzelne Abschnitte und Phrasen wieder aufgegriffen und dabei unter beständigem Wandel der Harmonik neu beleuchtet. Mit einer Länge von 88 Takten erscheint die Durchführung gegenüber der Exposition mit 106 Takten zudem als gleichgewichtiger Formabschnitt. Die Reprise folgt der Exposition in nunmehr der Tonika angepasster Harmonik. So erscheinen der C-Dur-Abschnitt in der Medianten F-Dur und das Seitenthema konform in A-Dur. Vor dem Ende des Satzes wird das Eröffnungsthema ein letztes Mal aufgegriffen (T. 293ff), bevor der Satz schließlich mit den gleichen Schlusswendungen der Exposition endet.

Unterscheidet sich dieses Streichquintett auf formaler Ebene wenig im Vergleich mit den Quartetten, so zeichnen sich auf der Texturebene deutliche Unterschiede ab. Bereits in der Exposition des Themas sowie in der sich unmittelbar daran anschließenden Fortspinnung zeigen sich bestimmte Verfahrensweisen, die für einen Quintettssatz mit fünf obligat aufgefassten Stimmen typisch erscheinen. So bietet beispielsweise das unmittelbare Wiederholen einer Phrase oder eines Taktes in Kombination mit Stimmentausch die Möglichkeit, alle fünf Spieler am Satzgeschehen gleichermaßen teilnehmen zu

lassen, kann aber gleichzeitig auch für einen repetitiv wirkenden Aufbau sorgen. Zu beobachten ist dies zum Beispiel in T. 14/15. Takt 15 bildet Takt 14 wörtlich nach, der Inhalt wird lediglich auf andere Stimmen und Register verlagert, sodass alle Spieler hervortreten können. Für die motivische und harmonische Entwicklung des Satzes ist Takt 15 im Grunde überflüssig, da er die bereits in Takt 14 aufgebaute harmonische Spannung lediglich hinauszögert. Das gleiche Prinzip findet sich in T. 17/18. Die in T. 17 erreichte Auflösung nach A-Dur wird im darauf folgenden Takt unmittelbar von den Unterstimmen nachgeahmt, ohne dass der Einwurf von größerer Relevanz erscheint. Die in T. 19 folgende Wechseltonfigur könnte ebenso direkt auf die Kadenz in T. 17 folgen und benötigt die Wiederholung in T. 18 nicht zwingend.

Zudem unterscheidet sich die Satzstruktur des Quintetts von den Quartetten insbesondere durch das merklich konzentriertere Zusammenfassen von Stimmen zu Gruppen. Bereits der Satzanfang zeigt dies, indem die Stimmenzahl blockartig verändert wird. Während der Beginn solistisch angelegt ist, folgen ein fünfstimmiger und anschließend zwei unterschiedliche dreistimmige Blöcke (T. 1–6). Im Satzverlauf wird deutlich, dass Ries besonders auf rhythmischer Ebene die einzelnen Stimmen miteinander zu Gruppen verbindet. So gelingt Gruppenbildung besonders durch homorhythmische Muster, wobei der jeweilige Stimmenverlauf und die Intervallik individuell gestaltet sein können. Rasche Wechsel der Stimmengruppen ermöglichen zudem die lebhaftere und differenzierte Gestaltung der Begleittextur. Das Zusammenziehen von Stimmen zu einer Gruppe orientiert sich dabei nicht an bestimmten Kombinationen, vielmehr erscheinen alle Stimmen miteinander kombinierbar und treten dementsprechend in verschiedenen Varianten auf. Dennoch behält die Violine I als traditionell melodieführendes Instrument über weite Strecken eine herausgehobene Stellung. Dies gilt insbesondere für die Vorstellung des Eingangsthemas sowie für das kontrastierende Seitenthema in der Dominante ab T. 49. Erst in Fortspinnungs- und Überleitungspassagen sowie in der Durchführung tritt die Dominanz der Ersten Violine zu Gunsten imitativ oder im durchbrochenen Satz gestalteter Abschnitte zurück (Bsp.: T. 13ff, T. 34ff, T. 56ff, T. 114ff), sodass die übrigen Instrumente punktuell aus dem Stimmenverband hervortreten können.

Hervorzuheben ist zudem, dass Ries zwar einerseits durch rhythmisch gleiche Begleitmuster Einheit schafft, andererseits verleiht er durch stellenweise gezielte rhythmische Verzahnung den Stimmen Individualität. So setzen beispielsweise ab T. 45ff nahezu alle Stimmen um eine Viertelnote versetzt ein, jeder Stimmenverlauf ist dabei individuell entworfen.

Abb. 87: WoO 75, I, T. 45–48.

Ähnlich gestaltet ist die Passage ab T. 66. Der Stimmenverlauf des sich hier entfaltenden Duos zwischen den beiden Violinen richtet sich zwar abwärts, rhythmisch sind die Stimmen allerdings komplementär

zueinander gebaut. Dies überträgt sich mit Einsatz der übrigen drei Stimmen auch auf diese, wobei sich eine geschickte Verzahnung der Gruppen auf verschiedenen Ebenen ergibt: die Zweite Violine und die Erste Bratsche wie auch die Zweite Bratsche und das Cello teilen sich zwar jeweils das gleiche rhythmische Muster, die Intervallik der Stimmenpaare ist jedoch in Gegenbewegung angelegt, sodass auf dieser Ebene Violine II und Bratsche II sowie Bratsche I und Cello jeweils eine Gruppe bilden (T. 65ff).

Abb. 88: WoO 75, I, T. 65–69.

Des Weiteren zeichnet sich die Tendenz ab, der Zweiten Bratsche eine eher untergeordnete Rolle sowie stellenweise die Funktion einer Mittelachse zuzuweisen. So trennt beispielsweise der Orgelpunkt der Stimme ab T. 39 die Oberstimmengruppe von tiefen Dreiklangfigurationen des Cellos. Die Zweite Bratsche ist zudem die einzige Stimme, die in der Durchführung den Themenkopf nicht aufgreift.

## II. Adagio cantabile

Als zweiter Satz findet sich ein Adagio in D-Dur. Auffällig ist zunächst die an den Beginn des Kopfsatzes erinnernde solistische Satzeröffnung der Violine I mit Dreiklangsmotivik. Das sich als Oberstimmemelodie entfaltende kantable Thema erklingt dabei gleichsam über einem akkordischen Fundament der übrigen vier Stimmen.

Abb. 89: WoO 75, II, T. 1–5.

Dennoch fällt im weiteren Satzverlauf auf, dass die Erste Geige trotz thematischer Eröffnung weniger dominant auftritt, als es im Kopfsatz des Werkes der Fall ist. So steht im Adagio deutlich mehr die Idee einer Klangwirkung als das Arbeiten mit thematischem Material im Vordergrund. Bereits die Fortspinnung ab T. 12 macht dies durch die sukzessive Schichtung der Stimmeneinsätze mehrfach deutlich.

Abb. 90: WoO 75, II, T. 13–18.

Durch engschrittige Tonfolgen und Einzug von Chromatik gelingt ein buntes harmonisches Farbenspiel, das auf Stimmgruppenbildung oder kontrastreiche, expressive Motivik weitgehend verzichtet. Neues melodisches Material tritt erst wieder in T. 31 auf, hier als kurzer Dialog zwischen den Außenstimmen angelegt. Sechzehntelketten der Ersten Geige (T. 35ff) stellen einen weiteren Gedanken dar, der nach trugschlüssiger Kadenz (T. 42/43) als eine Art figurativer Orgelpunkt ins Cello wandert. Die Harmonik entfernt sich dabei immer mehr von der Tonika und lässt den Satzbeginn schließlich in f-Moll als Scheinreprise wiederkehren (T. 51ff). Die Rückführung zur Tonika gelingt nach dem Höhepunkt in den Takten 57 bis 59, der durch starke Dynamik (*fortissimo*) und einen durch Doppelgriffe verdichteten Satz erreicht wird.

Die Reprise ab T. 61 weist einen weiteren Unterschied zum Kopfsatz auf. Ries verteilt bei der Wiederholung das motivische Material nun gezielt auf andere Stimmen. So führt beispielsweise das Cello ab T. 65 die Melodielinie der Ersten Geige weiter, und auch der zweite melodische Gedanke – zuvor im Außenstimmensatz – wird nun von den Mittelstimmen (Zweite Geige und Erste Bratsche) vorgetragen (T. 112ff).

### III. Scherzo. Allegro

Der dritte Satz des Streichquintetts weist eine deutliche Abweichung von den oben untersuchten Streichquartetten auf, denn er ist nicht mit Menuett, sondern mit Scherzo überschrieben. Noch in Ries' späteren Streichquartetten ist das Menuett die Regel, auch wenn es mitunter durch ein Scherzo ersetzt wird. Ein Blick auf Ries' weiteres Streichquintettschaffen macht allerdings deutlich, dass er in den Werken dieser Gattung das Scherzo gegenüber dem Menuett bevorzugt. Lediglich im Streichquintett op. 68 findet sich ein Menuettsatz.

Der Scherzosatz gibt Grund dazu, eine Parallele zu Beethoven zu ziehen. Denn auffällig ist, dass dieser in seinem einzig genuinen Streichquintett op. 29 – komponiert 1801 – ebenfalls im Unterschied zu

Mozart einen Scherzosatz schreibt und bereits in früheren Werken Menuettsätze durch Scherzi ersetzt.<sup>161</sup> Da der Entstehungszeitpunkt von Ries' Quintett nicht genau festgestellt werden kann, ist nicht auszuschließen, dass Ries auch Beethovens Opus 29 kannte. Motivische oder thematische Ähnlichkeiten finden sich allerdings nicht.

Am Beginn des Scherzos steht deutlich die Idee des Frage-Antwort-Spiels. Die Violine I wird hier den restlichen Instrumenten gegenübergestellt. Auf Staccatoschläge des Ensembles antwortet die Oberstimme mit kontrastierender Motivik im Legato. Eine um die Tonika kreisende Harmonik, schnelle Führungswechsel zwischen den Außenstimmen sowie die Konzentration auf wenige prägnante und kontrastreiche (staccato/legato) sowie einfache motivische Strukturen auf Dreiklangbasis und auch stellenweise abrupte Betonungen der schwachen Taktzählzeiten fördern dabei den Scherzocharakter des Satzes und heben ihn zugleich von den formgleichen Menuetten der frühen Streichquartette ab.

Ein aus kurzen Motiveinwürfen gebildeter Dialog zwischen Cello und Erster Geige (T. 10ff) mündet schließlich in Tonrepetitionen, die zum dynamischen und harmonischen Spannungshöhepunkt führen (T. 16–19). Die Spannungssteigerung wird dabei durch rasche Harmoniewechsel, mediantische Überraschungen (T. 16/17) und dem Innehalten auf dem harmonischen Höhepunkt (D<sup>v</sup>, T. 18) unterstützt.

Abb. 91: WoO 75, III, T. 1–27.

The musical score is titled "Scherzo. Allegro" and is in 3/4 time with a key signature of two sharps (D major). It consists of two systems of staves. The first system (measures 1-10) includes Violin I, Violin II, Brass I, Brass II, and Cello. Violin I plays a melodic line with a *p* dynamic, while the other instruments play staccato chords. The second system (measures 11-27) shows a dynamic build-up with *cresc.* markings and *f sfz* dynamics, culminating in a final chord.

<sup>161</sup> Beispielsweise finden sich Scherzi in den Klaviertrios WoO 38, op. 1 Nr. 1 und Nr. 2, in den Streichtrios op. 9 Nr. 1 und Nr. 3 sowie in den Streichquartetten op. 18 Nr. 1, Nr. 2 und Nr. 6. Siehe hierzu generell: Diepenthal-Fuder, Petra: Menuett oder Scherzo?.

19

VI. I *p sfz cresc. ff sfz p*

VI. II *p sfz cresc. ff sfz p*

Br. I *p sfz cresc. ff sfz p*

Br. II *p sfz cresc. ff sfz p*

Vc. *p sfz ff sfz p*

Wie bereits im Kopfsatz zu beobachten ist, nutzt Ries die Momente der motivischen Fortspinnung, beispielsweise hier im B-Teil ab T. 54, um die Begleittexturen zu verdichten und Motivik auf die Mittelstimmen zu verteilen. Die rhythmische Koppelung aller fünf Stimmen im Unisono markiert den satztechnischen Wendepunkt, bildet den Höhepunkt des Spannungsaufbaus und dient gleichzeitig als Überleitung zur Wiederkehr des Satzbeginns. Wie zu sehen sein wird, stellt auch in den späteren Streichquintetten insbesondere die Verdichtung zum Unisono in der Regel den Spannungszenit der harmonischen wie auch der motivischen Bewegung dar.

Das Trio kontrastiert einerseits durch eine gleichbleibende Dynamik (*sempre piano*) sowie durch länger angelegte Phrasen im Legato, die im Gegensatz zum Scherzo durch Kantabilität hervorstechen. Auffällig ist der allmähliche Einzug von Chromatik, die sich erstmals in der Schlusswendung der Trioeröffnung abzeichnet (T. 121), schließlich aber in eine lange chromatische Linie des Cellos mündet (T. 130–134).

#### IV. Rondeau. Allegro

Der letzte Satz unterscheidet sich auf ähnliche Weise von den frühen Streichquartetten wie das Scherzo, denn Ries überschreibt den Satz im Autograph explizit mit „Rondeau“. Im Gegensatz zu den Streichquartetten ist hier nun die Satzform von Anfang an klar. Hinzu kommt, dass der Schlusssatz anders als in den oben untersuchten Finalsätzen deutlich als Sonatenrondo konzipiert ist. Interessant ist der Beginn des Satzes, der eigentlich mit einer Schlusswendung eröffnet. Denn die auftaktig einsetzende Motivfigur der Ersten Geige – ein chromatisch abwärts geführter Terzgang – wendet sich von einem E-Dur-Sextakkord nach A-Dur, der Tonika. Die Dominant-Tonika-Bewegung, die dem Motiv unterliegt, sorgt dafür, dass das sich anschließende Thema einen für Finalsätze typischen, vorwärtsdrängenden Charakter besitzt.

Darüber hinaus ist an der Gestaltung des Satzbeginns interessant, dass Ries die ersten neun Takte als Quartettsatz anlegt. Insbesondere das Umfunktionieren der zweiten Bratsche zum Satzfundament erscheint für Quintette als besondere Satzgestaltungsmöglichkeit.<sup>162</sup> Mit dem Einsatz des Cellos (T. 10) erweitert sich nicht nur der Ambitus des Satzes, denn Ries nutzt die hinzutretende Stimme dazu, um einen kurzen Außenstimmendialog zu konstruieren. Das lange Ritornellthema (T. 1–21) ist neben den chromatischen Durchgangstönen auch von für Rondos typisch erscheinende Wechseltonfigurationen sowie von rhythmischen Verschiebungen durch Synkopenbildungen geprägt.

<sup>162</sup> Zudem hatte bereits Mozart gezeigt, dass ein Streichquintett nicht immer fünfstimmig beginnen „muss“, so beispielsweise im Kopfsatz des Quintetts KV 174 oder auch im g-Moll-Quintett KV 516. Ein dreistimmiger Beginn findet sich auch in Beethovens Quintett op. 29.

Abb. 92: WoO 75, IV, T. 1–21.

**Rondeau. Allegro**

VI. I

VI. II

Br. I

Br. II

Vc.

9

VI. I

VI. II

Br. I

Br. II

Vc.

17

VI. I

VI. II

Br. I

Br. II

Vc.

Das erste Couplet (T. 22–75) greift die Wechseltonfigurationen des Themas zunächst auf und öffnet sich harmonisch durch Molltrübung der Tonika (a-Moll, T. 26ff). Eine kurze Ausweichung nach C-Dur im kräftigen Fortissimo kann hier als Verweis auf den Kopfsatz wie auch auf das Scherzo gesehen werden, in denen C-Dur ebenfalls in der Überleitung und in der motivischen Fortspinnung erreicht wird und der Tonika A-Dur somit gegenübersteht. Ein Seitengedanke in E-Dur (T. 33ff) kontrastiert das chromatisch und rhythmisch vertrackt angelegte Ritornellthema durch schnelle Sechzehntelpassagen und Tonleitern der Ersten Geige. Die abschließende Kadenz wird durch Generalpausen spannungsvoll hinausgezögert, bis in T. 44 ein homorhythmischer, akkordisch angelegter Block im kontrastierenden

Pianissimo einsetzt. Charakteristisch für die Anlage des Abschnitts ist die Umharmonisierung des orgelpunktartigen Spitzentons der ersten Geige, *gis'*. Durch stufenweises Schreiten des Cellos sowie der Mittelstimmen erklingt dieser jeweils im neuen harmonischen Kontext. Die variierte Wiederholung ab T. 52 – nun in hoher Lage und mit ausgeschriebenen Unterstimmen – mündet in eine harmonisch simple Spielfigur der Violine I. Die Tonrepetitionen der Mittelstimmen (T. 59ff) werden durch die Rückkehr zur homorhythmischen Textur und akkordische Viertel stark kontrastiert, bis schließlich ein motivisch abgeleiteter Außenstimmendialog die Wiederkehr des Ritornells vorbereitet (T. 69ff).

Das zweite Ritornell (T. 76–96) gleicht in seiner motivisch-thematischen Anlage dem ersten, allerdings ist das motivische Material neu verteilt. So tauschen einerseits Cello und Erste Violine die Rollen (T. 83–88), andererseits erklingt die thematische Fortführung nun in der Zweiten Geige (T. 88ff). Zudem öffnet sich das Ritornell nun auch harmonisch nach G-Dur. Daher setzt das zweite Couplet nun in c-Moll ein.

Der Harmonik- und Formabschnittswechsel bringt auch einen neuen Gedanken mit sich. Das zweite Couplet (T. 96–144) eröffnet mit einem neuen kantablen Thema in der Zweiten Geige über in Terzparallelen nachschlagenden Mittelstimmen und gezupften Stütztönen des Cellos. Auffällig ist die Anlage als Quartettsatz, da die Erste Geige hier pausiert. Einerseits kann dies als Verweis auf den Satzbeginn gesehen werden, andererseits gelingt Ries durch den nachfolgenden Einsatz der Ersten Geige mit der Wiederholung des Themas in hoher Lage eine Steigerungswirkung. Hiermit wechselt auch die Mittelstimmentextur, da nun die Zweite Geige und die Zweite Bratsche eine Stimmengruppe bilden, während die Erste Bratsche die Erste Geige im Oktavabstand doppelt. Die Funktion des zweiten Couplets als Durchführungsabschnitt wird besonders ab den Takten 112ff deutlich. Hier kehrt der Seitengedanke des ersten Couplets im Wechsel mit Einsätzen des c-Moll-Themas wieder.

Abb. 93: WoO 75, IV, T. 96–117.



The image displays a musical score for five instruments: Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Horn I (Br. I), Horn II (Br. II), and Cello (Vc.). The score is divided into two systems, starting at measure 104 and ending at measure 112. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The time signature is not explicitly shown but appears to be 4/4. The score features a variety of dynamics, including *p* (piano), *f* (forte), and *pizz.* (pizzicato). The Violin I part has a melodic line with some rests. The Violin II part has a more active, rhythmic line. The Horn parts provide harmonic support with some melodic fragments. The Cello part has a steady, rhythmic accompaniment. The score is well-annotated with slurs, accents, and dynamic markings.

Die Melodieführung wechselt auch hier zwischen den beiden Violinen, wobei die Mittelstimmen abermals konsequent in Terzen parallel geführt werden. Auffällig ist, dass der Satz weiter fast durchgehend vierstimmig gestaltet ist, da das Cello und die Violine I stellenweise immer wieder abwechselnd pausieren. Erst in einem aus dem Durchführungsthema abgeleiteten Steigerungsabschnitt ab T. 124 kehrt der Satz zur Fünfstimmigkeit zurück und mündet schließlich – dem Ende des ersten Couplets ähnelnd – in eine homorhythmisch-akkordische Textur. Das Couplet wird von Ries nach und nach ausgeblendet, einerseits durch drastisches Decrescendo von Fortissimo nach Piano-Pianissimo, andererseits durch einziehende Generalpausen, die die Melodielinie der Violinen unterbrechen und allmählich auflösen. Für Rondos typisch erscheint der in T. 132 harmonisch falsch einsetzende Ritornellbeginn in C-Dur. Die Scheinreprise ist nur von kurzer Dauer, die Entwicklung des Themas mündet in „suchende“, nachschlagende Achtel des Themenkopfes. Dennoch ist hervorzuheben, dass die Durchführung ähnlich wie in den übrigen Frühwerken auffällig schematisch und blockartig konstruiert ist und auf die Motivik des Ritornells nicht eingeht. Der Durchführungscharakter tritt lediglich durch die Verlagerung der Melodieführung in unterschiedliche Stimmen sowie eine stellenweise verdichtete Satztextur und einen schnelleren harmonischen Rhythmus hervor.

Mit dem Übergang nach A-Dur und dem Einsatz des dritten Ritornells ist die richtige Reprise erreicht (T. 144ff). Das dritte Couplet (T. 165–249) gleicht zunächst dem ersten in nun der Tonika angepasster Harmonik. So treten der Seitengedanke (T. 176ff) und auch der Abschnitt der Umharmonisierung (T. 187ff) in A-Dur auf. Neu hingegen ist, dass das eigentliche Ende des Couplets die Stabilität der Tonika untergräbt und durch chromatische Fortschreitungen C-Dur als Zwischendominante etabliert (T. 215). Für den formalen Verlauf erscheint das nun folgende Wiederaufgreifen des

Durchführungsthemas, einsetzend in F-Dur, g-Moll und a-Moll und schließlich in A-Dur, durchaus ungewöhnlich. Zusammen mit den Harmoniewechseln wird auch das Thema in verschiedenen Lagen und Stimmen weitergereicht und erfährt somit eine zweite Verarbeitung. Die vierstimmige Anlage bleibt zu Beginn auch hier erhalten, die Erste Violine wirft nun echoartig kurze Motivzellen ein, bis sie schließlich ab T. 234 das Thema – nun in A-Dur – ein letztes Mal aufgreift. Ein kurzes Schlussritornell (T. 250ff), das lediglich aus dem Themenkopf des Ritornells gestaltet ist, beendet den Satzsatz.

Für das Rondofinale sind somit verschiedene Merkmale charakteristisch. Hierzu zählt einerseits die immer wieder auftretende Vierstimmigkeit, die dem Quintettgedanken zu widersprechen scheint, von Ries aber auch zur Steigerungswirkung benutzt wird. Die Synthese zwischen Rondo und Sonatenform erscheint im Vergleich mit den Schlussrondos der Quartette fortschrittlicher und ausbalancierter, wenngleich sich die Durchführung maßgeblich auf die Verarbeitung eines neuen Themas konzentriert. Stellt das Einbinden eines neuen thematischen Gedankens innerhalb des mittleren Couplets und/oder einer Durchführung ein nicht allzu unübliches Verfahren dar, so erscheint das wiederholte Aufgreifen des Themas in der Reprise durchaus als ungewöhnlich. Das Thema erfährt somit seine „eigene“ Reprise, ohne dass es in der Exposition eingeführt wurde, und wendet sich schließlich auflösend in die Tonika.

Insgesamt ergibt sich für den Satz sowie für einzelne Formabschnitte eine blockartig, stellenweise schematisch wirkende Strukturierung. Ähnlich wie es in den frühen Streichquartetten zu beobachten ist, orientieren sich Texturwechsel, der harmonische Gang, Wechsel der in Parallelen geführten Mittelstimmen wie auch der Verlauf und die Anlage des motivisch-thematischen Materials an blockartigen Abschnittsbildungen. Das Verfahren erinnert dabei an Satztechniken des Divertimentos, aus dem sich in Kombination mit der Orientierung am Streichquartett letztendlich auch die Satztechniken des Streichquintetts speisen.

Für das Streichquintett WoO 75 gilt festzuhalten, dass es einerseits deutliche Ähnlichkeiten mit den frühen Streichquartetten aufweist, andererseits sich auf verschiedenen Ebenen von diesen unterscheidet. Zum einen folgt die formale Anlage der Sätze wie erwartet dem Schema der Streichquartette. Die Erste Violine ist in weiten Teilen als melodieführende Stimme gestaltet, und auch die Länge der Sätze übertrifft diejenigen der Quartettsätze nicht übermäßig.<sup>163</sup> In den Ecksätzen tritt die Einbeziehung einer fünften Stimme besonders hervor. Gerade hier durchmischt Ries den Satz mit einer Fülle von Texturwechseln, Stimmengruppen und schnellen Wechseln. Dennoch erscheinen die Gruppenbildungen oftmals weniger plakativ, als sie beispielsweise in Streichquintetten von Mozart zu finden sind, in denen über weite Strecken der Satz in (zwei) Gruppen geteilt sein kann.<sup>164</sup> Als dem Quintett eigen tritt zudem der Scherzosatz auf, der sich in den frühen Quartetten nicht findet. Darüber hinaus ziehen weitere, für Quintette typische Techniken wie das Aufbauen eines Klangraums durch sukzessive Einsätze der Stimmen, das Bilden von Klangachsen mit Hilfe der Zweiten Bratsche und Echoeffekte als typische Gestaltungselemente des fünfstimmigen Satzes ein.

## 5.9 Klaviersextett C-Dur WoO 76

Unter den frühen Kompositionen findet sich unter der heutigen Ordnungsnummer WoO 76 ein Sextett für Streicher und Klavier. Die Datierung der Komposition ist letztendlich nicht genau auszumachen, allerdings ist davon auszugehen, dass das Werk um 1800 und vermutlich noch vor Ries' Studienzeit bei Beethoven in Wien angefertigt wurde. Ueberfeldt gibt in seiner Arbeit sogar das Jahr 1799 als

---

<sup>163</sup> Ganz im Gegensatz zu Mozart, der, wie weiter oben bereits angedeutet, besonders dem Kopfsatz im Quintett KV 515 ungewöhnlich viel Platz beimisst.

<sup>164</sup> So beispielsweise gleich zu Beginn des Streichquintetts KV 516, in dem die ersten 17 Takte als zwei sich gegenüberstehende Trios angelegt sind. Als weitere Beispiele können der sich über weite Teile des Kopfsatzes erstreckende Außenstimmendialog des Quintetts KV 515 sowie der Dialog zwischen Mittel- und Oberstimmen bei der Eröffnung des Quintetts KV 614 genannt werden.

Entstehungszeitpunkt an, und ebenso nennt der Katalog 742 „*componirt vor 1800*“ als Datumsangabe.<sup>165</sup> Abgesehen davon, dass das Schreiben eines groß besetzten Kammermusikwerks ein ambitioniertes Vorhaben ist, sticht Ries' Sextett auf Grund verschiedener Merkmale hervor. Zunächst ist festzuhalten, dass das Sextett anfangs als Quintett vorgesehen war und wohl erst nachträglich zum Sextett umgearbeitet wurde, wie bereits der Titel des erhaltenen Partiturautographs belegt: „*1 Sextetto Quintuor*<sup>166</sup> *pour Piano forte avec Violon deux Altes et Violon[celle] | et Contre Basse*<sup>167</sup> *composé par Ferdinand Ries*“.<sup>168</sup> Die Umarbeitung zum Sextett beschränkt sich dabei auf das Hinzufügen eines Kontrabasses, der in weiten Teilen als Basso seguente dem Cello oder der linken Hand der Klavierstimme folgt. Das Partiturbild bestätigt dies, da die Kontrabassstimme auf zunächst freigelassenen Systemen unter dem Quintettsatz nachgetragen wurde.

Neben der Partitur ist auch ein Stimmensatz<sup>169</sup> erhalten, der allerdings auf Grund des Fehlens der Kontrabassstimme unvollständig ist. Zudem ist davon auszugehen, dass nur die Klavierstimme autograph ist, die restlichen Streicherstimmen wurden wohl erst nach Ries' Tod angefertigt oder erneuert. Grund zu dieser Annahme gibt das Wasserzeichen der Streicherstimmen, das das Papier auf 1843 datiert.<sup>170</sup> Dennoch ist gerade die autographe Klavierstimme interessant, da sie im Gegensatz zur Partitur eine Widmungsträgerin angibt: „*Grande | Sextette | Pour le Fortepiano avec | 1 Violon deux Altes | Violoncelle et Contre Basse | Composée et dédiée à | Mademoiselle Marianne | de | Gruben | par Ferdinand Ries*“.<sup>171</sup> Bei der genannten Marianne von Gruben handelt es sich vermutlich um die Tochter von Maria Anna, geborene von Vogelius (1736–1784), und Constantin von Gruben (1712–1788). Die Familie von Gruben war seit der Reformation im Kölner Raum ansässig. Constantin von Gruben wurde schließlich 1776 in den Reichsadelstand erhoben und verkehrte als Hof- und Regierungsrat in den Kreisen des kurkölnischen Hofes. Einer seiner Söhne, Carl Clemens (1764–1827), brachte es schließlich bis zum Weihbischof von Köln und Osnabrück. Ein „*Fräulein v. Gruben*“ taucht zudem 1787 in Cramers *Magazin der Musik* unter den in Bonn lebenden Klavierliebhaberinnen auf.<sup>172</sup>

Denkbar ist allerdings auch, dass es sich bei der Widmungsträgerin um eine Tochter von Ignaz Friedrich von Gruben (1763–1823) handelt, ebenfalls ein Sohn von Constantin und älterer Bruder von Carl Clemens, da diese ebenfalls Marianne hieß und in Ries' Alter gewesen sein könnte. Nach dem Tod des

<sup>165</sup> Ueberfeldt, Ludwig: Ferdinand Ries' Jugendentwicklung, S. 7. Sowie: Catalogue of unpublished Manuscripts by Ferdinand Ries, Mus.ms.theor. Kat. 742, S. 41.

<sup>166</sup> Im Autograph getilgt.

<sup>167</sup> Nachträglich eingefügt.

<sup>168</sup> Das Partiturautograph ist in D-B unter der Signatur Mus.ms.autogr. Ries, F. 88a N verzeichnet.

<sup>169</sup> In D-B unter der Signatur Mus.ms.autogr. Ries, F. 88 N verzeichnet.

<sup>170</sup> Siehe RISM-Katalog:

[https://opac.rism.info/metaopac/singleHit.do?methodToCall=showHit&curPos=3&identifier=251\\_SOLR\\_SERV\\_ER\\_1187571190](https://opac.rism.info/metaopac/singleHit.do?methodToCall=showHit&curPos=3&identifier=251_SOLR_SERV_ER_1187571190), [Zugriff: 10.10.2018].

<sup>171</sup> Im Katalog 742 findet sich die Widmung an „*a M<sup>elle</sup> M de Gruben*“ ebenfalls. Siehe: Catalogue of unpublished Manuscripts by Ferdinand Ries, Mus.ms.theor. Kat. 742, S. 41.

<sup>172</sup> [unbekannt]: Nachrichten, Auszüge aus Briefen, Todesfälle, in: *Magazin der Kunst*, 26. Juli 1787, Jg. 2, Bd. 2, hrsg. von Carl Friedrich Cramer, Hamburg 1786, S. 1386. Wahrscheinlich bezieht sich auch Theodor Henseler auf diese Quelle. Siehe: Henseler, Theodor A.: Das musikalische Bonn im 19. Jahrhundert, in: *Bonner Geschichtsblätter*, Bd. 13, S. 26. Siehe auch: Wetzstein, Margit (Hrsg.): Familie Beethoven im kurfürstlichen Bonn, S. 89–90. Im Nekrolog ihres zu Berühmtheit gelangten Bruders Carl Clemens wird Marianne schließlich als „*Fräulein Marianne zu Gelsdorf*“ aufgeführt. Es ist nicht ganz klar, warum Marianne hier unter diesem Namen auftaucht. Es ist denkbar, dass sie sich – oder man sie – nach dem im Familienbesitz befindlichen Schloss Gelsdorf bezeichnete. Siehe: Hauptmann, Felix: Die Reichsherrschaft Gelsdorf, in: *Rheinische Geschichtsblätter* 9/6 (1908–1911), S. 128–132, sowie: Lucenay, Josef von: Carl Caspar Maria Clemens Joseph Anton Apollinaris, Freiherr v. Gruben, in: *Neuer Nekrolog der Deutschen*, Jg. 5, Bd. 2, 1827, S. 666–671 und Lüpfe, R. A.: Nekrolog des hochwürdigen Bischofes von Paros, Apostolischen Administrators und Weihbischofs von Osnabrück Karl Klemens von Gruben, in: *Literaturzeitung für die katholische Geistlichkeit*, Nr. 104, 27.12.1827, S. 403–416.

Vaters Constantin übernahm Ignaz die Verwaltung des um 1763 von Constantin erworbenen und unweit von Bonn gelegenen Schlosses Gelsdorf sowie der dazugehörigen Herrschaft. Ein Teil des Besitzes blieb auch nach der Besetzung durch die Franzosen bis 1820 in der Familie und wurde schließlich von zwei Töchtern von Ignaz, einer Marianne und einer Marie Ernestie, verpfändet.<sup>173</sup>

Was die Familien Ries und von Gruben verband, war allem Anschein nach ihr gemeinsamer Bezug zum kurkölnischen Hof und ihr Leben in Bonn. Da aus Ries' Briefen nichts über Marianne von Gruben ersichtlich wird, könnte es sich um eine Jugendfreundin des jungen Ferdinands gehandelt haben.<sup>174</sup> Dies würde auch die Bezeichnung der Widmungsträgerin als „*Mademoiselle*“ unterstreichen.

Ries' Werk kann auf Grund des nachträglichen Hinzufügens des Kontrabasses mehr als Quintett denn als genuines Sextett angesehen werden. Um 1800 treten Klavierquintette noch verhältnismäßig selten auf und sind an keine festen Besetzungen gebunden. Untersuchungen der ersten greifbaren Kompositionen dieser Art offenbaren einen Ursprung aus verschiedenen Entwicklungsströmen, einerseits aus dem Concerto, andererseits aus einem generalbassbegleiteten Streicherensemble sowie aus der Sonate und dem Klavierkonzert.<sup>175</sup> Als wegweisende beziehungsweise prototypische Kompositionen gelten beispielsweise solche von Johann Schobert (1720–1767), Josef Anton Steffan (1726–1797) oder auch Johann Christian Bach (1735–1782), deren Werke allerdings oftmals noch das Cembalo als Alternative zum Pianoforte zulassen. Vorläufige Höhepunkte der Entwicklung stellen allgemein das Klavierquintett von Mozart (KV 452) und das wohl davon inspirierte Klavierquintett von Beethoven (op. 16) – beide mit Bläserbesetzung – dar.<sup>176</sup> Das Klavierquintett in Kombination mit Streichern sowie generell einheitliche Besetzungs- und Gattungsmerkmale wurden von der Wiener Klassik nicht weiter ausgebildet, so dass in der Forschung die Gattung Klavierquintett mit Streichquartettbegleitung allgemein erst mit Schumanns Klavierquintett op. 44 (1842) als gefestigt angesehen wird.<sup>177</sup>

Die ungewöhnliche Wahl, dem Klavier eine reine Streicherbesetzung an die Seite zu stellen, lässt Ries' Sextett (beziehungsweise Quintett) daher als eine Art zukunftsweisenden Ausnahmefall beziehungsweise Vorläufer erscheinen.<sup>178</sup> Wie das Quintett tritt auch das Klaviersextett in Kombination mit reiner Streicherbesetzung um 1800 noch bemerkenswert selten auf. Erst ab ca. 1820 finden sich

---

<sup>173</sup> Siehe: Hauptmann, Felix: Die Reichsherrschaft Gelsdorf, in: Rheinische Geschichtsblätter, 9/6 (1908–1911), S. 128–132 sowie: Lucenay, Josef von: Carl Caspar Maria Clemens Joseph Anton Apollinaris, Freiherr v. Gruben, in: Neuer Nekrolog der Deutschen, Jg. 5, Bd. 2, 1827, S. 666–671, und Lüpfe, R. A.: Nekrolog des hochwürdigen Bischofes von Paros, Apostolischen Administrators und Weihbischofs von Osnabrück Karl Klemens von Gruben, in: Literaturzeitung für die katholische Geistlichkeit, Nr. 104, 27.12.1827, S. 403–416.

<sup>174</sup> Lediglich der Druck der Klaviervariationen op. 33 Nr. 1, erschienen 1810 bei Simrock in Bonn, nennt sie abermals als Widmungsträgerin, im Katalog 741 wird sie allerdings nicht als solche aufgeführt. Verwiesen sei hier noch auf einen Brief von Franz Anton Ries an Simrock, in dem Franz Anton Ries bittet: „*Wenn Du die Fräulein Marianna | siehst so grüße sie besonders.*“ Eventuell ist hier von der Widmungsträgerin des Klaviersextetts WoO 76 die Rede. Siehe: Brief von Franz Anton Ries an Bürger [Nikolaus] Simrock, Bonn, 29. April 1802, zitiert nach dem Autograph (Digitalisat) in der Universitäts- und Landesbibliothek Bonn, Signatur: Autogr.

<sup>175</sup> Heinz, Gottfried: Die Geschichte des Klavierquintetts von den Anfängen bis zu Robert Schumann, Bd. 1, S. 90.

<sup>176</sup> Smallman, Basil: The Piano Quartet and Quintet, S. 1–24. Siehe auch: Zajkowski, Roberta: The Piano and Wind Quintets of Mozart and Beethoven.

<sup>177</sup> Smallman, Basil: Art.: „Klavierkammermusik“, in: MGG 2, Sachteil, Bd. 5, Sp. 326–339, sowie: Smallman, Basil: The Piano Quartet and Quintet, S. 53 und: Heinz, Gottfried: Die Geschichte des Klavierquintetts von den Anfängen bis zu Robert Schumann, Bd. 1, S. 1. Heinz gibt in seiner umfassenden Darstellung einen guten Überblick und geht dabei auch auf „Nebenfiguren“ der Musikgeschichte ein.

<sup>178</sup> Wie Gottfried Heinz darstellt, kann die Entwicklung und Verbreitung des Genres Klavierquintett auf dem Kontinent frühestens ab 1800 festgestellt werden – ganz im Gegensatz zu England, wo sich besonders in London schon früh ein öffentliches Musikleben und ein großer Markt für kammermusikalische Kompositionen bildeten. Siehe: Ebd., S. 151 u. S. 154–157.

vermehrt Klaviersextette mit Streichern, beispielsweise bei Friedrich Kalkbrenner (op. 58, 1821), Felix Mendelssohn Bartholdy (op. 110, 1824) oder Alexander Fesca (op. 8, 1859).

Die zunächst eher untypisch anmutende Verdoppelung der Bratsche in Ries' Sextett erklärt sich vermutlich aus der ursprünglichen Planung als Quintett. Die Besetzung mit zwei Bratschen als Mittelstimmen gibt dem Klavier und der Violine mehr Raum zur Melodieentwicklung, wohingegen eine Besetzung mit zwei Violinen und Klavier einen nur dünnen Mittelstimmensatz zulässt. Die Erweiterung zum Sextett erfolgte schließlich durch die einfachste Variante, nämlich die bereits oben erwähnte Dopplung der tiefsten Stimme durch einen Kontrabass.<sup>179</sup>

Weiter fällt auf, dass das Werk viersätzig entworfen ist. Ries wählt folgende Satzreihenfolge: Grave/Allegro – Adagio cantabile<sup>180</sup> – Menuetto/Trio – Rondeau Allegro. Viersätzigkeit in Kammermusikwerken mit Klavier tritt um 1800 noch verhältnismäßig selten auf, wie der Vergleich beispielsweise mit Haydn und Mozart zeigt. Erst im Verlauf des 19. Jahrhunderts finden sich vermehrt viersätzig angelegte Klavierquintetten oder auch Klaviersextetten.<sup>181</sup> Hinzu kommt, dass Viersätzigkeit in der Regel einen hohen kompositorischen und ästhetischen Anspruch impliziert, wie insbesondere das als viersätzig etablierte Streichquartett zeigt. Gerade die Viersätzigkeit in Ries' Sextett lässt die Überlegung zu, eine Parallele zu Beethoven zu ziehen, der besonders in seinen frühen Kompositionen viersätzig angelegte Werke entwarf. So finden sich vier Sätze beispielsweise in seinen Klaviertrios op. 1 und insbesondere in einigen Klaviersonaten (z. B. op. 2 Nr. 1–3, op. 7 und op. 10 Nr. 3), die bereits durch ihre gesteigerte Satzzahl einen deutlichen Unterschied zu den Sonaten Mozarts und Haydns markieren.<sup>182</sup>

Aktuell scheint keine moderne Partiturausgabe des Sextetts greifbar, daher liegt der folgenden Analyse die in der Berliner Staatsbibliothek verwahrte autographe Partitur zu Grunde. Das Autograph ist zudem auch als Digitalisat abrufbar, sodass hier auf Notenbeispiele verzichtet wird.<sup>183</sup> Da das Autograph zahlreiche Streichungen, Korrekturen und ein teils nur schwer zu entzifferndes und unleserliches Schriftbild aufweist, kann bei der folgenden Analyse nur auf grobe Merkmale der Komposition eingegangen werden.

## I. Grave/Allegro

Im Kopfsatz des Sextetts fällt zunächst die vor dem Allegro stehende langsame Einleitung (Grave) auf, wie sie sich oftmals in der Sinfonie oder auch im Streichquartett und in Serenadenmusik findet, in

---

<sup>179</sup> In Ries' um 1817 komponiertem Klaviersextett op. 100 findet sich hingegen die Besetzung mit zweifacher Violine, Bratsche, Cello, Kontrabass und Klavier. Erwähnt sei hier noch Felix Mendelssohn Bartholdys Sextett op. 110 von 1824, in dem sich ebenfalls die Verdopplung der Bratsche findet. Smallman vermutet, dass Mendelssohns Sextett unter anderem auf Grund der untypischen Besetzung nie zu Lebzeiten des Komponisten veröffentlicht wurde und daher erstmals 1868 im Druck erschien. Siehe: Smallman, Basil: *The Piano Quartet and Quintet*, S. 37.

<sup>180</sup> In den Stimmen mit „Andante cantabile“ überschrieben.

<sup>181</sup> Als frühe Beispiele sind Hummels Klavierquintett mit Streichern op. 87 (1802) oder das Klavierquintett op. 1 von Louis Ferdinand von Preußen, entstanden 1803, anzuführen. Weiter sind zu nennen Schumanns Quintett op. 44 (1842), Louis Spohrs Quintette op. 53 (1820) und op. 130 (1845), Brahms' Quintett op. 34 (1864) sowie Quintette von George Onslow (op. 76, 1847 und op. 79bis, 1851) und Mendelssohns Sextett op. 110 (1824).

<sup>182</sup> Auch unter Ries' Klaviersonaten finden sich – vermutlich nach Beethovens Vorbild – einige mit viersätzig angelegte, so beispielsweise op. 1 Nr. 1 (1806), op. 9 Nr. 2 (1809) und op. 11 Nr. 2 (1808). Einen anderen Ansatz verfolgt Diepenthal-Fuder in ihrer Studie, indem sie Viersätzigkeit in Beethovens Kammermusikwerken, das heißt Werke „mit lebhaftem, aus der Tanztradition stammendem Binnensatz“, als Kompromiss „zwischen sonatenhafter Dreisätzigkeit“ und „serenadenhafter Vielsätzigkeit“ verortet. Siehe: Diepenthal-Fuder, Petra: *Menuett oder Scherzo?* S. 69.

<sup>183</sup> <http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB0001AD5600000000>. Der handschriftliche Stimmensatz ist abrufbar unter: <http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB0001AD5400000000> [Zugriffe: 18.08.2020].

Kammermusikwerken mit Klavier um 1800 allerdings ausnahmsweise selten erscheint.<sup>184</sup> Prominenter Vorläufer ist Mozart, in dessen Klavierquintett KV 452 eine langsame Einleitung dem Kopfsatz vorangestellt ist – als einzige in Mozarts Klavierwerk –, die wohl auch Beethoven in sein op. 16 mit Blick auf Mozart übernommen zu haben scheint. Wie der Blick auf Kompositionen Haydns, Mozarts und Beethovens zeigt, können langsame Einleitungen verschiedene Merkmale aufweisen. Hierzu gehören punktierte Rhythmik, motivische Keimzellen für das anschließende Allegro, freier Formenbau, facettenreiche Harmonik sowie eine rezitativische oder auch kantable Melodik. Ries' Einleitung steht ganz im Sinne dieser Tradition und greift einige der typischen Elemente auf, wie beispielsweise punktierte Rhythmik im Tutti, eine von der Tonika C-Dur gleich zu Beginn wegstrebende, farbenreiche Harmonik und kantable Melodik als Kontrast zur expressiven Eröffnung des Satzes. Auch wenn der Formabschnitt in Bezug auf das folgende Allegro motivisch frei gestaltet ist, kehrt die Einleitung am Satzende in der Coda wieder, ein Verfahren, das besonders an Mozart erinnert, auch wenn dieser es in seinem Quintett nicht anwendet.<sup>185</sup>

Das sich anschließende Allegro wird von den Streichern unisono mit dem Themenkopf eröffnet, einer expressiven Oktavsprunghfigur. Die kontrastierende Beantwortung durch Tonrepetitionen und Seufzermotivik übernimmt das Klavier. Deutlich teilt Ries die Spieler zu Beginn in zwei Gruppen mit jeweils gegensätzlicher Motivik. Die Streicher werden dem Klavier gegenübergestellt, dennoch ergibt sich die gesamte Themengestalt erst durch das gemeinsame Zusammenspiel. Anders als in den Klavierquintetten Mozarts und Beethovens wird das Klavier hier nicht durch einen solistischen Themenvortrag hervorgehoben. Diesen Eindruck vermittelt auch der weitere Verlauf des Sonatensatzes. Zwar kommt dem Klavier naturgemäß durch seinen anderen Klangcharakter und seine andersartigen technischen Möglichkeiten eine gesonderte Stellung zu, dennoch ordnet es sich in weiten Teilen den Streichern unter. Auch das choralartige Seitenthema beansprucht das Klavier nicht für sich, sondern es erklingt erst in den Mittelstimmen und wird schließlich von Klavier und Geige gemeinsam wiederholt. Besonders in der Durchführung treten die Streicher über triolische Begleitung des Klaviers hervor. In durchbrochener Satztechnik werden verschiedene Motive der Exposition aufgegriffen, beginnend mit dem Oktavsprungmotiv und einer Tonrepetitionsfigur.

## II. Adagio cantabile

Das gemeinsame Musizieren ist ebenfalls Bestandteil des zweiten, langsamen Satzes, kein Instrument ragt hier solistisch konzertierend hervor. Angelegt als knapper Sonatensatz, finden sich zwei Themen sowie ein kurzer Durchführungsabschnitt. Das kantable Eröffnungsthema wird von der Violine vorgestellt und anders als im Kopfsatz vom Klavier unter Bekräftigung der Doppeldominante lediglich fortgesponnen. Vom Klavier wird hierauf ein zweiter thematischer Gedanke eröffnet, dessen Fortspinnung ein deutlich belebteres Satzgeschehen mit sich bringt und auch die Mittelstimmen punktuell hervortreten lässt. Die knappe Durchführung konzentriert sich auf das Fortspinnen einer Motivfigur; wie auch im Kopfsatz zu beobachten ist, treten hier die Streicher über der Begleitung des Klaviers hervor. Die Reprise beginnt mit vertauschten Rollen und legt das Eingangsthema ins Klavier. Die Fortspinnung der Motivik bringt diesmal eine abweichende Öffnung der Harmonik nach Es-Dur und g-Moll mit sich, bevor das zweite Thema in der Tonika erklingt. Der Schlussabschnitt besitzt

---

<sup>184</sup> Auf Grund verschiedenartiger Aufführungsbedingungen unterscheiden sich Einleitungen in Kammermusikwerken nicht selten von Einleitungen in Sinfonien, in denen die Einleitung oftmals die Funktion hat, den Satzbeginn anzukündigen, beispielsweise durch Fanfarenmotivik. Siehe: Danckwardt, Marianne: Die langsame Einleitung. Ihre Herkunft und ihr Bau bei Haydn und Mozart, Bd. 1, S. 144.

<sup>185</sup> Klinkhammer, Rudolf: Art.: „Einleitung“, in: MGG 2, Sachteil, Bd. 2, Sp. 1688–1695. Wie Danckwardt zeigt, eignet sich dieses Verfahren für selbstständige Einleitungen besonders in Kammermusikwerken und findet in der Sinfonie weniger Anwendung. Danckwardt, Marianne: Die langsame Einleitung. Ihre Herkunft und ihr Bau bei Haydn und Mozart, Bd. 1, S. 141.

auf Grund starker Dynamikgegensätze und spannungsvoller Harmonik (D<sup>v</sup>) im Tutti eine gewisse Dramatik, die in einen kurzen ausgeschriebenen Kadenzlauf des Klaviers mündet.

### III. Menuetto

Das Menuett ist harmonisch und motivisch schlicht gestaltet. Der Themenbau beschränkt sich auf zwei Motive, einen eröffnenden Quartsprung (tutti) aufwärts und eine kontrastierende diatonische Viertonlinie abwärts. Auffallend sind die Generalpausen, die den Satz durchziehen und das Frage-Antwort-Spiel der gegensätzlichen Motivik unterstreichen. Die Fortspinnung des absteigenden Motivs in c-Moll teilt Ries einerseits in Klanggruppen auf (hohe Streicher – Klavier), andererseits gestaltet er durch Unisonotextur und eine chromatische Erweiterung des Quartsprungmotivs einen spannungsvollen Übergang zur Wiederholung der Eröffnungstakte. Im schlichten Trio wird die Idee des Frage-Antwort-Dialogs zwischen Streichern und Klavier beibehalten. Das ständige Changieren zwischen Tonika und Dominante wird erst im B-Teil durch die harmonische Öffnung nach Es-Dur unterbrochen. Den Beginn dominieren kurze Motivfloskeln sowie Tonrepetitionsfiguren und deren Fortspinnung. Der recht derbe Klangcharakter des Satzes – besonders im Menuett – erinnert nur wenig an ein Menuett im klassischen Sinne und scheint vielmehr dem Scherzo näher zu stehen. Insbesondere die Generalpausen, die zahlreichen irregulären Betonungen der zweiten Zählzeit des 3/4-Taktes sowie der chromatische Steigerungsabschnitt nehmen dem Satz den Tanzcharakter.

### IV. Rondeau. Allegro

Der Schlusssatz ist wie im Streichquintett WoO 75 mit „Rondeau“ überschrieben und steht als Sonatenrondo dem Kopfsatz gleichgewichtig gegenüber. Dennoch setzt Ries hier einen anderen Fokus. Traten die Instrumente in den vorherigen Sätzen weitgehend gleichberechtigt auf, so ergibt sich für das Finale ein abweichendes Bild, denn das Klavier steht hier deutlich im Vordergrund. Stellt die Dominanz des Tasteninstrumentes im Schlusssatz im Vergleich mit zeitgenössischen Werken zwar keine außergewöhnliche Besonderheit dar, so ist sie in Ries' Sextett im Vergleich mit den vorherigen Sätzen dennoch bemerkenswert. Bereits der Satzbeginn lässt auf Grund der solistischen Eröffnung an ähnliche Verfahren in Klavierkonzerten der Zeit denken. Einer typischen Behandlung in Orchesterwerken ähnelnd, werden die Streicher mit der Themenwiederholung dem Klavier gegenübergestellt. Erst die nach Moll getrübe Fortspinnung bestreiten beide Parteien gemeinsam. Dennoch überwiegt die Gestaltung des Klaviers die Rolle der Streicher, insbesondere durch gezielt virtuos angelegte Passagen, wie sie beispielsweise in Form von schnellen Läufen und Arpeggien in der Überleitung zum Seitensatz zu finden sind. Das Seitensatzthema wird im Gegensatz zum Kopfsatz ebenfalls zuerst vom Klavier exponiert. In der Durchführung greift Ries auf die bereits im ersten Satz beobachtete Technik zurück: einzelne Motiveinsätze in den Streicherstimmen erklingen über triolischen, zerlegten Akkorden in der Klavierbegleitung. Allerdings wird auch dieser Formabschnitt wie die Couplets und Ritornelle vom Klavier eröffnet.

Aus der Partituranalyse ergibt sich vor allem für die ersten drei Sätze der Eindruck eines ausgewogenen Satzgeschehens, das noch ganz im Stil der Zeit um 1800 zu stehen scheint. Die Fokussierung auf das Hervorheben eines Solisten, wie es für viele ähnliche Werke im Verlauf des 19. Jahrhundert typisch werden wird, scheint in Ries' frühem Sextett noch eine untergeordnete Rolle zu spielen. Lediglich im Schlusssatz dominiert das Klavier im Vergleich mit den vorherigen Sätzen deutlich. Jedoch erscheint dies als ein für den Schlusssatz typischer Charakterzug, der in zeitgenössischen Werken ebenso prominent vorkommt.<sup>186</sup>

---

<sup>186</sup> Das im Vergleich zu Mozart bei Beethoven generell prominenter hervortretende Klavier – Armin Raab bezeichnet das Klavierquintett op. 16 auch als „Klaviersonate mit begleitenden Melodieinstrumenten“ –

Im Klaviersatz des Sextetts fällt auf, dass Ries mit gängigen Klaviertexturen und Mustern arbeitet. Hierzu zählen beispielsweise triolische Begleitfiguren in der Überleitung, in Begleitformeln und in der Durchführung sowie schwungvoll aufsteigende Arpeggien und effektvolle chromatische Tonleitern, die den gesamten Raum der Klaviatur durchschreiten. Interessant ist, dass über Ries' Klavierlehrer in seinen Bonner Jugendjahren kaum etwas bekannt ist, obwohl Ries im August 1796 als Zwölfjähriger in der Hofkirche an der Orgel die Messen begleitete und schon vor seiner Ausbildung in Wien Fugen von Johann S. Bach und Werke von Mozart und Beethoven spielte. Wie Ries angibt, lehrte ihn wohl sein Vater die ersten Grundlagen auf dem Instrument, bevor er sich vermutlich auch autodidaktisch mit den noch recht neuartigen Hammerklavieren der Zeit auseinandersetzte.<sup>187</sup> Die Prominenz gängiger Klaviertexturen im Sextett kann sicherlich auch den noch begrenzten pianistischen Fähigkeiten des jungen Komponisten zugeschrieben werden. Besonders der Blick auf die ersten Klavierkonzerte – op. 123 (1806) und op. 115 (1809) – zeigt, wie sich Ries' gesteigerte technischen Fähigkeiten am Instrument – insbesondere nach dem Klavierunterricht bei Beethoven – auch auf den zunehmend virtuoser werdenden Klaviersatz auswirken.

## 5.10 Zusammenfassung

Die Analysen der frühen kammermusikalischen Kompositionen lassen insgesamt das Bild eines noch jungen und lernenden Komponisten durchscheinen, der sich an den Konventionen des ausgehenden 18. Jahrhunderts orientiert und dabei an die Tonsprache insbesondere seiner Vorbilder Haydn und Mozart anknüpft. Besonderes Kennzeichen der vermeintlich frühesten Kompositionen (Streichquartette WoO 1, Streichtrios WoO 70 und vermutlich Hill deest Nr. 1 und Nr. 3) ist eine vergleichsweise „alte“ bzw. eher traditionelle Herangehensweise an die Sonatenform, die mehr durch harmonische und weniger durch motivisch-thematische Kontraste geprägt ist und noch eine zweiteilige Auffassung der Form durchscheinen lässt. In dieses Bild fügen sich auch die vorgeschriebenen Wiederholungen von Durchführung und Reprise. Jeder der oben untersuchten Kompositionen verleiht Ries durch individuell gestaltete Themen und unterschiedliche Satzformen (Sonatenform, Rondo, Variationssatz) einen eigenen Charakter. Der Bau der Themen folgt weitgehend konventionellen Gestaltungsweisen wie Periode oder Satz und folgt in der Regel symmetrisch gebauten Anlagen, wenngleich die Länge der Themen meist acht Takte überschreitet. Der zu Satzbeginn und im weiteren Verlauf eingeführten Motive ist sich Ries offensichtlich bewusst, allerdings gelingt ihm eine verarbeitende und prozesshafte Auseinandersetzung mit dem motivisch-thematischen Material nur oberflächlich. Dies wird besonders in den Durchführungen deutlich, die oftmals eine transponierte Variante der Exposition darstellen und lediglich einem schnelleren harmonischen Rhythmus unterliegen.<sup>188</sup> Texturwechsel, Zäsuren und Abschnittsbildungen orientieren sich meist an dem blockartigen Aufbau der Satzteile. Die vielfach noch

---

dominiert auch in dessen Schlusssatz besonders. Auch Ries' Äußerung in den *Notizen* anlässlich einer Aufführung des Quintetts ist in diesem Zusammenhang interessant, da er angibt, dass der Oboist Friedrich Ramm Beethoven im Quintett einerseits „begleitete“, ferner, dass Beethoven im Schlusssatz konzertartig improvisierte Kadenzen vor den Wiedereintritt des Ritornellthemas setzte und seine Mitspieler damit gezielt aus dem Konzept brachte. Siehe: Wegeler, Franz Gerhard, und Ries, Ferdinand: *Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven*, S. 79–81, sowie: Raab, Armin: *Kammermusik mit Bläsern und Eigenbearbeitungen*, in: *Beethovens Kammermusik*, S. 478.

<sup>187</sup> Henseler, Theodor A.: *Das musikalische Bonn im 19. Jahrhundert*, in: *Bonner Geschichtsblätter*, Bd. 13, S. 20 sowie: [unbekannt]: *Memoir of Ferdinand Ries*, in: *The Harmonicon* 2/15 (1824), S. 34 und: Wegeler, Franz Gerhard, und Ries, Ferdinand: *Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven*, S. 75. Auch Hill vermutet, dass Ries anfangs weitgehend autodidaktisch lernte. Siehe: Hill, Cecil (Hrsg.): *Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente*, S. 17. Wie Wolfgang Matthäus an Hand zeitgenössischer Zeitungsannoncen darstellt, waren *Hammer-Clavier* und *Forte-Piano* in Bonn ab 1780 bereits verbreitet. Siehe: Matthäus, Wolfgang: *Beiträge zur Musikgeschichte in den Jahren 1772–1791. Quellen und Berichte aus zeitgenössischen Tageszeitungen*, in: *Bonner Geschichtsblätter*, Bd. 21, S. 136–152.

<sup>188</sup> Ähnliches stellt Lamkin auch in Ries' frühen Klaviersonaten fest. Siehe: Lamkin, Kathleen J.: *The Solo Piano Sonatas of Ferdinand Ries*, S. 110.



unausgereifte Satztechnik, die sich in der Regel auf eine Oberstimmenmelodie mit akkordisch angelegtem Begleitsatz, knappe Imitationen, Sequenzierungen und kurze Führungswechsel beschränkt, wird an einigen Stellen durch harmonische „Überraschungen“ und unvermutete Harmoniewechsel verdeckt. Hierzu sind auch die in einigen Fällen scheinbar „ziellosten“ Überleitungen vom Haupt- zum Seitensatz zu zählen, in denen nach dem Erreichen der Dominante der Satzbeginn erneut in der Tonika auftritt (z. B. WoO 1 Nr. 1). Ungewöhnliche harmonische Konstellationen finden sich stellenweise auch zwischen den Sätzen (WoO 72, WoO 73a) oder zwischen einzelnen Formteilen (Menuett und Trio, WoO 1 Nr. 2). Einige der Sätze arbeitet Ries zudem auf engstem Raum aus (WoO 73a), anderen verleiht er durch breitflächig angelegte Themen und lange Expositionen außergewöhnliche, nahezu sinfonische Dimensionen (WoO 73b, Hill-deest Nr. 2 u. Nr. 3).

Ein interessantes Merkmal der frühen Kompositionen ist, dass fast alle Werke musikästhetisch anspruchsvolle Gattungen aufgreifen. Die Werkübersicht zeigt, dass sich Ries gleich zu Beginn seines kompositorischen Schaffens am Streichquartett ausprobiert, und dies nicht in geringem Umfang. Der Fokus auf diese Gattung, die „eine der allerschwersten Arten der Tonstücke ist, woran sich nur der völlig ausgebildete, und durch viele Ausarbeitungen erfahrene Tonsetzer wagen darf“,<sup>189</sup> und an die sich Beethoven bekanntlich erst verhältnismäßig spät wagte, ist mit Sicherheit auch mit dem musikalischen Umfeld zu erklären, in dem Ries aufwuchs. Wie bereits weiter oben kurz angedeutet, markieren der Wegfall der höfischen Strukturen und der Einbruch des kulturellen und musikalischen Lebens in Bonn im Jahr 1794 einen der wesentlichen Unterschiede zwischen den Biographien von Beethoven und Ries. Während Beethoven noch als aktiv beteiligter Musiker in der Hofkapelle mitwirken konnte und so einer Vielzahl an musikalischen Eindrücken ausgesetzt war, ist davon auszugehen, dass Ries als heranwachsender Jüngling in Bonn Musik hauptsächlich in privaten Musizierkreisen erlebte. Bei Beethoven äußern sich der Einfluss und das Umfeld der Bonner Hofkapelle stark in seinen frühen Kompositionen, die oftmals noch in der Divertimento- und Serenadentradition stehen und mit denen er sich den Weg zur ästhetisch anspruchsvollen Kammermusik gewissermaßen bahnte.<sup>190</sup> Dahlhaus reflektiert diesen Umstand ebenfalls: „Die für die erste Periode charakteristische Werkgruppe, in der Beethoven an das Divertimento anknüpfte, besonders an die Kammermusik mit Bläsern, ist aus dem musikalischen Repertoire und dem historischen Gedächtnis des späten 19. Jahrhunderts nahezu restlos verschwunden, [...]. Werke mit Divertimento-Charakter fanden im ‚großen Konzert‘, als es sich um die Mitte des Jahrhunderts zum ‚Symphoniekonzert‘ verfestigte, keinen Platz mehr; und aus einer Kammermusikultur, die durch das Klavier und die Streichinstrumente bestimmt wurde, fielen sie gleichfalls heraus.“<sup>191</sup> Bei Ries hingegen, obwohl nur 14 Jahre jünger, zeichnet sich bereits an Hand der frühen Werke der um 1800 beginnende Wandlungsprozesses 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. Wie die weiteren Untersuchungen zeigen, kommt nach seiner pianistischen Ausbildung bei Beethoven noch das Bestreben hinzu, Werke maßgeblich für „sein“ Instrument, das Klavier, zu schreiben. Dabei entstehen mit dem Beginn seiner Karriere als Komponist und Pianist neben acht großen Klavierkonzerten gleichermaßen zunehmend Werke mit unterhaltendem Charakter und vergleichsweise geringerem musikalischem Anspruch. Die große Anzahl an Rondos, Fantasien und Variationen zeigt, wie sich Ries an den Vorlieben des zeitgenössischen Publikums orientierte und durch

---

<sup>189</sup> Koch, Heinrich Christoph: Versuch einer Anleitung zur Composition, Bd. 3, S. 326.

<sup>190</sup> Ein Überblick findet sich unter anderem in: Brandenburg, Sieghard: Beethovens Bonner Kompositionen. Eine Übersicht, in: Monument für Beethoven, S. 9–27.

<sup>191</sup> Dahlhaus, Carl: Die Musik des 19. Jahrhunderts (=Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 6), S. 64. Siehe auch: Neuwirth, Markus: Von Wallerstein nach Bonn. Joseph Reichas Harmoniemusik, Beethovens Bläseroktett op. 103 und die Frage des Stiltransfers, in: Beethoven und andere Hofmusiker seiner Generation. S. 253–270, sowie: Diepenthal-Fuder, Petra: Menuett oder Scherzo?, S. 26.

das Veröffentlichen von Werken mit Unterhaltungscharakter die breite Masse des Musikmarktes anzusprechen versuchte.

## 6. Lehrjahre bei Beethoven in Wien (1803–1805)

### 6.1 Über München und Regensburg – neue Quellenfunde zur Ankunft von Ries in Wien

Als einschneidender Wendepunkt im Leben des jungen Ferdinand Ries kann zweifelsfrei seine Übersiedlung nach Wien gelten, wo sich Beethoven seiner annahm. In den *Notizen* berichtet Ries:

*„Die freundlichen Verhältnisse, worin mein Vater mit dem Knaben und Jünglinge Beethoven ununterbrochen gestanden hatte, berechtigten ihn zu der Erwartung, ich würde von diesem gut aufgenommen werden. Ein Empfehlungsbrief führte mich ein. Als ich diesen bei meiner Ankunft in Wien, 1800, Beethoven überreichte, war er mit der Vollendung seines Oratoriums: Christus am Oelberge, sehr beschäftigt, da dieses eben in einer großen Akademie (Concerte) am Wiener Theater zu seinem Vortheile zuerst gegeben werden sollte. Er las den Brief durch und sagte: ‚ich kann Ihrem Vater jetzt nicht antworten; aber schreiben Sie ihm, ich hätte nicht vergessen, wie meine Mutter starb; damit wird er schon zufrieden sein.‘ Später erfuhr ich, daß mein Vater ihn, da die Familie sehr bedürftig war, bei dieser Gelegenheit auf jede Art thätig unterstützt hatte.“*<sup>192</sup>

Auch wenn viele von Ries' Erzählungen und Anekdoten in den *Notizen* glaubwürdig erscheinen, müssen gleichwohl etwaige genaue Jahresangaben kritisch hinterfragt werden. Denn besonders der genaue Zeitpunkt von Ries' Ankunft in Wien ist in der Forschung nach wie vor ein umstrittener Diskussionspunkt und nicht restlos geklärt. Jos van der Zanden hat 2005 das Ankunftsdatum von Ries in Wien in Frage gestellt und liefert stichhaltige Belege für eine Neudatierung in das Frühjahr 1803.<sup>193</sup> Seine These verteidigt er in einem kürzlich erschienenen Aufsatz und führt weitere überzeugende Argumente an.<sup>194</sup> Im Folgenden wird unter Einbeziehung neuer Quellenfunde ein Überblick über die Datierungsdiskussion gegeben.

Allgemein geht ein Großteil der Fachliteratur davon aus, dass Ries im Jahr 1801, vermutlich im Oktober, in Wien eintraf und stellt sich somit gegen dessen eigene Datierung in den *Notizen*. Die Jahresangabe 1801 zog – vermutlich ausgehend von Alexander Thayers Beethoven-Biographie – in die Forschungsliteratur ein und hat dort rege Verbreitung gefunden.<sup>195</sup>

Ries' Datierung in den *Notizen* deckt sich mit den Daten aus seinem Brief an Müller vom 18. Juni 1830, in dem er angibt, er sei 1799 nach München und 1800 weiter nach Wien gegangen. Das Jahr 1800 erklärt sich vermutlich aus der Zusammenarbeit mit Wegeler an den *Notizen*. Dieser hatte bereits 1828 in der *Allgemeinen Theaterzeitung* einen an ihn gerichteten Brief Beethovens unter dem Datum „29. Juny 1800“ und denselben später ein weiteres Mal in den *Notizen* abdrucken lassen. In den *Notizen* findet sich der Hinweis, dass Beethoven keine Jahresangabe auf dem Brief vermerkte, er selber (Wegeler) vermute allerdings das Jahr 1800 als Zeitpunkt der Niederschrift.<sup>196</sup> Der Brief ist insofern interessant,

---

<sup>192</sup> Wegeler, Franz Gerhard, und Ries, Ferdinand: Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven, S. 75. Hervorhebung im Original.

<sup>193</sup> Zanden, Jos van der: Ferdinand Ries in Wien. Neue Perspektiven zu den Notizen, in: Bonner Beethoven-Studien, Bd. 4, S. 191–212.

<sup>194</sup> Zanden, Jos van der: Reassessing Ferdinand Ries in Vienna, in: Nineteenth-Century Music Review (2019), S. 1–20.

<sup>195</sup> Thayer, Alexander W.: Ludwig van Beethovens Leben, Bd. 2, S. 292. Hill, Cecil: Art.: „Ries“, in: The New Grove, Bd. 21, S. 369; Hust, Christoph: Art.: „Ries“, in: MGG 2, Personenteil, Bd. 14, Sp. 85.

<sup>196</sup> [unbekannt]: Eine Blume der Erinnerung auf Beethovens Grabeshügel, in: Allgemeine Theaterzeitung. Originalblatt für Kunst, Literatur, Musik, Mode und geselliges Leben, 21/37 (25. März 1828), S. 145–147.

als sich Beethoven darin über Ferdinand Ries' geplante Übersiedelung nach Wien äußert und Wegeler bittet, Ries' Vater Franz Anton zu raten, den jungen Ferdinand auf Grund besserer Erfolgsaussichten nach Paris zu schicken: „– wegen Rieß, den mir herzlich grüße, was seinen sohn anbelangt, will ich dir näher schreiben, obschon ich glaube, daß um sein Glück zu machen Paris besser als wien sey, Vien ist überschüttet mit Leuten, und selbst dem Bessern Verdienst fällt es dadurch hart, sich zu halten –“.<sup>197</sup> Wie es sich heute allerdings aus dem übrigen Inhalt erschließt, ist der Brief höchstwahrscheinlich in das Jahr 1801 zu datieren, weswegen die Annahme berechtigt ist, dass sich Ries zumindest im Jahr 1800 noch nicht in Wien aufhielt.

Einen weiteren Diskussionspunkt stellt Ries' Aufenthalt in München dar, wo er vor seiner Ankunft bei Beethoven einige Zeit verbrachte. Leider sind über diesen Zeitraum kaum Informationen greifbar. Der Artikel im *Harmonicon* von 1824 nennt das Jahr 1801 als Ankunftszeitpunkt in München und stellt sich damit gegen die Angaben im später verfassten Brief an Müller und gegen die Datierung in den *Notizen*, obwohl davon auszugehen ist, dass Ries dem Journalisten die Informationen selbst mitteilte.<sup>198</sup> Klar ist nur, dass es dem jungen Komponisten in München „bitter schlecht gieng“ und er „um einen sehr geringen Preis Noten schrieb, um nur ohne Schulden leben zu können“.<sup>199</sup> Er war somit vermutlich als Kopist tätig, für wen, ist allerdings weder dem *Harmonicon* noch dem Brief an Müller oder den *Notizen* zu entnehmen. Die allgemeine Annahme, dass Ries bei Peter von Winter in München arbeitete, geht vermutlich auf einen Artikel des Musikkritikers François-Joseph Fétis in dessen *Bibliothèque classique des Pianistes* zurück.<sup>200</sup> Jedoch wird nicht ersichtlich, woher Fétis seine Information bezieht. Und wie bereits Ueberfeldt betonte, verwundert es, dass es von Ries selbst keinen einzigen Anhaltspunkt wie beispielsweise Widmungen oder Erwähnungen in Briefen zu seiner angeblichen Verbindung zu Peter von Winter gibt. Der einzig belegbare Kontakt, den Ries in München hatte, ist nachweislich der zu Carl August Cannabich, einem Schüler Peter von Winters. Dies zeigt ein in der Forschung bisher erstaunlich wenig beachtetes Empfehlungsschreiben Cannabichs an Johann Andreas Streicher, Klavierbauer und Pianist in Wien:

„Liebster Freund!

*Ohnerachtet unsre Verhältnisse uns schon seit mehrern | Jahren getrennt haben, so wage ich es doch, mich in | Ihr Gedächtnis zurückzurufen, und Ihnen hiermit einen | jungen Künstler, der Sohn des verdientstvollen Konzertmeisters | Ries aus Bonn, und einem jungen Mann von vielen Anlagen | zu empfehlen. – Derselbe denkt sich in Wien einige | Zeit aufzuhalten. Sollten Sie, werthester Freund, | Gelegenheit finden, denselben mit Rath zu unterstützen | und ihm allenfalls eine oder die andere kleine Klavier | -lection zu seinem Fortkommen in Wien zu verschaffen, so | würden Sie mich unendlich verbinden, ich stehe dagegen wieder | zu Dienst. [...].“<sup>201</sup>*

Datiert und unterschrieben ist der Brief mit „München, den 29ten 10br 1802“; folglich ist es sehr wahrscheinlich, dass sich Ries noch bis Ende Dezember des Jahre 1802 in München aufhielt.<sup>202</sup>

<sup>197</sup> Brief von Ludwig van Beethoven an Franz Gerhard Wegeler, Wien, 29. Juni [1801], zitiert nach: Brandenburg, Sieghard (Hrsg.): Ludwig van Beethoven. Briefwechsel Gesamtausgabe, Bd. 1, S. 78–83. Hervorhebungen im Original. Siehe auch: Jos van der Zanden: Ferdinand Ries in Wien. Neue Perspektiven zu den Notizen, in: Bonner Beethoven-Studien, S. 197.

<sup>198</sup> [unbekannt]: Memoir of Ferdinand Ries, in: The Harmonicon 2/15 (1824), S. 33.

<sup>199</sup> Brief von Ferdinand Ries an W. C. Müller, Frankfurt, 18. Juni 1830, zitiert nach: Ries Journal 1 (2011), S. 7.

<sup>200</sup> Fétis, François-Joseph: Oeuvres choisies des Field et Ries, in: Bibliothèque classique des Pianistes, Bd. 10, S. 6–9. Siehe dazu auch: Ueberfeldt, Ludwig: Ferdinand Ries' Jugendentwicklung, S. 10–11.

<sup>201</sup> Brief von Carl Cannabich an Andreas Streicher, München, 29. Dezember 1802, zitiert nach dem Autograph (Digitalisat) im Beethoven-Haus Bonn, Signatur: Beethoven-Haus Bonn, NE 156. Hervorhebungen im Original.

<sup>202</sup> Wie auch van der Zanden betont, fand der Brief Cannabichs in der Forschung bisher erstaunlich wenig Beachtung. Lediglich Alan Tyson verweist in seinem Aufsatz auf den Brief, gibt aber als Entstehungsdatum

In diesem Zusammenhang muss auch auf Ries' Klaviersonate WoO 11 kurz eingegangen werden. Dem Autograph der Sonate ist zu entnehmen, dass Ries das Werk in München komponierte.<sup>203</sup> Des Weiteren findet sich dort die für Frühwerke charakteristische Unterschriftsvariante „*Ferdinand Ries*“ sowie eine nicht ganz deutlich lesbare Datumsangabe. Diese wurde von Hill in seinem Werkverzeichnis als 1805 gelesen, jedoch höchstwahrscheinlich von der Annahme ausgehend, dass Ries bereits 1801 in Wien eingetroffen sein soll.<sup>204</sup> Kathleen J. Lamkin sieht in der Datumsangabe ebenfalls die Jahreszahl 1805, versucht aber in ihren Untersuchungen zu den Klaviersonaten an Hand stilistischer Merkmale – ein durchaus diskussionswürdiges Verfahren – sowie wegen des geringen Ambitus der Sonate darzulegen, dass das Werk vor 1803 komponiert sein muss und datiert es in das Jahr 1801 – ebenfalls davon ausgehend, dass Ries bereits 1801 in Wien eingetroffen sei.<sup>205</sup> Alan Tyson identifiziert das autographe Datum zwar als 1803 und bemerkt, dass das Stück auf Papier geschrieben worden sei, das in Wien „gebräuchlich“ war („[...] on paper of a type in common use in Vienna at that time [...]). Um Ries' Ankunft in Wien weiterhin in das Jahr 1801 datieren zu können, geht Tyson daher davon aus, dass Ries vermutlich für kurze Zeit nach München zurückkehrte.<sup>206</sup> Jedoch scheinen weder die Feststellung, dass das Papier in Wien „gebräuchlich“ war, noch die These eines mehrfachen Aufenthalts in München wirkliche Beweiskraft zu haben, zumal den Quellen deutlich zu entnehmen ist, wie kostspielig die Reise von München nach Wien für Ries ohnehin war.<sup>207</sup> Die vermeintlich richtige Lesart des Datums als 1803 steht zudem nicht im Widerspruch mit Cannabichs Brief und Ries' möglicher Ankunft in Wien im Frühjahr 1803. Er könnte die Sonate durchaus noch nach dem Jahreswechsel 1802/1803 in München komponiert haben, bevor er sich auf den Weg zu Beethoven machte. Die Lesart des Datums als 1803 wird zudem durch die Auflistung im Katalog 742 bekräftigt, in dem die Sonate ebenfalls auf „*Munic 1803*“ datiert ist.<sup>208</sup>

Nach dem Wiederauftauchen des Briefes an Müller versuchte Barbara Mühlhens-Molderings jüngst darzulegen, dass Ries' Anwesenheit in Wien 1802 als gesichert angesehen werden könne.<sup>209</sup> Denn in dem Brief beschreibt Ries seinen Werdegang und ordnet den jeweiligen Stationen seines Lebens Kompositionen zu. Besonders interessant ist in diesem Zusammenhang ein Werk, das er nach eigenen Angaben 1802 in Wien komponierte, die Variationen für Klavier op. 33 Nr. 1, über ein Thema aus der Oper *Une folie* von Etienne Nicolas Méhul.<sup>210</sup> Méhuls Oper ist am 5. April 1802 in Paris uraufgeführt worden, in Wien gelangte das Werk allerdings allem Anschein nach erst am 24. Mai 1803 zur

---

fälschlicherweise das Jahr 1800 an. Siehe: Jos van der Zanden: Ferdinand Ries in Wien. Neue Perspektiven zu den Notizen, in: Bonner Beethoven-Studien, Bd. 4, S. 198–201, sowie: Tyson, Alan: Ferdinand Ries (1784–1838). The History of His Contribution to Beethoven Biography, in: 19th-Century Music, 7/3 (1984), S. 217.

<sup>203</sup> Das Autograph ist in D-B unter der Signatur Mus.ms.autogr. F. Ries 133 N 56 verzeichnet.

<sup>204</sup> Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 18–20.

<sup>205</sup> Lamkin, Kathleen J.: The Solo Piano Sonatas of Ferdinand Ries, S. 36–39.

<sup>206</sup> Tyson, Alan: Ferdinand Ries (1784–1838). The History of His Contribution to Beethoven Biography, in: 19th-Century Music, 7/3 (3. April 1984), S. 218. Tyson folgt darin vermutlich der These von Maynard Solomon, wie van der Zanden bemerkt. Solomon geht davon aus, dass Ries im Frühjahr 1800 Wien besuchte und 1801 oder Anfang 1802 erneut von München nach Wien reiste. Begründet wird diese These von Solomon mit verschiedenen Ereignissen aus dem Jahr 1800, die Ries in den *Notizen* wiedergibt. Allerdings berichtet Ries in den *Notizen* auch über Geschehnisse vor 1800, sodass Solomons These kaum beweiskräftig ist. Siehe: Solomon, Maynard: Beethoven, S. 386 sowie Zanden, Jos van der: Ferdinand Ries in Wien. Neue Perspektiven zu den Notizen, in: Bonner Beethoven-Studien, Bd. 4, S. 193 und S. 198.

<sup>207</sup> Ebd., S. 198.

<sup>208</sup> Catalogue of unpublished Manuscripts by Ferdinand Ries, Mus.ms.theor. Kat. 742, S. 43.

<sup>209</sup> Mühlhens-Molderings, Barbara: Ferdinand Ries' Brief an Wilhelm Christian Müller vom 18. Juni 1830, in: Ries Journal 1 (2011), S. 25.

<sup>210</sup> Der 1810 in Bonn bei Simrock erschienene Druck des Werkes nennt zudem „*Mademoiselle Marie Anne de Gruben*“ als Widmungsträgerin, der auch das Sextett WoO 76 gewidmet ist. Siehe auch die Ausführungen zum Sextett WoO 76 weiter oben.

Aufführung, wie eine Rezension in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung (AmZ)* belegt.<sup>211</sup> Denkbar ist also, dass Ries die Oper durchaus erst im Frühjahr 1803 in Wien gehört hat. Dennoch muss erwähnt werden, dass genau jene Romanze aus Méhuls Oper, die Ries in seinen Variationen bearbeitete, bereits im September 1802 in der *AmZ* abgedruckt erschien.<sup>212</sup> Ob Ries somit 1802 durch den Abdruck in der *AmZ* oder erst später durch einen Opernbesuch in Wien 1803 zur Komposition angeregt wurde, lässt sich nicht vollends klären.

Neueste Erkenntnisse und Quellenfunde bekräftigen zudem van der Zandens These zu Ries' Ankunft in Wien im Jahr 1803. Ein entscheidender 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.<sup>213</sup> Wie dem *Münchener Anzeiger* und dem *Münchener Tagblatt* zu entnehmen ist, verzeichnen beide Zeitungen 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.“<sup>214</sup> Hr. Ries, Musikus von Bonn“. Der Anzeige ist zu entnehmen, dass Ries „Bey Hrn. Franz Albert Senior, Weingastgeber zum goldenen Hahn, in der Weinstrasse“ untergekommen war.<sup>215</sup> Auch im *Münchener 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].“<sup>216</sup> Nicht ganz erklärlich mit den vorgenannten Ankunftsdaten für den 5. und 6. Dezember erscheint eine weitere Anzeige im *Münchener 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.“<sup>217</sup> Der Brief von Cannabich belegt folglich in Verbindung mit diesen neuen Quellenfunden, dass Ries mit hoher Wahrscheinlichkeit noch Ende Dezember in München anwesend war. Dass er erst im Frühjahr 1803 die Stadt verließ, bekräftigt ein Vermerk im *Regierungs- und Intelligenzblatt* 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

---

<sup>211</sup> [unbekannt]: [ohne Titel], in: *AmZ* 5/38 (15. Juni 1803), Sp. 638–639. Das französische Libretto – ursprünglich von Jean-Nicolas Bouilly – wurde zweifach bearbeitet, einerseits von Georg Friedrich Treitschke für das Kärntnertheater unter dem Titel „*Wagen gewinnt*“, andererseits von Joseph von Seyfried für das Theater an der Wien unter dem Titel „*Die zwei Füchse*“. Siehe: Ein alter Theaterfreund: [ohne Titel], in: *Allgemeine Theaterzeitung*, 35/140 (13. Juni 1842), S. 628. Siehe auch: Schneider, Herbert: Die deutschen Übersetzungen französischer Opern zwischen 1780 und 1820, in: *Kulturtransfer im Epochenbruch. Frankreich – Deutschland 1770 bis 1830*, Bd. 9.2, S. 593–676.

<sup>212</sup> [unbekannt]: Romanze aus der Oper: *Une Folie*, von Méhul, in: *AmZ* 4/49 (1. September 1802). Beilage, S. XIX–XXVI. Die Romanze scheint in jener Zeit sehr beliebt gewesen zu sein und wurde auch von anderen Komponisten bearbeitet, beispielsweise von Johann Nepomuk Hummel, dessen Variationen für Klavier und Flöte als op. 14 um 1803 bei Artaria erschienen. Siehe: Sachs, Joel: A Checklist of the Works of Johann Nepomuk Hummel, in: *Notes*, 30/4 (Juni 1974), S. 732–754.

<sup>213</sup> 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: *Musiker auf Reisen*, S. 111–132.

<sup>214</sup> Vermutlich Peter Josef Cramer von Clauspruch (1752–1820).

<sup>215</sup> [unbekannt]: Fremden Anzeige, in: *Münchener Anzeiger*, 49. Stück, 8. Dezember 1802, [o. S.].

<sup>216</sup> [unbekannt]: Angekommene und Abgegangene Fremde v. 6. Dez., in: *Münchener Tagblatt*, Nr. 264, 8. Dezember 1802, S. 1148.

<sup>217</sup> In der selben Anzeige werden zwar auch Personen gelistet, die München verlassen haben, Ries ist allerdings deutlich den in München eingetroffenen Fremden zuzuordnen. Siehe: [unbekannt]: Angekommene und Abgegangene Fremde v. 14. Dez., in: *Münchener Tagblatt*, Nr. 272, 17. Dezember 1802, S. 1211.

Bärn“.<sup>218</sup> Somit erscheint für die Klaviersonate WoO 11 der Entstehungsort und Zeitraum „München 1803“ definitiv plausibel. Ries scheint 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 galt zudem als 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.<sup>219</sup> In München war er ebenfalls bei einem Weinwirt Albert untergekommen, der 1787 das Gasthaus *Zum schwarzen Adler* in der Kaufingergasse bewirtschaftete.<sup>220</sup>

In diesem Kontext sei kurz auf einen bisher noch unbeachteten Brief von Franz Anton Ries an Simrock verwiesen. In einem Schreiben vom 29. April 1802 berichtet Franz Anton knapp: „*Ferdinand war in gefahr | sehr krank zu werden, ist aber wieder besser.*“<sup>221</sup> Auch wenn der Vater nicht erwähnt, wo sich sein Sohn zu diesem Zeitpunkt aufhält, kann angesichts des erst für Anfang Dezember 1802 belegten Aufenthalts von Ferdinand in München angenommen werden, dass dieser im Frühjahr 1802 wohl noch in Bonn war. Vermutlich erklärt dies auch die nur beiläufige Bemerkung zum Gesundheitszustand seines Sohnes, da dieser wohl ohnehin noch zu Hause weilte.

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 Ölberg* 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 angibt, wurde er „*gleich in den ersten Tagen*“ nach seiner Ankunft von Beethoven bei den Proben zur Aufführung eingespannt. Zudem erscheint es wahrscheinlich, dass sich Ries bei der Niederschrift der *Notizen* leichter an einprägsame Geschehnisse der Zeit – in diesem Fall die bevorstehenden Aufführungen des Oratoriums sowie Beethovens Zweiter Sinfonie und des c-Moll-Konzerts op. 37 im April 1803 – erinnern konnte, als an genaue Jahresangaben. Der Artikel im *Harmonicon* erwähnt ebenfalls, dass zu Ries’ ersten Aufgaben nach seiner Ankunft bei Beethoven das Abschreiben und Korrigieren von Stimmen für die bevorstehende Aufführung des Oratoriums zählten.<sup>222</sup>

Bekräftigt wird die Datierung von Ries’ Ankunft in Wien auf das Frühjahr 1803 zudem durch einen Brief vom 6. Mai 1803 an Simrock, in dem Ries von seinen Unterrichtsstunden bei Beethoven berichtet, die gerade erst begonnen zu haben scheinen: „*Beethoven gibt sich mehr Mühe mit mir, als ich hätte glaube können. Ich bekomme wöchentlich drei mal Stunde, gewöhnlich von 1 Uhr bis 1/2 3. Seine Sonate pathétique kann ich bald spielen, daß sie Ihnen Vergnügen machen dürfte, denn die Präcision, die er haben will, ist sich kaum zu denken: ihn aber fantasieren zu hören, ist sich gar nicht zu denken, dieses Vergnügen hatte ich schon fünf mal.*“<sup>223</sup>

Somit gilt festzuhalten, dass es deutliche und stichhaltige Gründe dafür gibt, Ries’ Ankunft in Wien in das Frühjahr 1803 zu datieren. Insbesondere Cannabichs Brief, Ries’ belegbare Anwesenheit in

<sup>218</sup> [unbekannt]: Anzeige von Fremden, in: Kurfürstlich Erzkanzlerisches Regierungs- und Intelligenzblatt, 10. Stück, Regensburg, 9. März 1803, [o. S.].

<sup>219</sup> Haberl, Dieter: Das Regensburgische Diarium als musikhistorische Quelle. Unbekannte Zeugnisse zu den Reisen von J. Haydn, L. v. Beethoven und L. Spohr, in: *Musiker auf Reisen*, S. 111–132.

<sup>220</sup> 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 auch: Ebd., S. 121.

<sup>221</sup> Brief von Franz Anton Ries an Bürger [Nikolaus] Simrock, Bonn, 29. April 1802, zitiert nach dem Autograph (Digitalisat) in der Universitäts- und Landesbibliothek Bonn, Signatur: Autogr.

<sup>222</sup> [unbekannt]: Memoir of Ferdinand Ries, in: *The Harmonicon* 2/15 (1824), S. 34, sowie: Zanden, Jos van der: Ferdinand Ries in Wien. Neue Perspektiven zu den Notizen, in: *Bonner Beethoven-Studien*, Bd. 4, S. 194.

<sup>223</sup> Brief von Ferdinand Ries an Nikolaus Simrock, Wien, 6. Mai 1803, zitiert nach: Hill, Cecil: Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 55, [Dok. Nr. 5].

München und Regensburg im Dezember 1802 beziehungsweise März 1803, die Entstehungsgeschichte des Beethoven'schen Oratoriums und Ries' Mitarbeit bei Beethoven unmittelbar nach seinem Eintreffen in Wien sowie die Entstehung seiner Klaviersonate WoO 11 im Jahr 1803 in München sprechen für eine Neuordnung des Ankunftszeitraumes. Wie zu erwarten ist, ergeben sich daraus einige Konsequenzen für die Datierung weiterer Ereignisse in den *Notizen*, insbesondere für den Zeitraum, in dem sich Ries bei Beethoven aufhielt. An dieser Stelle sei ausdrücklich auf die beiden Aufsätze von Jos van der Zanden verwiesen, in denen er die sich ergebenden Auswirkungen für die Beethovenbiographik im Detail akribisch herausarbeitet.<sup>224</sup> Zusammenfassend lässt sich sagen, dass sich auch durch die Ergebnisse von van der Zandens Untersuchungen keine triftigen Gründe ergeben, die für eine Anwesenheit von Ries in Wien vor dem Jahr 1803 sprechen.

## 6.2 Arbeiten, Lernen und Leben im Umfeld von Beethoven

Für den historischen Kontext ist es interessant, sich zu vergegenwärtigen, in welcher Lebenssituation sich Beethoven befand, als er den jungen Ries als Schüler aufnahm. Seit seiner 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 am 2. April 1800 auch als Komponist an die Öffentlichkeit. Darüber hinaus machte ihn der Druck seiner Kompositionen auch nach und nach 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 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 Weg“ bezeichnet wird. Vereinfacht dargestellt, handelt es sich hierbei um eine neue Herangehensweise an das Komponieren selbst. Beethoven bricht in seinen Werken der „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 manifestiert.<sup>225</sup> Dieser neuartige Schaffensprozess zieht in seiner Vorform bereits in die Sonaten op. 31 ein und äußert sich ab 1802 über Gattungsgrenzen hinweg maßgeblich erstmals in Werken wie den Variationen op. 35 (*Eroica-Variationen*), der Sinfonie Nr. 3 (*Eroica*) oder auch in den drei Streichquartetten op. 59 (*Rasumowsky-Quartette*), entstanden 1806.

Des Weiteren war Beethoven während Ries' Aufenthalt neben seinem Oratorium auch mit Opernplänen beschäftigt. Von Emanuel Schikaneder war er 1803 zu einer Art „Hauskomponist“ am 1801 neu eröffneten Theater an der Wien ernannt worden.<sup>226</sup> Erste Pläne, eine Oper nach Schikaneders Libretto *Vestas Feuer* zu komponieren, verwarf Beethoven wieder und wandte sich schließlich dem Text *Léonore, ou L'amour conjugal* des französischen Librettisten Jean-Nicolas Bouilly zu, den maßgeblich Joseph Sonnleithner für ihn bearbeitete. Das Aufgreifen eines französischen Librettos und das damit verbundene Sujet der populären Rettungsoper kann zudem mit Beethovens frankophiler Gesinnung in jener Zeit in Zusammenhang gebracht werden. Denn wie Ries' Briefen aus Wien nach Bonn zu entnehmen ist, dachte Beethoven über eine Reise oder gar einen Ortswechsel nach Paris nach.<sup>227</sup>

---

<sup>224</sup> Zanden, Jos van der: Ferdinand Ries in Wien. Neue Perspektiven zu den Notizen, in: Bonner Beethoven-Studien, Bd. 4, S. 191–212, sowie: Zanden, Jos van der: Reassessing Ferdinand Ries in Vienna: in: Nineteenth-Century Music Review (2019), S. 1–20.

<sup>225</sup> Dahlhaus, Carl: Ludwig van Beethoven und seine Zeit, S. 45–48 und S. 207–222. Siehe auch: Kreft, Ekkehard: Harmonische Prozesse im Wandel der Epochen, 1. Teil, S. 245–302.

<sup>226</sup> Caeyers, Jan: Beethoven. Der einsame Revolutionär, S. 296–314.

<sup>227</sup> Siehe hierzu: 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.



Allgemein kann festgehalten werden, dass Ries Beethoven ungemein produktiv erlebte; neben seinen eigenen Tätigkeiten fand er dabei auch noch Zeit, den jungen Schüler intensiv zu unterrichten. Im Vordergrund stand allem Anschein nach der Klavierunterricht. Wie Ries in seinem oben zitierten Brief an Simrock angibt, erteilte Beethoven dem jungen Schüler mehrmals die Woche Unterricht und bildete ihn vor allem zum versierten Pianisten aus. Der Fokus lag dabei weniger auf der Ausbildung einer sicheren Spieltechnik, diese wurde vermutlich schlichtweg vorausgesetzt. Wie Ries angibt, war Beethoven der richtige Ausdruck beim Spielen weitaus wichtiger: „*Wenn ich in einer Passage etwas verfehlte, oder Noten und Sprünge, die er öfter recht herausgehoben haben wollte, falsch anschlug, sagte er selten etwas; allein, wenn ich am Ausdrücke, an Crescendo's u. s. w. oder am Charakter des Stückes etwas mangeln ließ, wurde er aufgebracht, weil, wie er sagte, das Erstere Zufall, das Andere Mangel an Kenntniß, an Gefühl, oder an Achtsamkeit sei. Ersteres geschah auch ihm gar häufig, sogar wenn er öffentlich spielte.*“<sup>228</sup>

Auf dem Lehrplan standen vermutlich größtenteils Werke von Beethoven selbst, denn wie Ries berichtet, musste er immer wieder Klaviersonaten Beethovens vor Publikum vortragen. Durch Czerny ist bekannt, dass Beethoven Carl Philipp Emanuel Bachs *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* sehr schätzte und zum Unterrichten benutzte.<sup>229</sup> Es ist davon auszugehen, dass auch der junge Ries – wenn nicht bereits durch Neefe oder den Vater in Bonn – durch Beethoven damit bekannt gemacht wurde. Theoretischen Unterricht erhielt Ries jedoch 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.<sup>230</sup> 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 Browne<sup>231</sup> und sandte ihn auch einige Zeit auf die in Schlesien gelegenen Güter seines Förderers Fürst Lichnowksy.<sup>232</sup> 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 Debut als Pianist und Schüler Beethovens gab Ries mit dessen damals neuestem Klavierkonzert, dem Konzert op. 37 in c-Moll, am 1. August 1804. Hierfür komponierte der junge Schüler eine eigene Kadenz, die Beethoven aber für zu „*gewagt*“ hielt, da „*eine äußerst brillante und sehr schwierige Passage darin*“ war, sodass er Ries auftrag, eine leichtere zu entwerfen. Gegen den Willen seines Lehrers entschied sich Ries aber während des Konzertes, die schwere Kadenz dennoch zu spielen, was ihm – sehr zur Freude und Überraschung Beethovens – gelang.<sup>233</sup> Auch die zeitgenössische Presse

---

<sup>228</sup> Wegeler, Franz Gerhard, und Ries, Ferdinand: Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven, S. 94. Hervorhebung im Original.

<sup>229</sup> Siehe: Kolneder, Walter (Hrsg.): Carl Czerny. Erinnerungen aus meinem Leben, S. 15.

<sup>230</sup> Dies bemerkt Ries rückblickend in einem Brief vom Juli 1833. Siehe: Brief von Ferdinand Ries an Schubert und Niedermeyer, Frankfurt a. M., 10. Juli 1833, zitiert nach: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 592–593, [Dok. Nr. 374].

<sup>231</sup> Van der Zanden gibt an, Ries sei als Klavierlehrer für den Sohn von Browne, Moritz von Browne (1798–1820), engagiert worden. Wie aus den *Notizen* hervorgeht, war Ries beim Grafen Browne auch für die musikalische Unterhaltung zuständig. Die Erziehung von Moritz von Browne übernahm in jener Zeit der Pädagoge Johannes Büel von Stein (1761–1830). Hans Noll gibt einen guten Eindruck vom Alltag bei den Brownes; leider wird dabei nicht Ries' Rolle als Klavierlehrer deutlich. Siehe: Zanden, Jos van der: Reassessing Ferdinand Ries in Vienna: in: Nineteenth-Century Music Review (2019), S. 19, sowie: Wegeler, Franz Gerhard, und Ries, Ferdinand: Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven, S. 90–93, und: Noll, Hans: Hofrat Johannes Büel von Stein am Rhein. Ein Freund großer Zeitgenossen, S. 202–247.

<sup>232</sup> Wegeler, Franz Gerhard, und Ries, Ferdinand: Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven, S. 116.

<sup>233</sup> Ebd., S. 114. Vermutlich erklang das Konzert bei diesem Anlass das erste Mal in seiner heutigen Gestalt, da Beethoven bei der Uraufführung am 5. April 1803 die Solostimme noch nicht fertig konzipiert hatte und daher

berichtete über das erfolgreiche Debut des jungen Pianisten: „Dies Konzert gehört ohnstreitig [sic] unter Beethovens schönste Kompositionen. Es wurde meisterhaft ausgeführt. Hr. Ries, der die Solostimme hatte, ist gegenwärtig Beethovens einziger Schüler, und sein leidenschaftlicher Verehrer; er hatte das Stück ganz unter seines Lehrers Leitung geübt, und zeigte einen sehr gebundenen, ausdrucksvollen Vortrag, so wie ungemene Fertigkeit und Sicherheit in leichter Besiegung ausgezeichneter Schwierigkeiten.“<sup>234</sup>

Vermutlich ist es vor allem dem umfangreichen Klavierunterricht und der intensiven Zeit bei Beethoven geschuldet, dass nach Ries' Weggang aus Bonn und während der Lehrzeit in Wien bis zum November 1805 von ihm nur wenige Kompositionen entstanden. Zumindest sind nur folgende Werke recht zuverlässig in den Zeitraum bis 1805 datierbar:<sup>235</sup>

Gattung	Opusnummer	Entstehungsdatum laut Autograph	Entstehungsdatum laut Katalog 741
Variationen nach Méhuls <i>Une folie</i>	op. 33 Nr. 1	[Autograph nicht auffindbar]	1802 Wien <sup>236</sup>
Klaviersonate	WoO 11	Munic 1803	[nicht verzeichnet]
Violinsonate	WoO 5	1803	[nicht verzeichnet]
Streichquartett	WoO 6	1803	[nicht verzeichnet]
Klaviersonate	op. 1 Nr. 2	1804	Wien 1803
Violinsonate	WoO 7	1804	[nicht verzeichnet]
Lied mit Klavierbegleitung	WoO 8	Wien 1804	[nicht verzeichnet]
Streichquartett	WoO 10	1805	[nicht verzeichnet]

Für die vorliegende Arbeit sind somit die Streichquartette WoO 6 und WoO 10 von Relevanz, da sie höchstwahrscheinlich während Ries' Zeit bei Beethoven oder kurz danach in Bonn komponiert wurden. Die beiden Werke weisen im Gegensatz zu den im vorherigen Kapitel besprochenen Kompositionen erstmals authentische Datierungsangaben auf und markieren gleichzeitig den Übergang von der frühen Unterschriftsvariante zur mittleren. Das Quartett WoO 6 trägt als eines der letzten Werke noch die Unterschrift „*Ferdinand Ries*“, während das 1805 entstandene Streichquartett WoO 10 bereits mit „*F. Ries*“ signiert ist.

## Streichquartett F-Dur WoO 6

### I. Allegro

Dass Ries bei der Komposition seines F-Dur-Quartetts vermutlich Mozarts Quartett KV 590 im Sinn hatte, hat bereits Schewe in ihren Untersuchungen bemerkt.<sup>237</sup> Deutlich finden sich neben der harmonischen Übernahme auch eine ähnlich wie bei Mozart konstruierte Motivik sowie der

teilweise improvisierte. Siehe: Kühn, Hans-Werner (Hrsg.): Ludwig van Beethoven. Klavierkonzert Nr. 3 Op. 37, Kritischer Bericht, S. 7.

<sup>234</sup> Siehe: [unbekannt]: Nachrichten, in: AmZ 6/45 (15. August 1804), Sp. 776–777.

<sup>235</sup> Wie bereits weiter oben angedeutet wurde, lässt sich auf Grund der schlechten Datierbarkeit nicht restlos klären, ob eventuell einige der oben untersuchten Frühwerke ebenfalls in die Wiener Zeit des jungen Komponisten fallen.

<sup>236</sup> Wie auch der Datierungsunterschied der Klaviersonate op. 1 Nr. 2, verdeutlicht, scheinen die Datumsangaben im Katalog 741 nicht immer mit denjenigen auf den überlieferten Autographen übereinzustimmen. Die Variationen op. 33 Nr. 1, könnten ebenso gut im Jahr 1803 in Wien entstanden sein. Siehe dazu auch den Abschnitt: „Über München und Regensburg – neue Quellenfunde zur Ankunft von Ries in Wien“.

<sup>237</sup> Schewe, Gisela: Untersuchungen zu den Streichquartetten von Ferdinand Ries, S. 43–45.

charakteristische Satzanfang im Unisono und Piano wieder. Der aufsteigende F-Dur-Dreiklang, der bei Mozart unmittelbar in eine abwärts gerichtete Skala übergeht, wird von Ries zunächst durch Pausen abgesetzt und von einer aufsteigenden Skala der Violine I beantwortet (T. 1–4). Dem Wechsel der Harmonik von F-Dur nach d-Moll sowie dem Wiederaufgreifen des Themenkopfes in B-Dur und der Fortspinnung in g-Moll bei Ries (T. 3–8) dient Mozarts harmonisch erweiterter Themennachsatz als Vorbild. Während Mozarts Themenaufstellung allerdings bereits nach sechs Takten abgeschlossen ist, nimmt Ries' Themenexposition deutlich mehr Raum ein. Dies liegt einerseits daran, dass eine die Tonika bestätigende Kadenz erst in T. 18 erreicht wird, und Ries andererseits mehr motivisches Material erfindet, auf das er im weiteren Satzverlauf zurückgreift. Dadurch, dass er dem Themenbau mehr Platz einräumt, kommt es bereits zu Satzbeginn zu einem ausdifferenzierten Wechseln der Melodieführung sowie zu Textur- und Kontrastwechseln zwischen Unisono und begleiteter Oberstimmenmelodik. Das Doppelschlagmotiv aus T. 10, das, wie Schewe anmerkt, an die Eröffnungsfigur von Beethovens F-Dur-Streichquartett op. 18 Nr. 1, erinnert, wird bereits im Verlauf der Themenaufstellung durch alle Stimmen gereicht, eine Technik, die gemäß der Konvention mehr in Überleitungs- und Durchführungsabschnitten Verwendung findet.

Abb. 94: WoO 6, I, T. 1–19.

The image displays a musical score for the first movement of Wolfgang Amadeus Mozart's WoO 6, I, measures 1 through 19. The score is arranged in two systems. The first system (measures 1-8) is marked 'Allegro' and 'p'. It features four staves: Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Bassoon (Br.), and Cello (Vc.). The Violin I part begins with a melodic line, while the other instruments provide accompaniment. The second system (measures 9-19) continues the piece, with dynamics ranging from 'mf' to 'p'. The Violin I part has a more active role, while the other instruments continue their accompaniment. The score includes various performance instructions such as 'arco' and 'pizz.' for the strings.

15  
 VI. I *f* *p*  
 VI. II *f* *p*  
 Br. *f* *p*  
 Vc. *f* *p*

Abb. 95: W. A. Mozart, KV 590, I, T. 1–8.

Allegro moderato  
 VI. I *p* *f* *p*  
 VI. II *p* *f* *p*  
 Br. *p* *f* *p*  
 Vc. *p* *f* *p*

Übereinstimmend mit Mozart ist Ries' Texturgestaltung am Anfang der Überleitung (T. 19–26). Begleitet von Tonrepetitionen der Mittelstimmen wird das motivische Material der Satzeröffnung auf die Außenstimmen verteilt. Während das Cello den charakteristischen Dreiklang aus T. 1 aufgreift, spinnt die Erste Geige die aufsteigenden Achtelskalen weiter. Der weitere Satzverlauf unterscheidet sich allerdings stark von dem Vorbild Mozart. Der Spannungsaufbau in Ries' Überleitung mündet nicht in ein Seitenthema, sondern in einen harmonischen und dynamischen Höhepunkt (*f*-moll, fortissimo) in sehr weit gespannter Lage (*as*<sup>'''</sup> in der Violine I, T. 26). In schroffem Kontrast hierzu lässt Ries den Klang unmittelbar zusammenbrechen.<sup>238</sup> In enger Lage und piano wird dem Ausbruch ein verminderter Septakkord gegenübergestellt. Der vorherige Bewegungsfluss wird zudem durch stockende Achtelpausen unterbrochen. Es sind besonders diese starken und abrupten Kontrastmomente, die Ries' Satz von Mozart unterscheiden, dessen Entwicklung des motivischen Materials daher organischer wirkt. Zudem räumt Ries seiner Satzgestaltung deutlich mehr Platz ein, ohne ein klares Seitenthema zu formulieren. Damit geht einher, dass die Dominante C-Dur im Verlauf der Exposition nicht etabliert wird. So deutet zwar die Doppeldominante G-Dur ab Takt 30 in Richtung C-Dur, die erwartete Dominante wird allerdings nach Moll gewendet und auch im weiteren Satzverlauf nur gestreift. Im Vordergrund steht mehr das aus der Satzeröffnung schon bekannte Spiel mit Dur-Moll-Wechseln, so beispielsweise in T. 34 und T. 35 sowie T. 52 und T. 53 (C-Dur/c-Moll), das dabei mit aus dem Hauptthema abgeleiteter Motivik gestaltet wird. So finden sich die expressiven Sprünge aus T. 14–16 und der punktierte Rhythmus der Kadenzfigur aus T. 16–18 in T. 29–33 und kehren auch in der Durchführung als tragende Motivik wieder. Zudem greift Ries auf die Unisono-Idee der Satzeröffnung in abgewandelter Form zurück, denn längere Passagen innerhalb der Exposition sind explizit

<sup>238</sup> Siehe auch: Schewe, Gisela: Untersuchungen zu den Streichquartetten von Ferdinand Ries, S. 45.

homorhythmisch gestaltet (T. 34ff, T. 52ff).<sup>239</sup> Eine differenzierte Gestaltung des vierstimmigen Satzes stellt Ries' somit stellenweise zurück. Daraus ergibt sich, dass alle vier Spieler am Satzgeschehen gleichermaßen beteiligt scheinen.

Die durchbrochene Satztechnik der Schlussgruppe (T. 62ff) wird nach der Wiederholung der Exposition auf den Beginn der Durchführung übertragen. Hinzu treten expressive Sprünge sowie ein beschleunigter harmonischer Rhythmus. Aus dem Sprungmotiv lässt Ries unter Einbeziehung der punktierten Rhythmik der Kadenzfigur des Eröffnungsthemas sukzessive einen Spannungsklang entstehen (T. 83–85 und T. 87–90), der schließlich in eine Wiederkehr der Takte 19ff überleitet. Das bereits aus der Überleitung bekannte motivische Wechselspiel der Außenstimmen wird dabei einem farneichen harmonischen Gang unterworfen, der von d-Moll (T. 86) und g-Moll (T. 91) bis nach E-Dur (T. 105ff) und über e-Moll und C-Dur zurück zur Tonika F-Dur führt. Der zweite Abschnitt der Durchführung wird somit aus dem Tonartenverhältnis der Satzeröffnung (d-Moll/g-Moll) entwickelt und kehrt schließlich zur Tonika zurück.<sup>240</sup>

Auffällig ist, dass die Themenwiederholung in der Reprise nicht wie in der Exposition die Tonika in der Schlusskadenz bekräftigt, sondern dass die Motivik unmittelbar weitergesponnen wird (T. 130ff).<sup>241</sup> Daraus folgt, dass die Überleitung aus T. 19ff an dieser Stelle nicht wiederkehrt. Der neu konstruierte modulatorische Gang rückt die Harmonik nun scheinbar gemäß der Konvention in die Nähe der Tonika. Wo zuvor noch G-Dur als Doppeldominante auftrat, erklingt nun C-Dur als Dominante zur Tonika. Wurde in der Exposition die Dominante C-Dur stets nur gestreift oder nach Moll gewendet und nicht durch eine Zäsur deutlich bekräftigt, so kehrt sich das Prinzip in der Reprise um. Hier tritt zwar C-Dur deutlich stärker auf, allerdings wird nun die Tonika über weite Strecken zurückgestellt, nach Moll gekehrt und scheint nur partiell durch.<sup>242</sup> Erst nach der Schlussgruppe (T. 171ff) kehrt die Tonika in der Coda gefestigt zurück. Ries gestaltet diesen Abschnitt mit dem Material der Takte 19ff, die in der Reprise bisher nicht wiederkehrten. Somit verändert sich die Funktion des Abschnitts. Was in der Exposition noch als Überleitung diente, wird am Satzende zur Coda umfunktioniert.

## II. Adagio con moto

Im zweiten Satz greift Ries deutlich auf ein Merkmal des Kopfsatzes zurück. Denn wie der Satzverlauf zeigt, stehen hier ebenfalls unmittelbare Dur-Moll-Wechsel im Vordergrund. Bereits der Satzbeginn besticht durch eine ungewöhnliche Harmonik. Trotz der drei vorgeschriebenen B-Vorzeichen beginnt der Satz in C-Dur, entwickelt sich aber schon auf der zweiten Zählzeit nach C-Dur<sup>7</sup>, um dann in Takt 2 durch die chromatische Abwärtslinie der Bratsche nach F-Dur und f-Moll zu changieren. Ergebnis dieser sehr ausdifferenzierten Harmonik ist, dass das Thema erst in seiner Mittelachse nach c-Moll kadenziert. Der Dur-Moll-Wechsel wird somit im Thema „auskomponiert“. Die sehr nuancierte Harmonik wird dabei mit Seufzervorhalten in der Melodiestimme gekoppelt, die dem Thema einen kantablen Charakter verleihen.

---

<sup>239</sup> Schewe verweist darauf, dass T. 52–61 an die Takte 85–88 sowie 93–96 des Kopfsatzes aus Beethovens Streichquartett op. 18 Nr. 1 erinnern. Siehe: Ebd., S. 46.

<sup>240</sup> Ebd., S. 47.

<sup>241</sup> Ein ähnliches Verfahren findet sich in Beethovens F-Dur-Quartett op. 18. In der Reprise moduliert bereits der Nachsatz des Ersten Themas von der Tonika weg.

<sup>242</sup> Von einem Schwerpunkt auf der Subdominante, wie Schewe ihn in ihrer Untersuchung feststellen will, kann hier kaum die Rede sein. Siehe: Schewe, Gisela: Untersuchungen zu den Streichquartetten von Ferdinand Ries, S. 47.

Abb. 96: WoO 6, II, T. 1–15.

**Adagio con moto**

Die Ausdrucksintensität steigert Ries im Satzverlauf weiter. Besonders sticht die Textur ab T. 15 hervor. In tiefer Lage setzt das Cello mit einer Pendelfigur ein, in der der Grundton mit auf- und absteigenden Noten wechselt. Hinzu tritt die Bratsche, ebenfalls in tiefer Lage mit nachschlagenden Doppelgriffen. Interessant ist die teils chromatische Führung der Wechseltöne, die die Harmonik somit weiter zwischen Dur und Moll changieren lassen. Über diesem Klangteppich setzt in T. 16 die Zweite Geige mit einer Umspielungsfigur ein, deren Ausdruck durch Oktavierung mit der Ersten Geige in T. 19 noch gesteigert wird. Auffällig ist zudem, dass Ries hier nicht auf motivisches Material aus dem Thema zurückgreift. Vielmehr wird der im Thema formulierte Dur-Moll-Wechsel selbst thematisch. Darüber hinaus kommt scheinbar untergeordneten Motiven im weiteren Satzverlauf eine herausgehobenere Rolle zu, so beispielsweise der punktierten Kadenzfigur aus T. 6 in den Takten 25ff. Dennoch bleibt das feinfühlig harmonische Spiel weiter im Vordergrund.

Der Satz trägt Züge eines Sonatensatzes, der allerdings auf eine Durchführung verzichtet, wie der folgende Abschnitt ab T. 32 erkennen lässt. Dem Eröffnungsthema wird hier ein kontrastierender

Seitensatz in G-Dur gegenübergestellt, der in der Reprise in C-Dur wiederkehrt (T. 103ff). Hier zeigt sich, wie Ries die Motive aus dem vorher erklangenen Material ableitet und umwandelt. So geht eine weitere Pendelfigur des Cellos auf die Takte 15–19 zurück, die Figuration der Violine I in T. 33 ist bereits in T. 16 antizipiert worden, die Spielfigur der Zweiten Geige (T. 34) stammt aus der Überleitung aus T. 13ff und die Synkopen der Takte 40ff traten in abgewandelter Form bereits in T. 19ff auf. So ist trotz neuem Klangeindruck das motivische Material des Seitensatzes eng mit der vorherigen Satzgestaltung verwoben. In die Reprise (T. 57ff) fügt Ries einen neuen Gedanken ein, der sich als reines Klangfarbenspiel zu erkennen gibt. Denn die Takte 80ff treten in der Exposition nicht auf und sind aus dem Vorherigen kaum motivisch ableitbar. Die Bratsche geht in weit zerlegte Akkordbrechungen über, gestützt durch Bassnoten des Cellos, die Erste Geige setzt im Diskant hierzu vorsichtig akzentuierte Seufzerfiguren. Im Vordergrund steht hier abermals ein farbenreicher harmonischer Wechsel, ausgehend von As-Dur über Es-Dur und B-Dur, unterbrochen von dem abrupten Übergang nach d-Moll bis nach G-Dur. Nach der Rekapitulierung des Seitensatzes spannt die Schlussgruppe die Intensität ein letztes Mal bis ins Fortissimo (T. 135) und scheint im Gegensatz zum Anfang die eigentliche Tonika c-Moll zu bekräftigen. Allerdings löst Ries im letzten Moment die Terz *es* nach *e* auf, sodass der Satz ebenso unvermittelt in Dur endet, wie er begonnen hat.

### III. Menuetto. Allegretto

Das Menuett beginnt ungewöhnlich als Duo. Während die Erste Geige das Thema vorstellt, begleitet die Bratsche in Pendelbewegung. Ein sehr ähnliches Muster, ebenfalls Pendelbegleitung und Duo-Textur, findet sich im Menuettsatz in Mozarts Quartett KV 590, dessen Kopfsatz Ries bereits vermutlich als Inspirationsquelle diente. Erst in der Themenwiederholung treten die restlichen zwei Stimmen hinzu und lassen den Satz somit vierstimmig werden. Die Duo-Idee setzt sich auch im weiteren Verlauf fort. So spielen Bratsche und Erste Geige im Mittelteil ab T. 25 über weite Strecken parallel mit schlichter Begleitung des Cellos und der Zweiten Geige, ab T. 34 kehrt sogar die reale Zweistimmigkeit zurück. Mit der Wiederkehr des Themas in T. 42 übernimmt die Zweite Geige die Melodieführung und bildet somit das Duo mit der Bratsche. Abwechslung bringen die neue Einteilung der Stimmeneinsätze sowie Verzierungsfiguren der Primgeige in hoher Lage. Das Trio, kontrastierend in d-Moll angelegt, sticht durch ein besonderes Merkmal hervor. Ries gibt jeder Stimme seine eigene Rhythmik, wodurch ein buntes, scheinbar polyrhythmisches Spiel entsteht. Die erste Violine erklingt durchgehend in Achteltriolen, die Zweite Geige betont durch Viertelschläge alle drei Zählzeiten, während die Bratsche in Sechzehnteln und das Cello in Achteln spielen. Die zweite Takthälfte der Unterstimmen ist zusätzlich von synkopiert gesetzten Noten durchzogen. Erst im weiteren Verlauf löst sich das rhythmische Gemenge nach und nach auf, lediglich die raschen Triolenketten der Ersten Geige bleiben erhalten. Diese Figuration, die an eine Art Perpetuum mobile erinnert, ist vor allem durch ihre im Verlauf größer werdenden Intervallsprünge gekennzeichnet, die einem sanglichen Gestus entgegenwirken und eine eigenwillige Expressivität entfalten. Die Harmonik des Satzes bleibt dabei denkbar schlicht und entfernt sich kaum von der Tonika.

Abb. 97: WoO 6, III, T. 64–74.

The image shows a musical score for a Trio, measures 64 to 74. The score is in 3/4 time and features four staves: Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Bassoon (Br.), and Cello (Vc.).

- Measure 64:** Violin I starts with a triplet of eighth notes (C4, D4, E4) marked *fp*. Violin II, Bassoon, and Cello have rests.
- Measures 65-66:** Violin I continues with a melodic line of triplets. Violin II, Bassoon, and Cello play a rhythmic accompaniment of eighth notes.
- Measures 67-68:** Similar to the previous measures, with Violin I leading the melodic material.
- Measures 69-70:** Violin I continues with triplets. Violin II, Bassoon, and Cello continue their accompaniment.
- Measures 71-72:** Violin I continues with triplets. Violin II, Bassoon, and Cello continue their accompaniment.
- Measures 73-74:** Violin I continues with triplets. Violin II, Bassoon, and Cello continue their accompaniment.

#### IV. Finale. Allegro molto

Der letzte Satz ist abermals in Sonatenform angelegt. Interessant gestaltet ist die Satzeröffnung, denn das Finale beginnt nicht unmittelbar mit dem Hauptthema. Trotz des schnellen Tempos setzt Ries an den Beginn eine Art Einleitung, die die motivischen Bestandteile des Themas vorwegnimmt, sich aber harmonisch erst festigen muss. Die Satzeröffnung geschieht zunächst solistisch in der Ersten Geige in Form von drei repetierenden Viertelnoten auf dem Ton *c*". Durch das vorangestellte Menuett in F-Dur wird das *c* als Quinte wahrgenommen, sodass sich der Hörer in F-Dur wähnt. Doch bereits der Einsatz der übrigen Stimmen in T. 3 lässt die Harmonik instabil werden. Das im Cello hinzutretende *es*' lässt die Harmonik scheinbar nach B-Dur driften, das aber durch einen D-Dur-Septakkord ebenfalls umgangen wird (T. 5). Die einleitenden Takte pendeln somit zwischen D-Dur und g-Moll. Der Satzbeginn täuscht die Tonika zunächst nur vor, ähnlich wie es im langsamen Satz zu beobachten war.



Abb. 98: WoO 6, IV, T. 1–20.

The image shows a musical score for the first system of 'Finale. Allegro molto' from WoO 6, IV, T. 1–20. The score is in 2/4 time and B-flat major. It features four staves: Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Bassoon (Br.), and Cello (Vc.). The first system (measures 1-13) is marked 'p' (piano). The second system (measures 14-20) is marked 'f' (forte) and 'fp' (fortissimo). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Als motivisch relevant erweist sich die auftaktige Abwärtsfigur, ein abfallender Quintgang der Violine I aus T. 5 und T. 7. Mit dem Übergang nach C-Dur in T. 13 ist das harmonische Zentrum des Themas erreicht. Charakteristisch für dieses ist die simple Schlusswendungsformel Dominante–Tonika, C-Dur–F-Dur. Die Motivik der Einleitungstakte wird auf das Thema übertragen (T. 13 u. T. 15) und in Form schlichter Spielfiguren weitergeführt. Die Textur der Begleitstimmen ist dabei ebenfalls denkbar einfach gehalten. Das Cello betont die erste Zählzeit, während die Mittelstimmen in Achteln nachschlagen. Wie der Satzverlauf zeigt, sind alle Parameter des Satzes – Harmonik, Motivik, Satztechnik und Stimmführung – in derart schlichter Weise gestaltet, dass Simplizität als gezielt verwendetes Stilmittel auftritt. So arbeitet Ries beispielsweise in der thematischen Fortspinnung und in der Überleitung (T. 21ff) lediglich mit Stimmentausch und verteilt die Motivik – ähnlich wie im Kopfsatz – auf die Außenstimmen (T. 43ff). Überleitende Passagen werden zudem fast konsequent von der Ersten Violine mit Hilfe von Sequenzen einfacher Spielfiguren – Wechseltonfiguren, zerlegte Dreiklänge – gestaltet. Die Folge ist ein recht inhaltslos erscheinendes Satzbild, dessen Motivik aber letztendlich auf das floskelhaft gestaltete Hauptthema zurückführbar ist. Als harmonische Überraschung kann das mediantische Ausweichen nach As-Dur angesehen werden, das Ries durch das „falsche“ Auflösen der Kadenzfigur der Takte 70/71 erreicht. Die Dominante C-Dur kehrt aber bereits nach sechs Takten zurück. Ein knapper Seitengedanke wird schließlich kurz vor Schluss der Exposition in der Zweiten Geige eingeführt (T. 85/86). Auch seine Anlage ist denkbar schlicht gehalten: auf einen aufsteigenden Septimsprung folgt der diatonische Abgang zum Grundton in gleichmäßigen Achteln.

Erst die Durchführung zeigt, dass diesem floskelhaften Gedanken aus den Schlusstakten der Exposition mehr Bedeutung zukommt, denn er wird über knapp 30 Takte hinweg in durchbrochenem Satz und unter beschleunigtem harmonischem Rhythmus verarbeitet. Im zweiten Teil der Durchführung widmet sich Ries der Motivik des Hauptthemas, die ausgehend vom Cello (T. 144ff) auf alle Stimmen übertragen wird. Die daraus resultierende Verdichtung des motivischen Geschehens wird schließlich durch den Aufbau des Dominantseptakkords aufgelöst. Schnelle Tonrepetitionen der Zweiten Geige sowie ein über

sechs Takte zerlegter dominantischer Aufstieg im Cello unterstreichen unverkennbar den bevorstehenden Einsatz der Reprise (165ff). An dieser Stelle kehrt allerdings die Einleitung aus den Takten 1 bis 13 wieder. Eine neue Hinführung zum Thema ist an dieser Stelle eigentlich obsolet, da dem Hörer das motivische Material aus dem bisherigen Satzverlauf bereits bekannt ist. Der Abschnitt erhält somit eine neue Funktion. Wirkte er zuvor noch als harmonische und motivische Vorbereitung zum Thema, so tritt er als eine Art retardierendes Moment auf. Der voranstehende Aufbau der Dominante, auf Grund dessen der Hörer den Wiedereintritt des Themas in der Tonika erwartet, wird somit durch die Wiederkehr der Einleitungstakte unterbrochen und zurückgestellt. Die Reprise folgt schließlich in angepasster Harmonik streng der Exposition.

Zusammenfassend sind für das F-Dur-Streichquartett somit verschiedene Punkte festzuhalten. Anders als in den bisher untersuchten Streichquartetten scheint Ries gewisse Konzepte eines Satzes auch auf die übrigen zu übertragen. Dass es sich dabei nicht lediglich um eine satzübergreifende Verknüpfung der Motivik handelt, wird besonders an dem Dur-Moll-Wechselspiel des Kopfsatzes deutlich, das zum zentralen Thema des Adagios wird. Ebenso findet sich die Idee der Abschnittsumdeutung im Kopf- und im Finalsatz. Was in der Exposition des Kopfsatzes als Überleitung diente, wird in der Reprise zur Coda. Im Finale erweisen sich die Einleitungstakte als retardierendes Moment, mit dem die Reprise einerseits einsetzt und zugleich verzögert wird.

Scheint die Motivik des Kopfsatzes von Mozart inspiriert zu sein, so weist der Satzverlauf durch starke Kontrastwirkungen ein Absetzen vom Vorbild auf. Insgesamt scheinen alle vier Stimmen an der Satzgestaltung mehr Anteil zu nehmen, als es in früheren Werken der Fall war. Lediglich im Finale dominiert die Violine I über weite Strecken. Allerdings macht Ries hier ein anderes Prinzip zum Wesentlichen des Satzes. Die fast allgegenwärtige Einfachheit von Harmonik, Motivik und Satztechnik verleihen dem Finale trotz simpler Parameter eine innere Stringenz.

## **Streichquartett Es-Dur WoO 10**

### **I. Allegro molto moderato**

Arbeitete Ries im Kopfsatz des F-Dur-Quartetts noch deutlich mit Kontrasten, so scheint er dem Kopfsatz des zwei Jahre später entstandenen Es-Dur-Quartetts ein anderes Prinzip zu unterlegen. Deutlich zeigt sich hier, wie Ries die Motivik und Thematik in einem konstanten Bewegungsfluss entwickelt und im Satzverlauf voneinander ableitet. Bereits der Satzanfang sticht durch sein gemäßigt Tempo und seinen ungewöhnlichen harmonischen Start hervor. Denn der Einsatz in T. 1 steht harmonisch auf der Subdominante, genauer gesagt der Sixte ajoutée, und streift in T. 2 zwar Es-Dur, das allerdings erst nach der Kadenz in T. 4 als Grundtonart ersichtlich wird.<sup>243</sup> Die ornamentale Eröffnungsfigur in Zweiunddreißigsteln der Ersten Geige erweist sich dabei bereits als wichtige motivische Zelle. Ries trennt somit zwei Ebenen, die traditionell zusammengehörig erscheinen, denn das Thema, beziehungsweise die Motivik, führt erst zur Tonika hin, anstatt von Beginn an gefestigt in der Grundtonart zu starten.<sup>244</sup>

---

<sup>243</sup> Ein latent ähnliches Verfahren hatte Ries bereits in den Schlussätzen des e-Moll-Quartetts WoO 72 und des A-Dur-Quinetts WoO 75 erprobt, in denen die Sätze mit einer V-I-Kadenz beginnen.

<sup>244</sup> Wie oben erwähnt, findet sich eine ähnliche Konstellation bereits im Kopfsatz des Streichquintetts WoO 75.

Abb. 99: WoO 10, I, T. 1–19.

**Allegro molto moderato**

The musical score consists of four staves: Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Bassoon (Br.), and Cello/Double Bass (Vc.). The tempo is marked 'Allegro molto moderato'. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 2/4. The score begins with a piano (*p*) dynamic. In measures 7-12, there is a crescendo hairpin with dynamic markings *mf*, *p*, and *pp*. The score ends with a *pp* dynamic in measure 19.

Die Eigenart des unvermittelten oder des „falschen“ Beginns findet sich bereits in Werken von Haydn, weist aber deutlich auf die Tonsprache Beethovens hin. So finden sich in dessen Werken in der Zeit ab ca. 1803 vermehrt Satzanfänge, die den Beginn eines Werkes durch eigene Merkmale und von der Tradition abweichend neu gestalten. Zu nennen sind hier beispielsweise die Klaviersonate op. 31 Nr. 2, der Dahlhaus einen unvermittelten, gleich verarbeitenden Satzbeginn bescheinigt,<sup>245</sup> das Tripelkonzert op. 56, das ungewöhnlich für ein Orchesterwerk mit den tiefen Streichern beginnt, das vierte Klavierkonzert op. 58, in dem der Solist erstmals den Kopfsatz eröffnet und vom Orchester in der

<sup>245</sup> „Das Neue in opus 31, 2, [...] ist der radikale Prozeßcharakter der musikalischen Form, als dessen kompositionstechnisches Korrelat die Aufhebung des traditionellen Themenbegriffs erscheint. Was dem Satz zu Grunde liegt, ist weniger ein Thema als vielmehr eine ‚thematische Konfiguration‘: eine Zusammenstellung von Elementen [...], die zu Anfang noch ‚vor-thematisch‘ und in den Takten 21ff. und 42ff. bereits ‚nach-thematisch‘ wirken: als Folgerung und nicht als Setzung.“ Siehe: Dahlhaus, Carl: Ludwig van Beethoven und seine Zeit, S. 212.

„falschen“ Tonart beantwortet wird, das Streichquartett op. 59 Nr. 1, in dem der Kopfsatz ohne Erste Geige und harmonisch labil mit der Melodieführung im Cello eröffnet und die Tonika erst durch das Thema selbst gefestigt wird, sowie zahlreiche Klaviersonaten zwischen Opus 28 und Opus 101.<sup>246</sup>

Ries' Satzbeginn ist freilich nicht so radikal gestaltet, wie es beispielsweise die Satzeröffnungen der (später entstandenen) *Rasumowsky*-Quartette op. 59 Beethovens sind, dennoch ist die Ähnlichkeit zu der Ausdruckssprache seines Lehrers auffallend. Insbesondere findet sich eine Parallele zu der Satzeröffnung des ersten Satzes der Es-Dur-Klaviersonate op. 31 Nr. 3. Beethovens Beginn ist ähnlich unvermittelt gestaltet wie Ries' Satzeröffnung im Streichquartett. In beiden Fällen setzt die Musik auf einer Sixte ajoutée ein, sodass der Satzanfang mehr an einen Schluss erinnert.<sup>247</sup> Es ist durchaus denkbar, dass Ries hier die Sonate Beethovens als Vorbild diente, denn er hatte das Opus 31 seines Lehrers in seiner Wiener Zeit gut kennen gelernt. Wie aus verschiedenen Briefwechseln hervorgeht, fertigte Ries ein (nicht überliefertes) Fehlerverzeichnis der bei Hans Georg Nägeli im April 1803 erschienenen Originalausgaben der Sonaten Nr. 1 und Nr. 2 an, da diese Werke ohne vorherige Korrektur im Druck erschienen und somit an vielen Stellen fehlerhaft waren.<sup>248</sup> Ries korrespondierte daher bezüglich einer Neuauflage mit Simrock.<sup>249</sup>

Ries exponiert kein Thema im klassischen Sinne, denn die viertaktige Eröffnung geht direkt in den Verarbeitungsprozess über. Dialogisierend spinnen die Außenstimmen die motivische Figuration aus T. 1 weiter, die Mittelstimmen werden schließlich in die melodische Gestaltung mit einbezogen, wodurch sich eine Satz- und Texturverdichtung ergibt (T. 8ff). In der modulierenden Überleitung ab T. 19 werden die einzelnen Stimmen weiter differenziert. Die Melodieführung verteilt sich durch kurzatmigen Stimmentausch und Motivwechsel zunehmend auf alle vier Spieler. Wie Schewe anmerkt, leitet Ries die Überleitung aus dem Satzbeginn ab, indem T. 20 als Variante aus T. 5 erscheint, der auf T. 1 zurückgeht.<sup>250</sup> Die Harmonik verlässt die Tonika und wendet sich nach G-Dur, das sich als neue Dominante erweist. Denn das Seitenthema ab T. 38 steht in der verdurten Tonikaparallele. Dies erscheint im harmonischen Kontext mit Es-Dur auffällig, doch auch der weitere Satzverlauf zeigt, dass C-Dur als neue Grundtonart etabliert bleibt und Ries die eigentliche Dominante B-Dur im restlichen

---

<sup>246</sup> Siehe in Bezug auf die Klaviersonaten Beethovens: Schick, Hartmut: Finalität als Formprinzip. Beethovens mittlere Klaviersonaten und die Kunst, falsch zu beginnen, in: *Musiktheorie*, 13 (1998), S. 207–222.

<sup>247</sup> Ebd., S. 212.

<sup>248</sup> Siehe: Dorf Müller, Kurt, u. a. (Hrsg.): Ludwig van Beethoven. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis, Bd. 1, S. 184–185. In den *Notizen* berichtet Ries über den Vorfall: „*Die nämlichen Sonaten [op. 31] führten noch einen sonderbaren Umstand herbei. Als die Correctur ankam, fand ich Beethoven beim Schreiben. ‚Spielen Sie die Sonaten einmal durch,‘ sagte er zu mir, wobei er am Schreibpulte sitzen blieb. Es waren ungemein viele Fehler darin, wodurch Beethoven schon sehr ungeduldig wurde. Am Ende des ersten Allegro's, in der Sonate in G dur, hatte aber Nägeli sogar vier Tacte hinein componirt [...] Sein [Beethovens] erstaunen und seinen Zorn kann man sich kaum denken, als er es so gedruckt sah. Ich erhielt den Auftrag, ein Verzeichniß aller Fehler zu machen und die Sonaten auf der Stelle an Simrock in Bonn zu schicken, [...].*“ Siehe: Wegeler, Franz Gerhard, und Ries, Ferdinand: Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven, S. 88. Hervorhebung im Original. Ries fertigte zudem 1835 ein Arrangement der Es-Dur-Sonate für Streichquartett an. Siehe: Dorf Müller, Kurt, u. a. (Hrsg.): Ludwig van Beethoven. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis, Bd. 1, S. 190.

<sup>249</sup> Brief von Ludwig van Beethoven an Ferdinand Ries, [Wien], Juni 1803 und Brief von Ferdinand Ries an Nikolaus Simrock, [Wien], 29. Juni 1803, verzeichnet in: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 56–57, [Dok. Nr. 6 u. Nr. 9]. Noch über 20 Jahre später scheint Ries den Vorfall mit Nägeli nicht vergessen zu haben, da er 1825 schreibt: „*Freylich mußte ich mich bey Erhaltung Ihres Briefes an 20 Jahre zurückerinnern. Da man aber in bessern Zeiten der schlechtern mit Ruhe und manchmal sogar mit Vergnügen gedenken kann, so würde es dennoch wohl hier besser seyn, sich deren garnicht mehr erinnern zu wollen, und damit wollen wir nun diese alte Sache abgethan seyn lassen.*“ Siehe: Brief von Ferdinand Ries an [Hans Georg] Nägeli, Godesberg, 22. Oktober 1825, zitiert nach: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 240, [Dok. Nr. 148].

<sup>250</sup> Schewe, Gisela: Untersuchungen zu den Streichquartetten von Ferdinand Ries, S. 50.

Expositionsverlauf meidet. Das Seitenthema, das zunächst von der Zweiten Geige vorgestellt wird, ist regulär als achttaktiger Satz gebaut und greift die Kantabilität der Satzeröffnung auf. Die Begleitung geschieht einerseits durch die Erste Geige und die Bratsche in Form von Wechselnoten, andererseits durch eine rasche, kontrapunktisch gesetzte Abwärtsfigur im Cello (T. 39, T. 41), die sich auf Grund ihrer chromatischen Vorhalte aus der Überleitung aus T. 19 ableitet. Mit Stimmentausch gestaltet Ries die Themenwiederholung ab T. 46, die schließlich in eine virtuose Passage der Ersten Geige mündet. Die Harmonik bekräftigt C-Dur erneut (T. 61), wird aber durch einen akkordischen Abschnitt in a-Moll und *pianissimo* kontrastiert. Bemerkenswert sind die von Ries vorgeschriebenen Tempowechsel, die den Mollabschnitt zeitweise verlangsamen (*poco lento*). Erst die Schlussgruppe kehrt wieder nach C-Dur zurück. Einhergehend damit erklingt als Reminiszenz an den Satzbeginn die Eröffnungsfigur aus T. 1, die nun mit Begleitmotivik aus T. 20 kombiniert auftritt (T. 79ff). Auf Grund der Wiederholung der Exposition ergibt sich für die C-Dur-Harmonik der Schlussgruppe ein Konflikt mit dem subdominantischen Satzbeginn. Ries umgeht dieses Problem pragmatisch und rückt die Harmonik der Schlussgruppe mediantisch von C-Dur nach As-Dur. Auf Grund des harmonischen Kontrastes erscheint die zu wiederholende Satzeröffnung in ihrer Unmittelbarkeit daher noch gesteigert.

Die Durchführung knüpft nach der Wiederholung der Exposition unter Auslassung der Satzeröffnungsfigur an die Motivkombination der Schlussgruppe an. Somit wirkt der Übergang fließender und musikalisch logisch. Auf einen Abschnitt mit raschen Modulationen, in dem die Stimmen in kurzen Abständen stets neu kombiniert werden (T. 86–107), folgt die Wiederkehr des Seitenthemas, nun in c-Moll und damit harmonisch näher an der Grundtonart Es-Dur, als es in der Exposition der Fall war. Das Prinzip der raschen Stimmenwechsel behält Ries auch hier bei und entwickelt die Motivik und die Harmonik bis zu einer Kadenz nach F-Dur (T. 124). An dieser Stelle wird die Motivik ab T. 4ff aufgegriffen, der Hörer wähnt sich scheinbar in der Reprise, allerdings verdeutlicht die Harmonik (F-Dur) den Trugschluss. Zu erwähnen ist, dass erstmals an dieser Stelle das aus der Satzeröffnung bekannte Material (T. 4ff) durch eine reguläre, vorbereitete V-I-Kadenz und nicht durch eine unvermittelt einsetzende Sixte ajoutée eingeführt wird. Der Übergang zur richtigen Reprise in T. 139 thematisiert abermals den „falschen“ Beginn. Auf Grund des subdominantischen Satzbeginns kann Ries den Einsatz der Reprise – und damit die Rückkehr der Tonika – nicht mit der Dominante oder durch einen Orgelpunkt vorbereiten, wie es in konventionellen Sonatensätzen sonst der Fall wäre. Durch die unvermittelt einsetzende Sixte ajoutée zum Reprisesbeginn (T. 138/139) scheint der Satz vielmehr zufällig aus der vorgeschalteten Quintfallsequenz in T. 137/138 in die Reprise abzudriften. Daraus ergibt sich die paradoxe Situation, dass die Scheinreprise durch die sie vorbereitende V-I-Kadenz in ihrer Einführung regulärer wirkt, als es für die richtige Reprise der Fall ist, in die sich der Satz auf Grund des „falschen“ harmonischen Beginns und des Fehlens der Dominante viel mehr zu „verirren“ scheint. Die richtige Reprise beginnt somit, bevor die Kadenz zur Grundtonart vollzogen ist. Wie zu sehen sein wird, erweist sich gerade das Spiel mit „falschen“ Reprisesanfängen als wegweisend für Ries' erstes gedrucktes Streichquartettopus (op. 70).

Die Reprise selbst bringt schließlich nichts Neues. Vereinzelt sorgen neue Stimmenkombinationen für Abwechslung, und die Harmonik wird der Konvention nach an die Tonika angepasst. Eine kurze Coda (T. 228ff), in der die Figur der Satzeröffnung ein letztes Mal thematisiert wird – in Moll und im verlangsamt Tempo –, beschließt den Satz mit der gleichen unscheinbaren Geste, mit der er begonnen hat.

Bereits der Kopfsatz zeigt, wie viel differenzierter die einzelnen Stimmen des Quartetts im Vergleich mit den früheren Werken gestaltet sind. Deutlich erkennbar ist, wie Motivik und die Begleitstrukturen aus den Eröffnungstakten abgeleitet sind und im Satzverlauf kombiniert werden. Daraus ergibt sich ein

wesentlich organischer und feingliederiger Satz, der allgemein an die Tonsprache aus Beethovens ersten Quartetten op. 18 erinnert, die Ries spätestens in seinen Wiener Jahren kennen gelernt haben dürfte.

## II. Menuetto. Allegro

Vermutlich ist es dem gemäßigten Tempo des Kopfsatzes zuzuschreiben, dass an zweiter Stelle das Menuett folgt. Wie bereits Schewe feststellt, ähnelt die Motivik des Satzbeginns stark dem Menuett aus Mozarts Es-Dur-Streichquartett KV 428.<sup>251</sup> Beiden gemeinsam ist der zu Beginn einsetzende Oktavsprung abwärts, den Ries allerdings erst auf die schwache, zweite Zählzeit setzt, wodurch sich eine starke Betonung gegen die natürliche Metrik des 3/4-Taktes ergibt. Wie Mozart kontrastiert Ries den sprunghaften Beginn im Folgenden mit Seufzermotivik, Tonrepetitionen und durchlaufenden Achtelketten, die hier allerdings durch Chromatik zusätzlich gefärbt werden. Zudem erweitert Ries die Harmonik, indem er in der Themenfortspinnung den Satz nach Des-Dur rückt, um von dort aus das motivische Material durch Stimmentausch variierend zurück zur Dominante B-Dur zu modulieren.

Abb. 100: WoO 10, II, T. 1–18.

The image displays a musical score for the second movement, 'Menuetto. Allegro', from Ferdinand Ries's 'WoO 10, II'. The score is written for a string quartet, specifically for Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Bassoon (Br.), and Cello (Vc.). The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 3/4. The score is divided into two systems. The first system (measures 1-8) begins with a forte (f) dynamic and features a characteristic downward octave leap on the second beat of the first measure. The dynamics alternate between f and p throughout the first system. The second system (measures 9-18) continues the piece with a more active melodic line in the Violin I part, characterized by chromatic eighth-note patterns. The dynamics remain consistent with the first system.

<sup>251</sup> Schewe, Gisela: Untersuchungen zu den Streichquartetten von Ferdinand Ries, S. 49.

Abb. 101: Mozart, KV 428, III, T. 1–11.

Das Trio, das bei Mozart bereits durch einen Beginn in c-Moll Kontrast setzt, lässt Ries hingegen in Es-Dur einsetzen. Dabei erscheint die auftaktige Dreiklangsfigur der Ersten Violine, die in die übrigen Stimmen weiter gereicht wird, aus dem Menuett entlehnt zu sein (T. 4). Ebenfalls verweisen weit ausholende Achtelläufe des Cellos auf ähnlich angelegte Stellen im Menuett (vgl. T. 48–52 mit T. 67–71). Der zweite Teil des Trios, der bei Mozart in g-Moll fortgeführt wird, beginnt bei Ries in G-Dur, das sich als Dominante zu C-Dur herausstellt. Schrofne, orgelpunktartige Oktaven im Cello und akkordisch ausgesetzte Begleitung in den Mittelstimmen verleihen dem Satzteil insgesamt einen rustikalen Klangcharakter, der sich von der Kantabilität des Trios bei Mozart deutlich unterscheidet.

### III. Adagio cantabile

Der langsame Satz eröffnet mit einer längeren Kantilene der Ersten Geige über Tonrepetitionen der Mittelstimmen und einem recht starren Bassgerüst auf dem Grundton C. Die Wahl der Satztonika C-Dur gilt in einem Es-Dur-Werk zunächst als ungewöhnlich, kann aber in Verbindung mit der Tonartendisposition im ersten Satz gesehen werden. Dort erscheint, wie oben erläutert, C-Dur als Alternative zur Dominante im Verlauf der Exposition. Ries forciert somit C-Dur im langsamen Satz erneut, indem er diesen mit Sätzen umgibt, denen allesamt Es-Dur als Tonika zu Grunde liegt. Von motivischer Bedeutung erweist sich die absteigende kleine Terz der Kantilene, die im Folgenden auftaktig angesprungen wird. Der dadurch evozierte fragende Gestus der Melodie wird zudem durch Pausen bekräftigt, die die einzelnen Glieder voneinander trennen. Wie der Satzverlauf zeigt, legt Ries den Satz als Sonatensatz an, der auf eine Durchführung verzichtet und somit eine A–B–A–B'-Form vorweist. Dennoch verzichtet der Satz nicht auf motivische Arbeit. Die Kantilene wird am Ende nach c-Moll eingetrübt und eröffnet einen neuen Abschnitt (T. 15). Die neue Klangfarbe wird zudem durch raschere Tonrepetitionen der Begleitstimmen unterstrichen, die bis Fortissimo anschwellen.

Einhergehend damit wird der Satz feingliedriger, sodass nun streckenweise das Cello die Führung übernimmt, während in der Ersten Geige das charakteristische Terzmotiv des Themas als Reminiszenz erklingt. Die Mittelstimmen verlassen stellenweise ihre Begleitfunktion, um die auf- und absteigenden Figuren des Cellos zu kontrapunktieren. Mit dem Erreichen von G-Dur erscheint ein neuer Gedanke, der die Kantabilität der Satzeröffnung übernimmt. Hervorzuheben ist die scheinbare Imitation der Geigenkantilene durch das Cello sowie durch die übrigen Stimmen (T. 28–35). Denn in der Reprise, die das Cello durch das Terzmotiv, das bis zur Sexte gedehnt wird, ankündigt, spielt bei der Wiederkehr des Eingangsthemas das Imitieren der Violine I eine herausgehobene Rolle. Hier erweisen sich die vorherigen Pausen im Thema als Lücken, die die Zweite Geige durch Nachahmung der Ersten Violine schließt (T. 43–48). Das Verfahren wird in den folgenden Takten umgekehrt und fortgesponnen, indem das Thema auf die Bratsche verlagert wird und nun die Erste Geige freie Figurationen darüber setzt (T. 48ff). Der weitere Satzverlauf gleicht stark dem vorherigen. Der Seitengedanke tritt nun in C-Dur auf (T. 66ff), und in der kurzen Coda erweisen sich trugschlüssige Kadenz von G-Dur nach As-Dur als reizvolle Klangfarbeneffekte, bevor der Satz schließlich *piano-pianissimo* verhallt.

#### IV. Rondeau. Allegro moderato

Das Rondofinale zeichnet sich wie der Kopfsatz durch sein gemäßigtes Tempo aus. Diesem ist es vermutlich zuzuschreiben, dass das Ritornellthema ungewöhnlich kantabel angelegt ist und somit auf den ersten Satz zurückverweist. Auffällig ist zudem die Gestaltung des Satzanfangs als Trio, da auf die Zweite Geige verzichtet wird. Die Bratsche hingegen hat dementsprechend „mehr zu tun“ und begleitet die Erste Geige durch rasche Arpeggien in Sechzehnteln, während das Cello lediglich sporadisch Grundtöne dazu zupft (*pizzicato*). Wie der weitere Satzverlauf zeigt, zeichnet sich bereits in der Gestaltung der Bratsche ein Prinzip ab, das den Satz durchzieht. Denn fast durchgehend ist mindestens eine Stimme mit raschen, vergleichsweise inhaltslosen Begleit- oder Umspielungsfigurationen beschäftigt. Auf diese Weise erhält die Idee des raschen Begleitens eine Art thematische Funktion und kontrastiert damit gleichzeitig die Kantabilität des Ritornellthemas.

Abb. 102: WoO 10, IV, T. 1–9.

The image shows the first nine measures of the Rondeau movement from the Notebook for Anna Bach, BWV 1010, Part IV. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features four staves: Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Violin (Br.), and Cello (Vc.). The title "Rondeau. Allegro moderato" is at the top. The Violin I part starts with a "dolce" marking and a long note. The Violin II part is silent. The Violin part has a fast arpeggiated accompaniment marked "p pizz.". The Cello part has sparse notes marked "p".



4

VI. I

VI. II

Br.

Vc.

7

VI. I

VI. II

Br.

Vc.

*pp*

*p dolce*

Der Satz scheint auf den ersten Blick recht blockhaft und übersichtlich angelegt zu sein. Nach der Wiederholung des Ritornellthemas – nun durch die Zweite Geige, während die Erste Geige den Part der Bratsche übernimmt – wird das Ende des Formabschnitts durch die Kadenz zur Tonika Es-Dur bekräftigt (T. 20). Das folgende erste Couplet entfernt sich daraufhin von der Tonika und steuert die Dominante B-Dur an. Im Zentrum steht hier deutlich das Durchreichen von virtuos angelegten Begleitpassagen in Sechzehnteltriolen, doch findet sich auch ein Seitengedanke, der auf Grund seiner Dreiklangstruktur, sprunghafter Intervallik und gleichbleibender Rhythmik die Kantilene des Ritornellthemas kontrastiert (T. 34–42). Das zweite Ritornell (T. 48ff) gleicht dem ersten, lediglich die vorher schweigende Zweite Violine setzt nun kontrapunktisch erfundene Einwürfe dazu. Interessant ist das zweite Couplet (T. 68ff), das sich als Minore kontrastierend nach Moll wendet – ein recht typisches Stilmittel in Rondokompositionen. Auffällig ist aber die Textur des Formteils, denn er ist in allen vier Stimmen von durchgehenden, kurzatmig repetierenden Sechzehnteln durchzogen. Die damit verbundenen starken und abrupten Dynamikwechsel zwischen Piano und Forte verleihen dem Abschnitt eine eigentümliche und dramatisch anmutende Expressivität, die sich von der Tonsprache Haydns oder Mozarts weit entfernt hat. Es entsteht vielmehr der Eindruck einer orchestralen Behandlung der vier Streicher, deren dramatisches Ausdruckspotenzial hier den größtmöglichen Kontrast zur Kantabilität der Ritornelle erzeugt.

Abb. 103: WoO 10, IV, T. 66–77.

The image displays a musical score for the fourth movement of WoO 10, measures 66 through 77. The score is arranged in four systems, each containing staves for Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Bassoon (Br.), and Cello (Vc.). The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The score is marked with various dynamics and articulations, including *sf*, *f*, *p*, *cresc.*, and *ff*. The first system (measures 66-69) shows a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The second system (measures 70-72) features a first and second ending, with a repeat sign and a double bar line. The third system (measures 73-74) includes a *ff* dynamic marking and a *cresc.* marking. The fourth system (measures 75-77) continues the rhythmic pattern with dynamic markings of *p*, *f*, and *cresc.*

Die spannungsgeladene Ausdruckskraft des Couplets sowie die ungewöhnliche Textur lassen die Vermutung aufkommen, hier den Einfluss der Tonsprache Beethovens zu sehen. Auf Beethoven mag

zudem das Prinzip verweisen, den Klangraum an dieser Stelle bis fast an die Grenzen auszudehnen. So streckt Ries zum Ende und Höhepunkt des Abschnitts den Satz, bis Erste Geige und Cello vier Oktaven voneinander entfernt spielen (T. 78).

Mit dem folgenden Einsatz des dritten Ritornells geht der Satz wieder in die liedhafte Sanglichkeit des Ritornellthemas über (T. 85ff). Es schließt sich die Wiederholung des ersten Couplets an (T. 108ff), das nun in die Tonika transponiert erscheint. Der Seitengedanke (T. 188ff) steht demnach ebenfalls in der Grundtonart. Bis an diese Stelle erscheint die Satzform leicht erfassbar als Rondo, das ein kontrastierendes Minore umrahmt. Folgendes Schema ergibt sich: A–B–A–C–A–B'. An das dritte Couplet schließt sich allerdings ein neuer Abschnitt an (T. 132–156), der die bisher erklungenen triolischen Begleitformeln sowie den Themenkopf des Ritornells in Diminution aufgreift. Der rasche Stimmentausch verleiht dem Abschnitt zusätzlich verarbeitenden Charakter. Dennoch steht der größte Teil in der Tonika Es-Dur und weicht nur kurzzeitig in Nebentonarten aus (T. 148–156), um B-Dur als Dominante harmonisch abwechslungsreicher vorzubereiten. Es fällt daher schwer, von einer Durchführung im Sinne eines Sonatenrondos zu sprechen, da der Formteil in Aufbau und Motivik den Ritornellen sehr ähnelt. Daher wirkt es umso kontrastärmer, wenn Ries an diesen Einschub das Ritornell zum Satzabschluss ein letztes Mal wiederkehren lässt (T. 156–168). Somit ergibt sich folgende Gesamtform: A–B–A–C–A–B'–A'–A. Die Rondoform bleibt zwar erkenn- und auch hörbar, allerdings scheint der Satz am Ende auf Grund der Ähnlichkeit der letzten beiden Teile aus der Balance zu geraten. Der latent durchführungsartige Abschnitt A' wirkt nach dem reprisenhaften Couplet B' deplatziert und verhindert eine ausgeglichene, den Mittelteil C umrahmende Formgestaltung.

### **Ergebnisse der Analysen WoO 6 und WoO 10**

Wie die Analysen der zwei Streichquartette WoO 6 und WoO 10 zeigen, weist Ries hier deutlich mehr Sicherheit im Umgang mit Motivik und Ausdruckskraft auf als in seinen frühen Quartetten. Zwar scheinen die Vorbilder der Jugendwerke, Mozart und Haydn, immer noch durch, aber auch die Tonsprache Beethovens scheint gerade im Es-Dur-Quartett auf den jungen Komponisten abgefärbt zu haben. Im Vergleich mit den zuvor untersuchten Frühwerken zeigt sich besonders in den Kopfsätzen, dass Ries das motivische Material organischer und feingliedriger verarbeitet. Die Begleitstimmen sind differenzierter sowie eigenständiger gestaltet und versierter miteinander verflochten, als es in den früheren Quartetten oftmals der Fall ist. Das motivisch-thematische Material erscheint im Satzverlauf voneinander abgeleitet, wodurch sich ein homogen gewobener Satz ergibt. Dennoch arbeitet Ries auch gezielt mit Kontrasten, beispielsweise durch abrupte Dynamik- und Lagewechsel, unvermittelte harmonische Übergänge oder schroffe Texturwechsel, wie sie im Finale des Es-Dur-Quartetts auftreten. Besonderes Kennzeichen der zwei Quartette ist, dass offenbar jeder Satz im Kontext der übrigen Sätze konzipiert zu sein scheint. Wie oben gezeigt wurde, findet sich beispielsweise die Idee der Abschnittsumdeutung aus dem Kopfsatz des F-Dur-Quartetts im Finale wieder; ebenso erweist sich das Dur-Moll-Wechselspiel des Allegros als zentrale Idee des Adagios. Im Es-Dur-Quartett steht das gemäßigte Tempo des Schlusssatzes deutlich im Bezug zum Allegro molto moderato des ersten Satzes. Ebenso erscheint das C-Dur des langsamen Satzes aus der Tonartendisposition des Kopfsatzes abgeleitet, in dem Ries über die konventionellen Tonartenkontraste zwischen Tonika und Dominante durch das Ersetzen der Dominante B-Dur durch C-Dur hinausgeht. So zeigt insbesondere der Kopfsatz des Es-Dur-Quartetts, wie Ries von fest etablierten Konventionen, insbesondere harmonischen Zusammenhängen, abrückt. Besonders deutlich wird dies durch den ungewöhnlichen „falschen“ Beginn des Satzes, der kein Thema im klassischen Sinne mehr ausbildet und aus dem sich Konsequenzen für den gesamten Satzverlauf ergeben, wie beispielsweise, dass die Reprise beginnt, bevor die Tonika erklingt. Ries scheint somit an einem Punkt angelangt zu sein, an dem es ihm nicht mehr 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 bedeutet, selbst neue Möglichkeiten und eigene Wege auszuprobieren.

Die Lehrzeit bei Beethoven in Wien wird somit zum entscheidenden Wendepunkt im Leben des jungen Ries. Wenngleich sein kompositorisches Schaffen in dieser Zeit auf wenige Werke zu begrenzen ist, belegen allein die Anzahl an Kompositionen nach seinem Weggang aus Wien sowie die ersten Drucke seiner Kompositionen, dass er sich zunehmend nun selbst als Komponist zu behaupten versuchte. Aus den wenigen biographischen Quellen geht hervor, dass er im Herbst 1805 auf Grund der französischen Besetzung seiner Heimatstadt zur Musterung eingezogen werden sollte. Beethoven selbst versuchte dem noch entgegenzuwirken. In einem Brief von Anfang November 1805 wendet er sich hilfeschend an Josephine von Lichtenstein:

*„Verzeihen Sie durchlauchtigste Fürstin! Wenn sie durch den Überbringer dieses vielleicht in ein unangenehmes Erstaunen gerathen. Der arme Ries, mein Schüler muß in diesem unglückseligen Krieg die Muskete auf die Schultern nehmen, und muß zugleich schon als Fremder in einigen Tagen von hier fort. Er hat nichts, gar nichts – muß eine weite Reise machen. Die Gelegenheit zu einer Akademie (Concert) ist ihm in diesen Umständen gänzlich abgeschnitten. Er muß seine Zuflucht zur Wohlthätigkeit nehmen. Ich empfehle ihnen denselben. Ich weiß es sie verzeihen mir diesen Schritt. – nur in äußerster Noth kann ein edler Mensch zu solchen Mitteln seine Zuflucht nehmen. In dieser Zuversicht schicke ich ihnen den Armen, um nur seine Umstände in etwas erleichtern. Er muß zu allen, die ihn kennen, seine Zuflucht nehmen.*

*mit der tiefsten Ehrfurcht L. van Beethoven*<sup>252</sup>

Ries sollte den Brief allem Anschein nach persönlich übergeben, tat dies aber nie – sehr zur Verärgerung Beethovens – und bewahrte ihn sein Leben lang als Zeichen für Beethovens Freundschaft auf.<sup>253</sup> Die Musterung fand in Koblenz statt, das wie Bonn mittlerweile zu Frankreich gehörte. Über Prag, Dresden und Leipzig machte sich Ries auf den Weg dorthin, wurde allerdings für untauglich befunden, wofür die Gründe nicht bekannt sind.<sup>254</sup> Da die Franzosen bereits am 13. November 1805 in Wien eingerückt waren, erschien ihm eine Rückkehr in die Stadt durchaus unattraktiv. Ries machte sich daher auf den Weg nach Hause zu seiner Familie. 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.

---

<sup>252</sup> Brief von Ludwig van Beethoven an Josephine von Lichtenstein, Wien ca. 8–10. November 1805, zitiert nach: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 72, [Dok. Nr. 25]. Hervorhebung im Original.

<sup>253</sup> Wegeler, Franz Gerhard, und Ries, Ferdinand: Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven, S. 134–135.

<sup>254</sup> Lediglich der zeitgenössische Artikel im *Harmonicon* gibt als einzige Quelle dazu an, dass Ries auf Grund einer Pockenerkrankung in Kinderjahren auf einem Auge blind war und aus diesem Grunde ausgemustert wurde. Weder Porträts von Ries noch andere Berichte oder Briefe lassen jedoch darauf schließen. Siehe: [unbekannt]: Memoir of Ferdinand Ries, in: *The Harmonicon* 2/15 (1824), S. 34. Siehe auch Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 23–24.

## 7. Versuch erster Selbstbehauptung als Komponist – Bonn und Paris (1806–1808)

### 7.1 Bonn

Mit seiner Rückkehr nach Bonn im Frühjahr 1806 tritt Ferdinand Ries das erste Mal als Komponist an die Öffentlichkeit. Die Freundschaft zu Simrock erweist sich gewissermaßen als Sprungbrett, denn 1806 erscheint bei diesem Ries' Opus 1, zwei Klaviersonaten, die zuvor in Wien und Bonn entstanden waren und dem Anstand entsprechend seinem ersten Lehrer, Beethoven, gewidmet sind. Die Widmung beschränkt sich dabei nicht nur auf die Nennung Beethovens, sondern den Noten ist ein ausführlicher Dank an den Lehrer vorangestellt:

*„Mein Herr! Wem soll ich die Erstlinge meiner Arbeiten widmen? Die Dankbarkeit sagt mir: Dem, welchen ich meine ersten Fortschritte in der Tonkunst schuldig bin. Jedoch die ausgezeichnete Stufe, welche Sie unter den großen classischen Tonsetzern einnehmen, und Ihr hohes Genie sollten, wie ich fühle, mich abhalten, Ihnen ein Werk darzubieten, das so sehr der Nachsicht bedarf, weil es das Erste ist, welches ich herausgebe. Dagegen machen mir das Wohlwollen, womit Sie junge Künstler aufnehmen, der freundliche Schutz, den Sie ihnen gewähren, wie ich so oft zu bewundern und wovon ich mich durch mich selbst zu überzeugen Veranlassung hatte, Muth und lassen mich jede andere Rücksicht bei Seite setzen. Ich werde also diese Gelegenheit ergreifen, um Ihnen öffentlich meinen aufrichtigen, meinen lebhaftesten Dank für den vertraulichen Umgang, welchen Sie mir zu erlauben die Güte hatten, und für die Freundschaft abzutragen, womit Sie mich beehrten. Die Erinnerung der angenehmen Stunden, die ich bei Ihnen verlebte, soll niemals aus meinem Herzen schwinden, und werden meine Anstrengungen mit einigem Erfolge gekrönt, so werde ich Ihren Rathschlägen dafür verpflichtet sein; glücklich, wenn ich eines Tages in den Augen des Publicums den doppelten und glorreichen Titel des einzigen Schülers und Freundes von einem so großen Meister rechtfertigen kann. – Möchten Sie meine Huldigung mit eben so frohen Herzen aufnehmen, als ich sie Ihnen in diesen Zeilen darbringe.*

Ferdinand Ries.<sup>255</sup>

Kurz nach der Erstveröffentlichung wurde das Opus auch von der zeitgenössischen Presse wahrgenommen und genauer betrachtet. Die Rezension in der *AmZ* bescheinigt Ries einen großen Ideenreichtum, der sich in den Sonaten widerspiegelt, dennoch „scheint er, wie die meisten jungen Virtuosen, noch gar nicht zu wissen, wohin mit alle dem, was er in sich findet, und wie das alles schnell und kompress genug an den Mann zu bringen“ sei. Der junge Komponist verdiene bereits mit diesen Sonaten Aufmerksamkeit, „indem er schon hier etwas gar nicht Alltägliches liefert, in diesem Gelieferten aber sich unverkennbare Spuren zeigen, man dürfe von ihm auch wahrhaft vorzügliche Arbeiten erwarten.“ Bemerkenswert ist, dass der Rezensent in den Sonaten zwar Reminiszenzen aus „Beethovens Schule“ hört, doch verurteilt er dies nicht als Defizit. Im Gegenteil: „Reminiszenzen (doch nicht allzunahe) sind in früher Zeit und bey weitläufigen [sic] Arbeiten fast unvermeidlich: der Komponist von Talent legt sie aber schon selbst ab, wenn er erst auf eigenen Füßen fest zu stehen gewohnt wird.“<sup>256</sup>

Ein Blick auf die Kompositionen, die bis zu seiner Reise nach Paris 1807 entstanden sind, verdeutlicht, dass sich Ries nun erstmals auch Gattungen zuwendete, die für ein größeres Publikum gedacht sind. So entstehen 1806 zwei Kantaten sowie das erste Klavierkonzert, das später als sein Opus 123 veröffentlicht

---

<sup>255</sup> Die hier wiedergegebene deutsche Fassung stellt eine Übersetzung der originalen, französischen Version dar, zu finden bei: C. F. B.: Heiteres und Ernstes aus meinen Analekten. Ferd. Ries an Beethoven, in: *NZfM* 19/28 (5. Oktober 1843), S. 111.

<sup>256</sup> [unbekannt], Recension, in: *AmZ* 9/23 (1807), Sp. 362–365.

wurde. Der bisherigen Forschung blieb allerdings unbekannt, dass Ries das Werk für den Druck 1824 nochmals grundlegend überarbeitete.<sup>257</sup>

Gattung	Opusnummer	Entstehungsdatum laut Autograph	Entstehungsdatum laut Katalog 741
Kantate <i>Auf! Auf! Ihr Brüder</i>	WoO 9	Bonn 1805	[nicht verzeichnet]
Klaversonate	op. 1 Nr. 1	Bonn 1806	Bonn 1806
6 Lieder	op. 7	[Autograph nicht auffindbar]	Bonn 1806
3 Violinsonaten	op. 16 Nr. 1–3	[Autograph nicht auffindbar]	Bonn 1806
Kantate <i>Der Morgen</i>	op. 27	[Autograph nicht auffindbar]	Godesberg 1806
<i>Das Fest der Maurer</i> , Lied für mehrere Singstimmen mit Klavierbegleitung	op. 44 Nr. 2	[Autograph nicht auffindbar]	Bonn 1806
Klavierkonzert in C-Dur	op. 123	1806	Bonn 1806
Klaviertrio	op. 2	[Autograph nicht auffindbar]	Bonn 1807

Auch wenn Ries am 17. Januar 1806 mit Beethovens c-Moll-Konzert, mit dem er zwei Jahre zuvor sein Debüt in Wien gegeben hatte, in Köln als Solist auftrat, ist anzumerken, dass über ein öffentliches Konzertleben in Bonn und der Region kurz nach der Jahrhundertwende auf Grund der schlechten Quellenlage wenig bekannt ist, da Zeitungen in Bonn in jener Zeit noch nicht erscheinen durften.<sup>258</sup> Es ist davon auszugehen, dass das musikalische Leben auf Grund der französischen Besatzung nach wie vor eine untergeordnete Rolle spielte. Öffentliche „*Gesellschaftskonzerte*“ scheinen erst ab 1808 vermehrt stattgefunden zu haben.<sup>259</sup> Denkbar ist daher, dass Ries sein erstes Solokonzert bereits mit Blick auf seinen folgenden Aufenthalt in Paris entwarf.

Vermutlich komponierte Ries anlässlich seiner Aufnahme in die Freimaurer Loge *Les Frères courageux*, der wie erwähnt auch sein Vater, Wegeler und Simrock angehörten, *Das Fest der Maurer*, ein mehrstimmiges Lied mit Klavierbegleitung, sowie die Kantate WoO 9, *Auf! Auf! Ihr Brüder*.<sup>260</sup> Neben

<sup>257</sup> Dies lassen die zwei unterschiedlichen autographen Fassungen des Konzertes erkennen. In D-B finden sich unter der Signatur Mus.ms.autogr. Ries, F. 80 N eine autographe Partitur mit einer Fassung von 1806 und unter der Signatur Mus.ms.autogr. Ries, F. 81 N eine weitere Fassung, deren Unterschiede und Wasserzeichen belegen, dass Ries das Werk in späteren Jahren umarbeitete. Er veränderte unter anderem die Tutti- und Soloabschnitte, fügte lyrische Episoden sowie punktuell kantable Phrasen an Stelle von Passagenwerk ein und arbeitete den Klaviersatz an vielen Stellen virtuoser aus, wobei die Erstfassung bereits einen sehr hohen Anspruch an den Pianisten legt. Hinzu kommen außerdem Metronomangaben. Interessant ist, dass in der Frühfassung das Klavier noch als „*Clavicembalo*“ betitelt wird, wohingegen in der späten Fassung ein „*Pianoforte*“ vorgeschrieben ist. Dennoch lässt Ries in der Spätfassung das Klavier in den Ritornellen mit dem Bass colla parte laufen, während die Clavicembalo-Systeme in der Partitur von 1806 leer bleiben. Somit schreibt er dem modernen Instrument die ältere Spielpraxis zu, vermutlich implizierte die Betitelung als Clavicembalo jedoch die colla parte-Praxis ohnehin.

<sup>258</sup> Henseler, Theodor A.: Das musikalische Bonn im 19. Jahrhundert, in: Bonner Geschichtsblätter, Bd. 13, S. 27.

<sup>259</sup> Ries' Vater Franz Anton war an der Organisation und Durchführung dieser Konzerte beteiligt, wie Anzeigen im Wochenblatt verdeutlichen. Siehe: Henseler, Theodor A.: Das musikalische Bonn im 19. Jahrhundert, in: Bonner Geschichtsblätter, Bd. 13, S. 29.

<sup>260</sup> Dotzauer, Winfried: Bonner aufgeklärte Gesellschaften und geheime Sozietäten bis zum Jahr 1815, in: Bonner Geschichtsblätter, Bd. 24, S. 94–95. Von Beethoven war 1805 bei Simrock – vermutlich ohne Wissen des Komponisten – ebenfalls ein Lied für die Loge mit dem Titel *Maurerfragen* erschienen. Siehe: Dorfmueller, Kurt, u. a. (Hrsg.): Ludwig van Beethoven. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis, Bd. 2, S. 280–281.

dem Komponieren wird Ries auch zum Lehrer. Er unterrichtet für geraume Zeit Franz Gerhard Wegelers Frau Eleonore, geborene von Breuning, im Klavierspiel, die bereits auch bei Beethoven Klavierstunden genommen hatte.<sup>261</sup> Allem Anschein nach entstand schließlich kurz vor seiner Reise nach Paris noch 1807 in Bonn das Klaviertrio in Es-Dur. Das Werk erschien bereits im selben Jahr als Opus 2 bei Simrock im Druck und nennt den Grafen Browne als Widmungsträger, bei dem Ries in seiner Wiener Zeit als Klavierspieler angestellt war.

### **Klaviertrio Es-Dur op. 2**

Hatte Ries bereits in jungen Jahren Erfahrung in der Gattung Klaviertrio machen können, indem er Mozarts Streichquintett KV 515 für diese Besetzung arrangierte, so stellt das Trio op. 2 sein erstes genuin komponiertes Klaviertrio dar. Jedoch scheint es, dass er sich der Gattung wieder von neuem annäherte. Denn 1806 arbeitete er Beethovens Streichtrios op. 9 sowie alle sechs Streichquartette op. 18 für Klaviertriobesetzung um. Wenig später erschienen die Werke im Druck bei Simrock. Die Idee zu den Bearbeitungen kam Ries wohl schon im Herbst 1803. Wie er Simrock mitteilt, erschienen ihm Beethovens Kammermusikwerke neben den Werken Mozarts als besonders geeignet, um sie in Triobesetzung zu arrangieren: „Aus seinen [Mozarts] Violinquintetten ließen sich sehr gut Klavierquartette und Trios machen, nur müßten sie in Partitur sein. Diese nämliche Spekulation ließe sich auch mit Beethoven’s Quintetten, Quartetten und Trios machen. Beethoven würde sie mir zu Gefallen durchsehen und erlauben, daß sie dazu stechen, daß er sie verbessert hat.“<sup>262</sup> Simrock berichtet Beethoven in einem Schreiben schließlich von den Arrangements seines Schülers. Ob Beethoven letztendlich von Ries’ Arbeiten wusste, ist jedoch nicht vollends klar, da Simrock Beethoven mit der Auslieferung zweier Ausgaben zu überraschen versuchte: „Ferdinand Ries hatte zur Probe eines Ihrer Violin Quartetten Op. 18 mit Violin und Violoncello arrangirt, daß es mich bestimmte solche alle 6 unter Op. 60, Nr. 1, 2, 3, 4, 5, 6, herauszugeben. Von den 2 ersten Op. 60 habe ich, um Sie damit angenehm zu überraschen, C. Träg<sup>263</sup> bereits aufgetragen, Ihnen ein Exemp. zuzustellen, welches Sie wahrscheinlich werden erhalten haben; [...]“<sup>264</sup>

Es ist allerdings zu bemerken, dass es sich zumindest bei der Bearbeitung der Streichquartette op. 18 mehr um lockere Arrangements und weniger um differenziert ausgearbeitete Werke mit drei gleichberechtigten Stimmen handelt. Darüber geben auch die Druck- und Verkaufsanzeigen im *Reichsanzeiger* Auskunft, in dem die Bearbeitungen als „6 Sonates pour le Pianoforte, Violon, obligé et Vcelle. ad. lib.“ aufgeführt werden.<sup>265</sup>

Glaubt man dem Bericht Carl Czernys, so stammt die 1806 in Wien erschienene Bearbeitung von Beethovens Sinfonie Nr. 2 (op. 36) für Klaviertrio ebenfalls von Ries. Czerny berichtet, er habe das von Ries angefertigte Arrangement für Beethoven nochmals umgeändert.<sup>266</sup> Die Anzeige und der Druck des

---

<sup>261</sup> Ueberfeldt, Ludwig: Ferdinand Ries’ Jugendentwicklung, S. 24, sowie: Henseler, Theodor A.: Das musikalische Bonn im 19. Jahrhundert, in: Bonner Geschichtsblätter, Bd. 13, S. 27.

<sup>262</sup> Brief von Ferdinand Ries an Nikolaus Simrock, Wien 13 September 1803, zitiert nach: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 60, [Dok. Nr. 12].

<sup>263</sup> Gemeint ist wohl der Verleger Johann Baptist Adalbert Traeg (1781–1839).

<sup>264</sup> Brief von Nikolaus Simrock an Ludwig van Beethoven, [Bonn, 21. Mai 1806], zitiert nach: Brandenburg, Sieghard (Hrsg.): Ludwig van Beethoven. Briefwechsel Gesamtausgabe, Bd. 1, S. 285.

<sup>265</sup> [unbekannt]: Musikalien, in: Kaiserlich privilegirter Reichs-Anzeiger, 19. Februar 1806, Sp. 517 und: [unbekannt]: Musikalien, in: Kaiserlich privilegirter Reichs-Anzeiger, 23. Februar 1806, Sp. 556 sowie: [unbekannt]: Musikalien, in: Kaiserlich privilegirter Reichs-Anzeiger, 31. August 1806, Sp. 2836–2837. Siehe auch: Dorfmueller, Kurt, u. a. (Hrsg.): Ludwig van Beethoven. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis, Bd. 1, S. 50 und S. 107.

<sup>266</sup> Czerny, Carl: Anekdoten und Notizen über Beethoven, in: Badura-Skoda, Paul (Hrsg.): Carl Czerny. Über den richtigen Vortrag der sämtlichen Beethoven’schen Klavierwerke, S. 16.

Arrangements geben allerdings keinen Hinweis auf Ries und nennen Beethoven selbst als Bearbeiter.<sup>267</sup> Wie der oben zitierte Brief jedoch verdeutlicht, scheint Ries generell damit einverstanden gewesen zu sein, wenn der Name seines Lehrers als Verfasser oder Korrektor in den Arrangements genannt würde. Fest steht aber, dass Ries die Sinfonie definitiv bearbeitete, allerdings für eine größere Besetzung. Bei Simrock erschien 1807 eine von ihm angefertigte Fassung für Streichquintett mit Flöte, 2 Hörnern und Kontrabass ad libitum.<sup>268</sup> Ries hatte die Uraufführung der Sinfonie am 5. April 1803 kurz nach seiner Ankunft in Wien miterlebt und berichtet in den *Notizen*, dass Beethoven ihm das Partiturotograph geschenkt hatte, allerdings ist nicht klar, wann dies geschah. Das Autograph sei Ries dann „von einem Freunde, aus reiner Freundschaft, gestohlen“ worden.<sup>269</sup>

Ursprünglich aus der begleiteten Klaviersonate stammend, steht in der Gattung Klaviertrio deutlich der Pianist im Vordergrund, was sich besonders in den zahlreichen Werken Haydns durch die fast allgegenwärtige Bassfunktion des Cellos äußert.<sup>270</sup> Ihren Höhepunkt und Konsolidierung fand die Gattung im ausgehenden 18. Jahrhundert in London, Paris und Wien, sodass sie bald zur populärsten Gattung neben dem Streichquartett avancierte.<sup>271</sup> Dennoch unterschied sich der Anspruch an die Kompositionen dahingehend, dass insbesondere Klaviertrios von eingängiger Thematik, einem leichten Tonfall und konventionellen Formen lebten und sich gleichermaßen an Amateure und Liebhaber richteten sowie oftmals zu Unterrichtszwecken dienten.<sup>272</sup> Die Loslösung des Cellos vom Bassgerüst findet schließlich in den Werken Mozarts ihren Anfang. Die Zunahme an Virtuosität – insbesondere im Klaviersatz – erklärt sich bei Mozart teilweise durch die Nähe zu dessen Klavierkonzerten, andererseits darf bei dieser Betrachtung der sich anbahnende Wandel des Klaviers vom Instrument für Liebhaber zum Instrument für Berufsspieler nicht unberücksichtigt bleiben.<sup>273</sup> Dennoch ist das Klaviertrio um 1800 nach wie vor als dezidiert kammermusikalische Gattung zu betrachten, die nicht für ein breites Publikum gedacht war.

Beethoven tritt mit seinen 1795 veröffentlichten und seinem Lehrer Haydn als Opus 1 gewidmeten Trios auch in dieser Gattung als Neuerer auf. Die Viersätzigkeit und der Umfang der Sätze implizieren sinfonischen Anspruch und rücken den Rang der Gattung gleichermaßen in Richtung Streichquartett. Die Tanzsätze treten als eigenständige Binnensätze, teilweise bereits als Scherzo auf, die Finalsätze sind als Sonatanlagen konstruiert und erscheinen dem Kopfsatz gegenüber ebenbürtig. Das Neue in den Trios veranlasste bekanntermaßen sogar den Widmungsträger Haydn dazu, seinem Schüler von der Veröffentlichung eines der Werke, dem c-Moll-Trio, abzuraten, da die Komposition nicht „so schnell und leicht verstanden und vom Publikum so günstig aufgenommen werden würde.“<sup>274</sup> Finscher sieht mit

---

<sup>267</sup> Siehe: Dorf Müller, Kurt, u. a. (Hrsg.): Ludwig van Beethoven. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis, Bd. 1, S. 211–212

<sup>268</sup> Ebd.

<sup>269</sup> Siehe: Wegeler, Franz Gerhard, und Ries, Ferdinand: Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven, S. 77.

<sup>270</sup> Jürgen Brauner arbeitet an Hand der Klaviertrios von Joseph Haydn die Grundzüge der Gattungsgeschichte sowie die Herkunft aus der barocken Triosonate und der begleiteten Klaviersonate heraus. Siehe: Brauner, Jürgen: Studien zu den Klaviertrios von Joseph Haydn.

<sup>271</sup> Finscher, Ludwig: Haydn, Mozart, Beethoven und die „Erfindung“ des Klaviertrios, in: *Rezeption als Innovation*, S. 135.

<sup>272</sup> Komlós, Katalin: The Viennese Keyboard Trio in the 1780s: Sociological Background and Contemporary Reception, in: *Music and Letters*, 68/3 (1987), S. 223.

<sup>273</sup> Das Klavier rückt damit in die Reihe von Instrumenten wie Violine, Cello, Horn, Klarinette oder Oboe, mit denen Virtuosen auf Reisen gingen. Siehe: Engel, Hans: Die Entwicklung des Deutschen Klavierkonzertes von Mozart bis Liszt, S. 104.

<sup>274</sup> Die Glaubwürdigkeit dieser durch Ries in den *Notizen* überlieferten Anekdote sowie seine Anwesenheit bei der Aufführung ist allerdings fraglich, da Haydn erst im August 1795 aus London zurückkehrte, die Trios aber bereits im Mai zur Subskription angeboten wurden und die Stimmen vermutlich bereits im Juli oder August bei Artaria im Druck erschienen. Siehe: Wegeler, Franz Gerhard, und Ries, Ferdinand: Biographische Notizen über



Beethovens Trios gar einen Wendepunkt in der Gattungsgeschichte des Klaviertrios erreicht, wenn er schreibt: „*Von nun an war es für einen Komponisten, der auf sich hielt, kaum noch möglich, Klaviertrios ‚pour le clavecin avec accompagnement de violon et violoncelle‘ und ‚pour les dames‘ zu schreiben.*“<sup>275</sup>

Den wachsenden Anspruch an die Gattung drückt auch der Titel des Erstdrucks von Ries' Opus 2 von 1807 aus. Das Werk ist hier als *Grand Trio concertant* betitelt sowie als einzelnes Werk veröffentlicht und nicht als Sammlung von drei Werken, wie es in den Jahrzehnten zuvor noch häufig der Normalfall war. Auch der Blick auf den Klaviersatz offenbart, dass sich das Werk weniger an Liebhaber und Dilettanten wendet, sondern bereits den Berufsspieler oder Virtuosen fordert. Es ist davon auszugehen, dass Ries das Werk unter anderem für sich selbst konzipierte und den Klavierpart daher bewusst virtuos setzte.

### **I. Adagio con moto/Allegro**

Dem Allegro des Kopfsatzes stellt Ries eine langsame Einleitung voran. Ein vergleichbares Verfahren hatte er bereits in dem Klaviersextett WoO 76 erprobt, die Einleitung ist im op. 2 allerdings knapper gehalten. Wie Finscher betont, ist die langsame Einleitung im Klaviertrio als Novum zu werten, das, aus den Gattungen Sinfonie und Streichquartett stammend, auf das Klaviertrio übertragen wird und diesem zu neuem Anspruch verhilft. Weder Mozart noch Haydn greifen in ihren Trios auf dieses Verfahren zurück, erst Beethoven stellt dem Kopfsatz seines G-Dur-Trios op. 1 langsam einleitende Takte voran.<sup>276</sup>

Im Gegensatz zu Beethoven gestaltet Ries in seinem Klaviertrio den Satzbeginn harmonisch offen, indem die Musik unmittelbar auf dem Dominantseptakkord B-Dur<sup>7</sup> einsetzt.<sup>277</sup> Durch trugschlüssige Weiterführung wendet sich die Harmonik nach c-Moll. Der weitere Verlauf zeigt, wie die Satztonika Es-Dur gezielt vermieden und stets nur harmonisch umkreist wird. Erst mit Einsatz des Allegros in T. 21 tritt die Tonika gefestigt auf. Als motivisch relevant erweist sich ein absteigender Dreiklang, der erstmals in der Violine in T. 4 erklingt und schließlich punktiert rhythmisiert kurz vor dem Allegro in den beiden Streichern auftritt. Im Allegro-Thema bildet er in diminuerter Variante die melodische Substanz. Zu bemerken ist noch, dass Ries die Spieler zu Satzbeginn gewissermaßen einzeln nacheinander vorstellt. So tritt in T. 4 die Violine, in T. 6 das Cello und schließlich ab T. 9/10 das Klavier kurz solistisch hervor. Wie zu sehen sein wird, findet dieses Verfahren zu Satzbeginn auch in

---

Ludwig van Beethoven, S. 85, sowie: Finscher, Ludwig: Haydn, Mozart, Beethoven und die „Erfindung“ des Klaviertrios, in: *Rezeption als Innovation*, S. 144–145, und: Dorfmueller, Kurt, u. a. (Hrsg.): *Ludwig van Beethoven. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*, Bd. 1, S. 2–3.

<sup>275</sup> Finscher, Ludwig: Haydn, Mozart, Beethoven und die „Erfindung“ des Klaviertrios, in: *Rezeption als Innovation*, S. 148. Zum gattungsgeschichtlichen Abriss siehe: Bockmaier, Claus und Mauser, Siegfried (Hrsg.): *Wiener Klassik und Romantik. Ein neues Gattungskontinuum der Kammermusik*, in: *Die Sonate. Formen instrumentaler Ensemblesmusik*, S. 162–187, sowie: Smallman, Basil: *The Piano Trio*.

<sup>276</sup> Einzige Ausnahme sind die sechs pastoral einleitenden Takte in Haydns C-Dur-Klaviertrio Hob. XV: 21. Siehe: Finscher, Ludwig: Haydn, Mozart, Beethoven und die „Erfindung“ des Klaviertrios, in: *Rezeption als Innovation*, S. 146.

<sup>277</sup> Bezüge zu Beethoven lassen sich dennoch finden, wenn auch in einer anderen Gattung. So ist im Kopfsatz von Beethovens Erster Sinfonie op. 21 insbesondere der Beginn der langsamen Einleitung auf dem Septakkord der Tonika ein markantes Charakteristikum, das Konventionen der Zeit deutlich aushebelt. Ries' Beginn auf dem „richtigen“ Dominantseptakkord ist zwar im Vergleich ebenso ungewöhnlich, wenn auch weniger radikal, als Beethovens Beginn in der Sinfonie. In seiner Ersten Sinfonie op. 23, komponiert 1808/1809, eröffnet Ries den Kopfsatz ebenfalls mit einer langsamen Einleitung, der Beginn ist aber um einiges radikaler als bei Beethoven. Obwohl sich D-Dur im Satzverlauf als eigentliche Tonika herausstellt, eröffnet die langsame Einleitung auf einem g-Moll-Akkord mit großer Sexte (*G-B-D-E*). Der weitere Verlauf der Einleitung lotet schließlich verschiedene tonale Zentren über einer chromatisch auf- und absteigenden Basslinie aus. Siehe auch: Robinson, Steven: *The eight Symphonies of Ferdinand Ries*, Bd. 1, S. 72.

den später entstandenen Klavierquartetten wiederholt Einzug und suggeriert zumindest punktuell die Gleichberechtigung aller Spieler.

Abb. 104: op. 2, I, T. 1–28.

**Adagio con moto**

VI. *f f p p*

Vc. *f f p p*

Pf. *f f p*

11

VI. *fp fp p*

Vc. *fp fp p*

Pf. *fp 3 fp 3 p tr*

19 **Allegro**

VI. *p*

Vc. *p*

Pf. *p*

25

VI.

Vc.

Pf.

Während das Klavier in der langsamen Einleitung größtenteils akkordische Begleitfunktion übernimmt, trägt es einhergehend mit dem Tempowechsel das Erste Thema des Sonatensatzes vor. Angelegt als musikalische Periode in acht Takten überrascht das harmonisch offene Ende in c-Moll (T. 28). Erst mit dem Hinzutreten der beiden Streicher gelingt – das motivische Material fortspinnend – in T. 40 die Kadenz zur Tonika. Daraus ergibt sich die Wirkung eines organischeren Zusammenspiels der drei Stimmen miteinander. Das Klavier trägt zwar solistisch das Thema vor, allerdings findet die Harmonik erst durch das Zusammenwirken aller drei Spieler zur Tonika zurück. Dennoch verdeutlicht der weitere Satzverlauf, dass Ries die zwei Streicher dem Klavier mehr gegenüberstellt, als dass alle drei Stimmen konzertant miteinander agieren. Dies zeigt insbesondere die Gestaltung der Cellostimme. Diese ist dem Vorbild Beethoven entsprechend zwar vom Bassgerüst des Klaviers weitgehend gelöst, folgt aber in weiten Teilen der Violinstimme, oftmals sogar in Parallelführung. Die gruppenartige Gegenüberstellung von Streichern und Klavier erinnert dabei an das Verfahren in Klavierkonzerten und rückt den Pianisten in den Fokus. Gleichermäßen räumt Ries dem Klavier viel Platz ein. Es dominiert die Überleitung und Modulation ab T. 40 durch Spielfigurationen im hohen Register, während die Streicher den Spielfluss größtenteils mit Klangfarbe bereichern. Wie zum Beginn des Allegros übernimmt der Pianist nach einer kadenzartigen Überleitung auch die Vorstellung des Seitenthemas (T. 62–66). In der anschließenden Fortspinnung bekommen nun Cello und Violine Gelegenheit, das Thema aufzugreifen, der Pianist hält sich kurzzeitig zurück. Doch bereits mit dem Übergang zu Takt 84 wendet sich der Fokus wieder auf den Klaviersatz. Hierdurch besitzt der Abschnitt Spielepisodencharakter. Wie im Solokonzert dominiert der Pianist hier quasi als Solist durch freie Spielfigurationen und schnelle Läufe, während den Streichern nur punktuelle Einwüfe zukommen.

In der Durchführung erreicht Ries neue harmonische Bereiche durch einen chromatischen Aufwärtsschritt des Dominantgrundtons *b*, der zu Beginn des Formabschnitts unisono nach *h* aufgelöst wird. Die Wiederkehr des Hauptthemas im Klavier – nun von der Tonika denkbar weit entfernt in e-Moll – knüpft an die Gestaltung der ersten Allegrotakte an. Ziel des harmonischen Ganges ist C-Dur in T. 122. An dieser Stelle gewinnt der gesamte Satz abrupt an bisher nicht dagewesener Breite und Raum. Dies erzeugen einerseits der Dynamikwechsel von piano nach forte als auch der virtuose Klaviersatz. Über vollgriffigen Akkorden in der linken Hand liegen in der rechten Hand schnelle auf- und absteigende Arpeggien in Quint- und Sextolen, die alle Register des Klaviers durchziehen. Über dem quasi orchestralen Klangeffekt des Klaviers erklingt in der Violine das Motiv des absteigenden, punktierten Dreiklangs. Das Verfahren in der Durchführung erinnert dabei ebenfalls an Vorgehensweisen im Klavierkonzert. Während das Klavier den harmonischen Gang vorantreibt, erklingen in den Streichern zitatartig Motive aus den Themen an.

Abb. 105: op. 2, I, T. 122–128.

Eine modulierende Überleitung im Klavier ab T. 126 führt die Harmonik nach f-Moll (T. 130), woraufhin die Violine das Kopfmotiv des Seitenthemas aufgreift. Das Durchführungsverfahren gewinnt dadurch eine blockartige Struktur. Die unterschiedlichen harmonischen Bereiche sind jeweils durch kurze modulierende Überleitungen des Klaviers verbunden. Thematische Arbeit im Sinne von Aufspaltung und Neukombination der Motive findet nicht statt. Im Vordergrund stehen der Wechsel von Klangfarbe durch Modulation und das immer wieder neue Beleuchten der Motive im neu erreichten harmonischen Zentrum. Dialoge im Sinne eines Frage-Antwort-Spiels zwischen den drei Stimmen sind nur punktuell in den Satz eingewoben und werden von der Dominanz des Klaviersatzes überschattet.

Virtuose Läufe in zerlegten Oktaven im Klavier leiten schließlich zur Reprise über. Diese folgt nahezu streng der Exposition. Neu ist allerdings, dass die Streicher das Erste Thema im Klavier nun kontrapunktisch paraphrasieren und umspielen. Beachtenswert ist zudem die Coda ab T. 251. Wie in der Exposition trübt Ries hier die Harmonik unerwartet von Dur nach Moll (T. 100 und T. 245). Während in der Exposition allerdings der Rückschritt nach Dur gelingt, erweist sich die Eintrübung in der Reprise als Scharnier, um die Harmonik von der Tonika weiter zu entfernen. Der Grundton *es* wird enharmonisch verwechselt zu *dis* umgedeutet und fungiert nun als Terz von H-Dur (T. 251). Mit dem neuen harmonischen Zentrum kehrt unerwartet auch das Hauptthema im Klavier wieder und suggeriert eine (Schein-)Wiederholung der Durchführung. Die Coda erhält dadurch durchführungsartigen Charakter und besonderes Gewicht, wie es in den Werken Haydns und Beethovens oft der Fall ist. Der Blick auf Beethovens Opus 1 zeigt zudem, dass dieser im Finale des ersten Trios (Es-Dur) und im Kopfsatz des zweiten Trios (G-Dur) ähnlich verfährt. Jeweils in der Coda rückt Beethoven den Satz unerwartet von der Tonika weg. Im Es-Dur-Trio wird die siebte Stufe *as* als enharmonisch verwechseltes

gis fortgeführt, das sich als Terz für E-Dur erweist, im G-Dur-Trio deutet Beethoven den Grundton g zur Terz von Es-Dur um.<sup>278</sup>

Ries nutzt die harmonische „Verirrung“, um das Hauptthema in neuen Klangfarben zu beleuchten, und gelangt erst nach rund 21 Takten zu einer stabilen Tonika zurück (T. 271). Wie in der Durchführung findet das Motivwechselfeld größtenteils zwischen Cello und Violine statt, während das Klavier das harmonische Grundgerüst liefert. Mit dem Übergang nach Es-Dur gewinnt das Klavier schließlich an Führungskraft und dominiert die Schlusstakte durch schnelle Läufe und rasche Arpeggien.

## II. Andante un poco Allegretto

Wie bereits der Kopfsatz zeigt, finden sich in Ries' Trio einige Merkmale, die deutliche Parallelen mit Beethovens Opus 1 aufweisen. Hierzu zählen einerseits die ungewöhnliche langsame Einleitung als auch die harmonisch reizvoll gestaltete Coda. Dennoch kann gerade in der Dominanz des Klavierparts die Nähe zum Klavierkonzert gesehen werden, die Richtung Mozart verweist. Auffällig ist, dass Ries die dreisätzigige Form, die den Regelfall darstellt, in seinem Trio beibehält und nicht wie Beethoven einen Tanzsatz integriert. Als Mittelsatz folgt somit der langsame Satz, der auf Grund seiner Form wiederum die Nähe zu Haydn zeigt. Ries legt den Satz als Doppelvariationssatz an, eine Form, die maßgeblich auf Joseph Haydn zurückgeht und in dessen Trios ebenfalls Anwendung findet.<sup>279</sup> Wie oben dargelegt, griff Ries bereits im e-Moll-Streichquartett WoO 72 auf die Doppelvariationsform zurück und orientierte sich dabei ebenfalls an seinem Vorbild Haydn.

Für die Gesamtform des Satzes ergibt sich das für Doppelvariationen typische A-B-A'-B'-Schema, wobei die A-Teile in Moll und die B-Teile kontrastierend in Dur gehalten sind. Die Großabschnitte sind durch kleine Binnenzäsuren in motivisch-thematische Unterabschnitte unterteilt, deren Wiederholung in der ersten Satzhälfte vorgezeichnet ist. Mit dem Übergang zum A'-Teil in T. 96 verzichtet Ries auf die Wiederholungszeichen und schreibt die zu wiederholenden Abschnitte ausführlich in variiertem Form aus. Hier tritt der Variationscharakter des Satzes am deutlichsten zu Tage. Das Kontrastprinzip, das die blockartige Gegenüberstellung von Moll- und Dur-Abschnitten bereits evoziert, verstärkt Ries zusätzlich, indem er den Satzanfang in c-Moll maßgeblich von den Streichern gestalten lässt, während das Klavier begleitet und beim Wechsel nach C-Dur zunächst solistisch in den Vordergrund rückt. Die Fortspinnung des Dur-Themas findet bereits einen Kompromiss, indem es in die Violine (T. 54ff) und schließlich ins Cello wandert (T. 72ff). Harmonisch hebt Ries den Abschnitt ebenfalls hervor, indem er von C-Dur unvermittelt nach E-Dur rückt (T. 45), das schließlich über e-Moll und G-Dur den Weg zurück nach c-Moll findet und so den Einsatz des A'-Teils vorbereitet. Das Beleuchten der Motive in unterschiedlichen harmonischen Konstellationen erinnert dabei an das Vorgehen in der Durchführung im Kopfsatz.

Der A'-Teil hebt zunächst wie der Satzbeginn an, die ausgeschriebenen Wiederholungen erweisen sich nun als Variationen, die vom Klavier vorgetragen werden (T. 106–116 u. T. 142–163). Hatte der Pianist in A zuvor lediglich die Begleitfunktion inne, so wird er nun in den A'-Teil integriert. Die Variationstechnik beschränkt sich dabei auf Umspielungen der Melodietöne in schnellen Zweiunddreißigstel-Figurationen. Ganz ähnlich verfährt Ries im B'-Abschnitt (T. 164ff). In den ausgeschriebenen Wiederholungen der Binnenabschnitte treten nun die Streicher hinzu, die das Klavierthema allerdings durch Triller (Violine) und Pizzicatosprünge (Cello) mehr verzieren als variieren. Die Harmonik bleibt zudem stabil in C-Dur und weicht nicht wie zuvor mediantisch nach E-Dur aus. Erst der letzte Satzabschnitt ab T. 188 wendet sich nach c-Moll zurück. Diese kleine Coda

---

<sup>278</sup> Smallman verweist darauf, dass sich sehr ähnliche Stellen in den Satzenden auch in Haydns Klaviertrios finden. Siehe: Smallman, Basil: *The Piano Trio*, S. 50.

<sup>279</sup> Beispielsweise im Kopfsatz des c-Moll-Klaviertrios Hob. XV: 13.

greift ein letztes Mal Motivik des A-Teils auf und gibt dem Satz durch die Rückkehr nach Moll einen Rahmen. Eine Coda am Schluss einer Doppelvariation findet sich zwar auch vereinzelt in Werken Haydns, die Rückkehr zur Tonart des Anfangs, in diesem Fall nach c-Moll, ist allerdings ungewöhnlich, da die Form dadurch aus der Balance gerät. Die Idee, den Satz bei einem Moll-Beginn in Dur enden zu lassen, wie es die prototypische Form bei Haydn oftmals ergibt, umgeht Ries somit. Zudem ist zu bemerken, dass der Satz trotz seiner Anlage als Variationssatz mit auffallend wenig Variationstechnik auskommt und sich diese nur auf kurze Abschnitte im Klavier beschränkt. Das Dur-Thema erscheint dabei ebenfalls nicht vom c-Moll-Thema abgeleitet, wie es bei Haydn in der Regel der Fall ist und oftmals den besonderen Reiz der Satzform ausmacht.

### III. Rondeau. Allegro

Das Finale ist in recht schlichter Rondoform gehalten und wird wie im Kopfsatz in weiten Teilen vom Klavier dominiert. Diesem kommt auch die solistische Satzeröffnung zu, wodurch abermals die Nähe zur Gattung Klavierkonzert sichtbar wird.<sup>280</sup> Als wesentliches Motiv des als achttaktige Periode gebauten Ritornellthemas erweist sich eine aufspringende Dreiklangfigur der ersten zwei Takte, die dem Thema einen beschwingten Charakter verleiht. Nach der Themenwiederholung in der Violine (T. 13ff) isoliert Ries das Motiv beziehungsweise den Themenkopf, um durch Sequenzierung einen Spannungsbogen aufzubauen, der in rasche Arpeggien und Tonleitern des Klaviers mündet sowie zu einem kurzen motivischen Wechselspiel zwischen Streichern und Klavier führt (T. 36–44). Dem energischen Ausdruckscharakter des Dreiklangmotivs werden beantwortende Seufzer in den Streichern gegenübergestellt, wodurch sich ein organisches, aber stets in Gruppen (Streicher – Klavier) unterteiltes Dialogspiel ergibt.

Abb. 106: op. 2, III, T. 1–14.

Rondeau. Allegro

<sup>280</sup> Siehe auch die Ausführungen zum Schlusssatz des Klaviersextetts WoO 76.

Das erste Couplet (T. 49–120) in der Dominante B-Dur geht nach virtuosem Passagenwerk im Klavier rasch zum achttaktigen Seitensatzthema über (T. 63–70), das wie im Ritornell zunächst vom Klavier vorgetragen und anschließend von der Violine wiederholt wird. Auffällig ist, dass erstmals im gesamten Werk das Cello kurzzeitig eigenständig hervortritt. Während die beiden Streicher besonders in den ersten beiden Sätzen nahezu durchgehend im Stimmenverbund und in Parallelführung auftraten, bekommt das Cello nun Gelegenheit, das Seitenthema fortspinnend in hoher Lage vorzutragen (T. 74–81). Doch bereits wenige Takte später lenkt Ries die Aufmerksamkeit wieder auf das Klavier. Denn mit der Kadenz nach B-Dur in T. 89 erhält der restliche Teil des Couplets Spielepisodencharakter. Dies verdeutlichen die einerseits sehr einfach gehaltene Harmonik als auch die virtuosierten Spielfiguren in Sechzehnteltriolen der rechten Hand, die auf jegliche motivische Beziehung zu den erklangenen Themen verzichten. Die Streicher nimmt Ries fast vollständig zurück, sie bekräftigen lediglich die harmonischen Übergänge.

Auf das zweite Ritornell (T. 121–156), das dem Vorbild des ersten nahezu gleicht, folgt ein kontrastierendes zweites Couplet als Minore. Ries nutzt das nun etablierte harmonische Zentrum (c-Moll), um ein neues Thema einzuführen, das wie zuvor erstmals im Klavier erklingt (T. 157–164). Auffällig ist die melodische Ähnlichkeit des Themas zu Beethovens Allegretto-Thema aus dem Schlusssatz der d-Moll-Sonate op. 31 Nr. 2. Wie bei Beethoven ist auch in Ries' Thema die aufsteigende kleine Sexte mit anschließendem Terzgang abwärts das melodische Charakteristikum, das dem Kenner der Sonate beim Erklingen von Ries' Thema ins Ohr sticht.

Abb. 107: op. 2, III, T. 155–168.

The image displays a musical score for three instruments: Violin (VI.), Viola (Vc.), and Piano (Pf.). The score is divided into two systems, corresponding to measures 155-161 and 162-168. The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 2/4. The first system (measures 155-161) begins with a piano introduction. The piano part starts with a forte (ff) dynamic, while the violin and viola parts enter with a piano (p) dynamic. The piano part features a complex rhythmic pattern of sixteenth-note triplets. The second system (measures 162-168) shows a crescendo in the piano accompaniment, leading to a forte (f) dynamic. The violin and viola parts also reach a forte dynamic. The score includes various dynamic markings such as ff, p, cresc., and f, and includes a 'Cello' marking with a double asterisk in the piano part.

Dass Ries' Beethovens Opus 31 gut kannte, wurde bereits weiter oben verdeutlicht.<sup>281</sup> Es liegt daher nahe, davon auszugehen, dass Ries hier bewusst eine Reminiszenz schafft, der darüber hinaus noch größere Bedeutung zukommt. Denn das zweite Couplet, das das Zentrum des Satzes bildet, gibt sich als eine Art Durchführung zu erkennen, verzichtet aber darauf, Motive der bereits zuvor erklangenen Themen aufzugreifen. Die durchführungsartigen Abschnitte konzentrieren sich lediglich auf das Sextsprungmotiv, das in immer neuen Konstellationen und harmonischen Farben beleuchtet wird. Einer sich über den gesamten Formabschnitt entwickelnden Motivverarbeitung wirkt Ries allerdings entgegen, indem er ab T. 200 wieder zum Coupletbeginn zurückkehrt und das bereits Erklungene in ausgeschriebener Wiederholung nochmals erklingen lässt. Somit trägt das zweite Couplet einerseits Züge einer Durchführung, der Verarbeitungsprozess wird aber andererseits durch notengetreue Wiederholung sonderbar abgeschwächt und unterbunden.

Der Einsatz des dritten Ritornells (T. 249–296) wird durch Einwüfe des Themenkopfes in den Streichern am Ende des zweiten Couplets angekündigt. Erstmals wandert das Ritornellthema nun auch in das Cello, indem dieses mit der Violine parallel geführt wird. Das letzte Couplet (T. 297–375) gleicht dem ersten, tritt aber reprisenhaft in Es-Dur auf, sodass auch das Seitenthema in der Tonika erklingt. Lediglich den Schluss des Couplets gestaltet Ries neu. Ähnlich wie zuvor im Kopfsatz verlässt Ries gegen Satzende die Tonika unerwartet. Als harmonisches Scharnier erweist sich der Übergang von b-Moll nach Fis-Dur, indem die Töne *b* und *des* als Terz (*ais*) und Quinte (*cis*) umgedeutet werden (T. 362/363). Die neue Harmonik bekräftigt Ries rund zwölf Takte lang durch Akkordbrechungen im Klavier, die reines Fis-Dur als Septakkord beinhalten. Ziel ist H-Dur, das deutlich in Verbindung zur harmonischen „Verirrung“ in der Coda des Kopfsatzes steht. Das Klavier setzt daher mit dem Ritornellthema in der „falschen“ Tonart ein, bricht allerdings nach acht Takten ab. Die Grundtonart im Oktavpendel suchend verschiebt Ries den Grundton *h* nach *c*, das sich als Quinte zu F-Dur erweist. Daraufhin setzt die Violine mit dem Ritornellthema ein, bricht allerdings nach acht Takten ebenfalls ab. Das *f* wird als Quinte zu B-Dur etabliert, das in T. 403 schließlich die Wiederkehr der Ritornellmotivik in der Tonika ermöglicht. Der Schlussabschnitt ist von regem Stimmen- und Texturtausch geprägt, sodass sich ein buntes Wechselspiel der Instrumente untereinander ergibt. Rasche Tonleitern, Arpeggien und Spielfiguration im Klavier untermalen den Schlusscharakter und beschließen den Satz.

Wie die Analyse zeigt, orientierte sich Ries bei der Komposition des Trios einerseits an gängigen Stilmitteln der Gattung und behält dabei auch die Werke seines Lehrers Beethoven im Blick. Andererseits ist das wesentliche Merkmal des Werkes die Dominanz des Klaviersatzes. In den Außensätzen wird jedes Thema vom Pianisten eingeführt, den Streichern kommen nur die Wiederholungen zu. Cello und Violine werden durch Gruppenbildung dem Klavier in weiten Teilen gegenübergestellt und machen virtuoson Spielerepisoden Platz, wodurch schnell Assoziationen mit der Gattung Klavierkonzert aufkommen. Das Konzertieren im Sinne eines gleichberechtigten Zusammenwirkens aller drei Instrumente spielt eine untergeordnete Rolle. Die Harmonik hält Ries schlicht, lediglich die „Verirrungen“ im Kopfsatz und im Rondo erzeugen reizvolle Farbwechsel, sind aber gängige Stilmittel der Zeit und Gattung. Sonderbar mutet die Formwahl des Mittelsatzes an, da dieser für einen Variationssatz mit vergleichsweise wenig Variationstechnik auskommt. Ähnliches gilt für das Rondo, das als Sonatenrondo erkennbar ist, im mittleren Couplet allerdings ein neues Thema einführt und auf Grund der Binnenwiederholung nur schwachen Durchführungscharakter besitzt. Motivisch-thematische Arbeit spielt ebenfalls eine geringe Rolle. Wie besonders die Durchführung im Kopfsatz zeigt, steht mehr das Beleuchten der Motive in verschiedenen harmonischen Konstellationen im Vordergrund als das Abspalten und Kombinieren. Der Klaviersatz hat daher nicht den „arbeitenden“

---

<sup>281</sup> Siehe hierzu auch die Ausführungen zum Streichquartett WoO 10.



Charakter, wie er beispielsweise in den Trios Haydns zu finden ist.<sup>282</sup> Ries zielt darauf, sein technisches Können am Klavier zur Schau zu stellen. Aus der Dominanz des Klaviersatzes resultiert, dass auch die zeitgenössische Rezension in der *AmZ* dem Werk ein hohes Maß an musikalischen Floskeln attestiert und Ries „von einer gewissen Hinneigung zum Schwülstigen, zum Ueberladenen, und zu dem, was man bloße musikalische Rhetorik nennen möchte – gleichsam wohlgesetzte musikal. Redensarten, die das Ohr nicht unangenehm füllen, ohne für Verstand und Herz eigentlich etwas auszusagen – [...] keineswegs freysprechen“ kann.<sup>283</sup> Dennoch spricht die Rezension in Bezug auf den Klaviersatz auch von „sehr guter und neuer Schule“ und räumt ein: „Gehört das Trio nicht unter die vorzüglichsten, so gehört es doch noch weniger unter die geringen; und wenn es schon an und für sich geübte Spielern zur nicht uninteressanten Unterhaltung zu empfehlen ist, so verdient es als Oeuvre II. eines so jungen Mannes verdoppelte Aufmerksamkeit und Werthschätzung.“<sup>284</sup>

Tatsächlich scheint das Werk nicht unbeliebt gewesen zu sein, wie die zahlreichen Neuauflagen bei verschiedenen Verlegern in späteren Jahren zeigen.<sup>285</sup> Aus der Retrospektive wird zudem klar, dass das Trio mit seinem virtuosen Klaviersatz am Anfang einer neu aufkommenden Vorliebe für das Klaviervirtuosentum steht. Der Fokus auf Virtuosität zieht in nahezu alle musikalischen Gattungen ein, in denen ein Klavier mitwirkt, und hat zur Folge, dass oftmals das Virtuose selbst zum eigentlichen Inhalt eines Werkes werden kann.

## 7.2 Paris

Was Ries dazu veranlasste, 1807 nach Paris zu gehen, ist nicht bekannt. Sicherlich war einerseits das brach liegende kulturelle Leben in Bonn ein Argument für einen Standortwechsel, andererseits hatte Beethoven, wie oben erwähnt, bereits 1801 dem Vater Franz Anton durch Wegeler geraten, den jungen Ferdinand direkt nach Paris zu schicken, da „um sein Glück zu machen Paris besser als wien sey, Wien ist überschüttet mit Leuten, und selbst dem Bessern Verdienst fällt es dadurch hart, sich zu halten.“<sup>286</sup> Tatsächlich plante auch Beethoven längere Zeit, Wien zu verlassen und nach Paris zu gehen. Ries hoffte damals seinen Lehrer begleiten zu dürfen: „Beethoven wird nun höchstens noch 1 1/2 Jahre hierbleiben. Er geht dann nach Paris, welches mir außerordentlich leid ist. Ich habe zwar im Spaß gesagt, er müßte mich als Schüler und Cassier mitnehmen, ich wünschte, daß im Ernst was daraus käme...“<sup>287</sup>

Das Musikleben der französischen Metropole war sicherlich ein attraktiver Grund, sein Glück in Paris zu versuchen. Die Stadt war mit über einer halben Million Einwohner deutlich größer als das vergleichsweise dörflich wirkende Wien, galt in puncto Musikleben bereits das gesamte 18. Jahrhundert über als äußerst bedeutend und war daher immer wieder Anziehungspunkt für aufstrebende Komponisten und Virtuosen, so bekanntlich auch für den jungen Mozart.<sup>288</sup>

---

<sup>282</sup> Siehe: Bockmaier, Claus und Mauser, Siegfried (Hrsg.): Wiener Klassik und Romantik. Ein neues Gattungskontinuum der Kammermusik, in: Die Sonate. Formen instrumentaler Ensemblesmusik, S. 171.

<sup>283</sup> [unbekannt]: Recensionen, in: *AmZAmZ* 10/19 (3. Februar 1808), Sp. 303–304.

<sup>284</sup> Ebd.

<sup>285</sup> Hill, Cecil: Ferdinand Ries. A Thematic Catalogue, S. 4. Siehe auch: Hagels, Bert (Hrsg.): Vorwort zur Partitur, in: Ferdinand Ries. Klaviertrio Es-Dur op. 2, Ries & Erler, S. I.

<sup>286</sup> Brief von Ludwig van Beethoven an Franz Gerhard Wegeler, Wien, 29. Juni [1801], zitiert nach: Brandenburg, Sieghard (Hrsg.): Ludwig van Beethoven. Briefwechsel Gesamtausgabe, Bd. 1, S. 78–83. Hervorhebungen im Original.

<sup>287</sup> Brief von Ferdinand Ries an Nikolaus Simrock, Wien, 6. August 1803, zitiert nach: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 58–59, [Dok. Nr. 11]. Zu den Paris-Plänen Beethovens 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.

<sup>288</sup> Wien zählte um das Jahr 1800 rund 260.000 Einwohner, Paris hingegen ca. 555.000. Vgl.: Müller, Sven O.: Das Publikum macht die Musik. Musikleben in Berlin, London und Wien im 19. Jahrhundert, S. 38.

Die Französische Revolution hatte zwar auch im kulturellen Bereich ihre Spuren hinterlassen, dennoch kam es nicht zu einem Einbruch des Musiklebens, und die Auswirkungen für das kulturelle Leben waren verglichen mit den politischen und sozialen Veränderungen gering. Allerdings fielen zahlreiche Salons des französischen Adels den Wirren zum Opfer. Erst in der Zeit des Konsulats (1799–1804) beruhigten sich die Zustände allmählich und die Salonkultur gewann erneut an Bedeutung, wenn auch nur langsam.<sup>289</sup> Auf der anderen Seite festigte sich auch der soziale Status des aufsteigenden Bürgertums zunehmend, was in Paris früher als in Wien zu einem öffentlichen Konzertwesen führte. Zudem konnte Paris mit einigen angesehenen Institutionen aufwarten, wie beispielsweise dem 1795 formierten *Conservatoire National de Musique*, das sich schnell zur besten Musiklehranstalt des Landes etablierte, sowie zahlreichen Konzertgesellschaften wie dem *Salle Feydeau*, den *Concerts de la Rue de Cléry* oder den 1803 ins Leben gerufenen *Concerts Rue Grenelle*.<sup>290</sup> Die Stadt bildete somit einen attraktiven Anziehungspunkt für Musiker und Komponisten und setzte sich vom konservativ geprägten Wien deutlich ab.<sup>291</sup>

Das wieder aufblühende Musikleben der Stadt wurde auch in der zeitgenössischen Presse besprochen. Ein Rezensent der *AmZ* kommt bereits im Mai 1800 zum Restümee:

*„Vielleicht niemals wurde zu Paris mit so viel Eifer wie jetzt Musik geliebt, und getrieben. Und vielleicht konnte Paris auch nie eine so große Anzahl ausgezeichnete Compositeurs und Virtuosen aus allen Weltgegenden aufweisen, als gerade jetzt. – Seit sich unser politischer Horizont auszuheitern scheint, fangen auch die Wunden zu vernarben an, welche der Vandalismus unserer Geistesbildung schlug, und die Künste beginnen nach gerade wieder ihren Einfluß auf die Bewohner Frankreichs mit Macht an den Tag zu legen.“*<sup>292</sup>

Leider sind aus Ries' Zeit in Paris keine erhaltenen Briefe bekannt, dennoch kann man aus anderen Quellen ungefähr auf seine Kontakte und Verbindungen in der Stadt schließen. Wie aus dem Brief an Wilhelm Christian Müller ersichtlich ist, lernte er dort dessen Sohn Adolph Wilhelm kennen und schien sich generell in deutschen Kreisen aufzuhalten. In einem Brief beschreibt Adolph Müller das soziale Umfeld als „deutsche Akademie“:

*„Es ist hier förmlich eine deutsche Akademie der verschiedensten Leute, die durchaus nicht hierher kommen, um belehrt zu werden, sondern sich zu belehren. Es ist besonders auffallend, wie wenige Künstler, vorzüglich Mahler, (denn Musiker haben die Franzosen gar nicht) über alle hiesigen hervorrangen, die wenn sie auch Geschicktheit im Ausführen haben, doch nichts Großes konzipieren und erfinden. Ich kann mir wohl etwas Glück wünschen zu dem Umgange dreier außerordentlicher Künstler in verschiedenen Sphären, nämlich mit Oehlenschläger,<sup>293</sup> Catel,<sup>294</sup> einem höchst genialen Mahler und Ries, dem einzigen und talentvollen Schüler und Freund von Beethoven.“*<sup>295</sup>

---

<sup>289</sup> Schwarz, Boris: *French Instrumental Music Between the Revolutions (1789–1830)*, S. 16.

<sup>290</sup> Charlton, David: *Introduction: Exploring the Revolution*, in: *Music and the French Revolution*, S. 4. Siehe auch: Locke, Ralph P.: *Paris: Centre of Intellectual Ferment*, in: *The Early Romantic Period. Between Revolutions: 1789 and 1848*, S. 60–61, und Schwarz, Boris: *French Instrumental Music Between the Revolutions (1789–1830)*, S. 22.

<sup>291</sup> Weber, William: *Music and the Middle Class*, S. 5.

<sup>292</sup> [unbekannt]: *Gegenwärtiger Zustand der Musik in Paris*, in: *AmZ* 2/33 (14. Mai 1800), Sp. 588–589.

<sup>293</sup> Hierbei handelt es sich um den dänischen Nationaldichter Adam Gottlob Oehlenschläger (1779–1850).

<sup>294</sup> Vermutlich Franz Ludwig Catel (1778–1856), Holzbildhauer und Maler.

<sup>295</sup> Brief von Adolph Müller vom 4. März 1808, zitiert nach: Ludmilla Assing (Hrsg.): *Briefe von der Universität in die Heimath*, S. 433. Siehe auch: Mülhens-Molderings, Barbara: *Ferdinand Ries' Brief an Wilhelm Christian Müller vom 18. Juni 1830*, in: *Ries Journal* 1 (2011), S. 25–26.

Aus den Briefen Adolph Müllers geht zudem hervor, dass Ries bei der Familie von Jean André Saur (1754–1828), einem ehemaligen Hofrat des Kölner Kurfürsten, untergekommen war:

*„Ich war an dem Tage im Jardin des Plantes [...] und Abends auf einem Feste, denn für mich war es eins, nach langer Zeit endlich mal wieder recht gute Musik im Zimmer zu hören bei einem Senator Saur, der aus Bonn hierher versetzt ist, und in dessen Familie der Musikus Ries lebt.“*<sup>296</sup>

Vermutlich werden sich Saur und Vater Franz Anton Ries gekannt haben, sodass dieser Kontakt dem jungen Ferdinand den Weg nach Paris ebnete. Ries widmete – wahrscheinlich zum Dank – die vierhändigen Klaviervariationen op. 14 den Kindern, Elise und Fritz Saur, wie aus einem späteren Brief an den Leipziger Verleger Kühnel hervorgeht: *„Nur bei den Variationen bitte ich etwas Geduld zu haben, indem sie 2 Frauen-Zimmern dedicirt sind, deren Vater in Paris eine höhere Ehrenstelle erhalten hat, [...]“*<sup>297</sup> Den Briefen Adolph Müllers nach zu urteilen besaß Saur zudem eine Instrumentensammlung und organisierte bei sich private Musizierkreise, in denen Ries und Müller zusammen musizierten: *„Alle Wochen spiele ich ein- höchstens zweimal den besten Straduaricus, der nach Kreuzer’s<sup>298</sup> Urtheil hier ist, beim Senator Saur, der eine Sammlung von Cremoser Instrumenten besitzt. Wir machen dort fast lauter ganz vorzügliche Musik, und haben eine unerschöpfliche Quelle an Beethoven’s Schüler: Ries.“*<sup>299</sup> Tatsächlich verkehrte bei Saur auch der Pianist und Komponist Jan Ladislav Dussek, einer der bekanntesten Klaviervirtuosen seiner Zeit, den Ries in seiner Pariser Zeit dort erlebte.<sup>300</sup> Interessant ist in diesem Zusammenhang auch Müllers Vergleich der Spielweisen beider Pianisten: *„Jener musterhafte Klavierspieler [Dussek], der besonders in Hinsicht gebundener Passagen kaum seines Gleichen finden mag, spielte seine gefühlvolle Klage und Tröstung und phantasirte darauf eine ziemliche Weile – auch lieblich und sentimental, aber keineswegs groß, neu und kunstreich, wie es unser Ries versteht, und Beethoven wie ein Apoll können muß.“*<sup>301</sup>

Während seiner Zeit in Paris war Ries kompositorisch durchaus produktiv. Ein Blick auf die Werke, die in jener Zeit entstanden sind, zeigt, welchen Gattungen sich der junge Komponist zuwendete.

---

<sup>296</sup> Brief von Adolph Müller vom 4. März 1808, zitiert nach: Ludmilla Assing (Hrsg.): Briefe von der Universität in die Heimath, S. 436–437. Hervorhebung im Original. Siehe auch: Mühlhens-Molderings, Barbara: Ferdinand Ries’ Brief an Wilhelm Christian Müller vom 18. Juni 1830, in: Ries Journal 1 (2011), S. 25–26.

<sup>297</sup> Brief von Ferdinand Ries an Ambrosius Kühnel, Wien, 9. Januar 1809, zitiert nach: Beer, Axel: Vier unveröffentlichte Briefe von Ferdinand Ries mit Bemerkungen über Beethoven, in: Bonner Beethoven-Studien, Bd. 1, S. 22–23. Hervorhebungen im Original. Siehe auch: Mühlhens-Molderings, Barbara: Ferdinand Ries’ Brief an Wilhelm Christian Müller vom 18. Juni 1830, in: Ries Journal 1 (2011), S. 25–26.

<sup>298</sup> Rodolphe Kreutzer (1766–1831), berühmter Geiger, der seit 1789 in Paris lebte und wirkte. Ihm widmete Beethoven seine Violinsonate op. 47.

<sup>299</sup> Brief von Adolph Müller vom 31. März 1808, zitiert nach: Ludmilla Assing (Hrsg.): Briefe von der Universität in die Heimath, S. 445–447. Siehe auch: Mühlhens-Molderings, Barbara: Ferdinand Ries’ Brief an Wilhelm Christian Müller vom 18. Juni 1830, in: Ries Journal 1 (2011), S. 25–26.

<sup>300</sup> Dussek ließ sich vermutlich Anfang September 1807 in Paris nieder. Siehe: Craw, Howard A.: A Biography and Thematic Catalogue of the Works of J. L. Dussek, S. 162.

<sup>301</sup> Brief von Adolph Müller vom 31. März 1808, zitiert nach: Ludmilla Assing (Hrsg.): Briefe von der Universität in die Heimath, S. 445–447. Siehe auch: Brief von Ferdinand Ries an Ambrosius Kühnel, Wien, 9. Januar 1809, zitiert nach: Beer, Axel: Vier unveröffentlichte Briefe von Ferdinand Ries mit Bemerkungen über Beethoven, in: Bonner Beethoven-Studien, Bd. 1, S. 22–23. Siehe auch: Mühlhens-Molderings, Barbara: Ferdinand Ries’ Brief an Wilhelm Christian Müller vom 18. Juni 1830, in: Ries Journal 1 (2011), S. 25–26.

<b>Gattung</b>	<b>Opusnummer</b>	<b>Entstehungsdatum laut Autograph</b>	<b>Entstehungsdatum laut Katalog 741</b>
Lied mit Klavierbegleitung	WoO 12	1807	[nicht verzeichnet]
3 Märsche für Harfe und Klavier oder zwei Klaviere	op. 4	[Autographen nicht auffindbar]	Paris 1807
2 Violinsonaten	op. 8 Nr. 1–2	[Autographen nicht auffindbar]	Paris 1807
Klaviersonate	op. 11 Nr. 1	[Autograph nicht auffindbar]	Paris 1807
Klaviersonate	op. 11 Nr. 2	[Autograph nicht auffindbar]	Paris 1808
Klaviervariationen zu 4 Hd. ( <i>Air russe</i> )	op. 14	[Autograph nicht auffindbar]	Paris 1807
Klaviervariationen nach Mozart ( <i>Non più andrai</i> )	op. 51	[Autograph nicht auffindbar]	Paris 1807
Fantasie für Klavier nach Mozarts <i>Nozze di Figaro</i>	op. 77 Nr. 1	[Autograph nicht auffindbar]	Paris 1807
Sonaten für Klavier und Violine ad. lib.	op. 81 Nr. 1–2	[Autographen nicht auffindbar]	Paris 1807
Klaviervariationen nach <i>La Biondina</i>	op. 82 Nr. 1	[Autograph nicht auffindbar]	Paris 1807
Klaviervariationen nach <i>Air de Griselda</i>	op. 82 Nr. 2	[Autograph nicht auffindbar]	Paris 1807
Klaviervariationen nach <i>La charmante Gabrielle</i>	op. 82 Nr. 3	[Autograph nicht auffindbar]	Paris 1807
Cellosonate	op. 21	1807	Paris 1808
Violinsonate	op. 10	1808	Paris 1807
Lied mit Klavierbegleitung	WoO 13	1808	[nicht verzeichnet]
2 Violinsonaten	op. 3 Nr. 1–2	[Autographen nicht auffindbar]	Paris 1808
Klaviersonate	op. 9 Nr. 1	1808	Paris 1808
Klavierquartett	op. 13	[Autograph nicht auffindbar]	Paris 1808
Cellosonate	op. 20	[Autograph nicht auffindbar]	Paris 1808
Septett	op. 25	[Autograph nicht auffindbar]	Paris 1808
Klaviersonate	op. 26	[Autograph nicht auffindbar]	Paris 1808
Violinsonate	op. 83	[Autograph nicht auffindbar]	Paris 1808

Es handelt sich bei den Werken der Pariser Zeit fast ausnahmslos um kammermusikalische Kompositionen für Klaviersolo oder kleine Besetzungen. Auffällig ist, wie erstmals zahlreiche Klaviervariationen auf Grundlage eingängiger und bekannter Themen in der Liste vertreten sind. Es entstehen zwar auch Werke „ernster“ Gattungen, so beispielsweise die Violinsonaten op. 3, op. 8, op. 10 und op. 83 sowie zwei Cellosonaten, dennoch scheint sich Ries nicht zufällig in jener Zeit vermehrt Gattungen und Werken mit unterhaltendem Charakter zugewendet zu haben, mit denen er sich als Klavierspieler in Szene setzen konnte. Denn aus seinem Brief an Müller geht hervor, wie schwer es der junge Virtuose trotz des attraktiv erscheinenden Musiklebens hatte, auf dem Pariser Musikmarkt und im

kulturellen Leben der Stadt Fuß zu fassen, da sein „*deutscher Charakter, und Geist dort gar keinen Anspruch fand.*“<sup>302</sup> Geprägt von der Salonkultur des Wiener Adels sowie der Musik Beethovens, hatte es Ries nicht leicht, sich als Pianist und Komponist durchzusetzen und fand keine Schüler, zumal ihn in Paris kein bekannter Komponist oder einflussreicher Adliger unter seine Fittiche genommen zu haben scheint, der ihn in die wieder erstarkende Salonkultur der Stadt hätte einführen können – abgesehen von Saur. Der Fokus auf das Komponieren von Klaviervariationen kann somit als Ausdruck für den Versuch gesehen werden, sich mit eingängigeren Werken als Komponist und Pianist in der französischen Stadt behaupten zu wollen.

Auch zeitgenössische Berichte aus jener Zeit belegen, dass in Frankreich die Klaviermusik Mozarts, Haydns und auch Beethovens nicht auf hohe Nachfrage stieß. So schreibt ein Rezensent in der *AmZ*:

*„Das Fortepiano ist gerade das Instrument, dessen höhere Ausbildung am wenigsten in Frankreich zu suchen ist. Steibelt<sup>303</sup> hat daselbst eine verwünschte Spielart eingeführt; eine Spielart, welche das Instrument entstellt, und dem Kenner kleinlich erscheinen muss, wenn sie auch die Schaaren gewöhnlicher Dilettanten anziehet. Eine der Hauptschwächen dieser Spielart ist der Missbrauch der Veränderungen am Instrumente. Alle Lehrer des Fortepianospiels in Frankreich, besonders in Paris, ahmen Steibelts Manier nach, und bereichern sie noch mit eigenen Fehlern. So haben sie denn die gute Musik Haydns, Mozarts, Beethovens, Clementi's, Cramers, Dusseks und Hummels bey Seite gelegt, und sich gleichsam mit Leib und Seele dem Charlatanismus und dem kleinlichen Geschmack verschrieben, der in Steibelt und seinen meisten Arbeiten herrscht. In Deutschland kann man sich ganz gewiss gar keinen Begriff von der widrigen Manier machen, mit welcher man jetzt, wenn man in der herrschenden Mode seyn will, in Paris Fortepiano spielt. Will man Glück machen, so glaubt man's nur durch Potpourris und Variationen zu müssen.“*<sup>304</sup>

Die Meinung des Rezensenten über das Klavierspiel von Steibelt teilte auch Ries, der Steibelt in Paris erlebte. Rückblickend berichtet er in einem Brief an Ambrosius Kühnel: *„Daß die Leipziger nicht mit Steibelt zufrieden waren, wundert mich nicht, ich selbst hatte mir auch eine größere Vorstellung gemacht, ehe ich Ihn in Paris hörte, wo er vergöttert war; freylich hat sein schlechter Charakter dazu, das weiß, beygetragen.“*<sup>305</sup>

---

<sup>302</sup> Brief von Ferdinand Ries an W. C. Müller, Frankfurt, 18. Juni 1830, zitiert nach: Ries Journal 1 (2011), S. 9.

<sup>303</sup> Der Pianist Daniel Steibelt (1765–1833) war vor allem für seinen exzessiven Gebrauch des Tremolos am Klavier bekannt. Ries berichtet in den *Notizen* über das Zusammentreffen Steibelts mit Beethoven in Wien im Jahr 1800, bei dem Steibelt als „Verlierer“ eines musikalischen „Klavierduells“ hervorging und von Beethoven bloßgestellt wurde. Dass Ries bei dem Ereignis dabei war, ist auf Grund seiner neu zu datierenden Ankunft in Wien unwahrscheinlich. Siehe: Wegeler, Franz Gerhard, und Ries, Ferdinand: Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven, S. 81–82. Siehe außerdem: Müller, Gottfried: Daniel Steibelt. Sein Leben und seine Klavierwerke (Etüden und Sonaten).

<sup>304</sup> [unbekannt]: Nachrichten, in: *AmZ* 11/38 (21. Juni 1809), Sp. 602–603. Hervorhebung im Original. Siehe auch: Mühlens-Molderings, Barbara: Ferdinand Ries' Brief an Wilhelm Christian Müller vom 18. Juni 1830, in: Ries Journal 1 (2011), S. 26.

<sup>305</sup> Brief von Ferdinand Ries an Ambrosius Kühnel, Wien, 9. Januar 1809, zitiert nach: Beer, Axel: Vier unveröffentlichte Briefe von Ferdinand Ries mit Bemerkungen über Beethoven, in: Bonner Beethoven-Studien, Bd. 1, S. 22–23. Hervorhebungen im Original. Ries bezieht sich in dem Brief auf ein Konzert Steibelts im November 1808 in Leipzig. Die zeitgenössische Presse scheute keine Kritik an Steibelts Auftritten in Leipzig und zuvor am 2. November in Frankfurt: *„Hr. St. scheint durch das wirklich ausgezeichnete Glück, das er in Paris und London gemacht hat und nun in Petersburg erwartet, zu der Ueberzeugung gebracht, er sey nicht nur ein fertiger, sehr brillanter, kunsterfahner Klavierspieler – was ihm auch kein uneingenommener Deutscher streitig machen wird – sondern in seiner Kunst, wie nur irgend einer, vollendet: dazu aber – (man ist es der Kunst selbst und den deutschen Virtuosen schuldig, es gerade heraus zu sagen – wie er selbst, Hr. St., dies auch aufnehmen möge –) fehlt ihm doch gar manches – vorausgesetzt, er hat hier wirklich gezeigt, was er vermag. Damit solche Behauptung nicht ohne Beweis dastehe, führe ich nur folgende an: wir haben von ihm keine, wahrhaft guten Triller, am wenigsten mit der linken Hand, gehört; seine linke Hand scheint überhaupt*

Das Ausbleiben des erhofften Erfolgs veranlasste Ries sogar zur Überlegung, seine Laufbahn als Komponist gänzlich aufzugeben. Im Brief an Müller berichtet er: „*Ich war dazumal so von der Musik degutirt, daß ich sie ganz aufgeben wollte, und eine Anstellung beim Gouvernement nach suchte.*“<sup>306</sup> Wie schon Theodor Henseler vermutet, könnte Ries' Bemühen um eine Verwaltungsstelle in Zusammenhang mit der Widmung der Violinsonate op. 10 an Johann Joseph Eichhoff stehen, einem ehemaligen Beamten mit Kontakten nach Paris.<sup>307</sup> 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*“ trägt.<sup>308</sup>

### **Klavierquartett f-Moll op. 13**

Unter den größer besetzten kammermusikalischen Werken finden sich aus der Pariser Zeit das Klavierquartett op. 13 sowie das Septett op. 25, die beide laut Datierung im Katalog 741 im Jahr 1808 entstanden sind. Das Quartett erschien bereits im selben Jahr beim Verlag Bureau de Musique, den Ambrosius Kühnel und Franz Anton Hoffmeister 1800 in Leipzig gegründet hatten, und ist somit eines der ersten Werke von Ries, das nicht bei Simrock erschien. Im November 1808 nimmt Ries ersten brieflichen Kontakt mit Kühnel auf, und sendet diesem sogleich eine Angebotsliste fertiger Kompositionen, die auch das Quartett op. 13 sowie das Septett op. 25 enthält.: „*Schon lange hegte ich den Wunsch einiges von meinen Werken bey Ihnen verlegt zusehen, und ich hoffe, daß Sie mir es vergeben werden daß ich mir die Freyheit nehme, Ihnen selbst deswegen zuschreiben: [...]. Ich habe selbst fertig, 4 Solos Sonaten, 3 Sonaten mit Violin, 2 Sonaten mit Violoncelle oder /Alto/ Quartet für Klavier, Violin, Alto, und Violoncelle, Septet für Klavier, Violin, Violoncelle, Clarinette 2 Cors und Contrebasse, dies Septet ist auch in Quintet für Klavier mit Saiteninstrumenten arrangiert [...].*“<sup>309</sup>

Trotz ähnlicher Besetzung und musikhistorischer Wurzel stellt das Genre des Klavierquartetts zu Beginn des 19. Jahrhunderts eine weit weniger verbreitete Gattung dar als das Klaviertrio. Als Gattungsbegründung und vorläufiger Höhepunkt der damals noch recht ungewöhnlichen Kombination von Klavier, Violine, Bratsche und Cello gelten allgemein die zwei Klavierquartette Mozarts, die 1785 (KV 478) und 1786 (KV 493) entstanden. Mehr noch als das Klaviertrio sieht sich das Klavierquartett bereits bei Mozart einem Spannungsfeld zwischen einerseits kammermusikalischem Anspruch des privat-intimen Streichquartetts und Einflüssen des öffentlichen Klavierkonzerts ausgesetzt. In Mozarts

---

*beträchtlich schwächer, als die rechte zu seyn; das sehr wenige, was Hr. St. von Adagio hören liess, trug er in keinem Betracht vorzüglich vor.*“ Siehe: [unbekannt]: Nachrichten, in: AmZ 11/2 (14. Dezember 1808), Sp. 171–172. Hervorhebung im Original. Siehe auch: Müller, Gottfried: Daniel Steibelt. Sein Leben und seine Klavierwerke (Etüden und Sonaten), S. 48–50.

<sup>306</sup> Brief von Ferdinand Ries an W. C. Müller, Frankfurt, 18. Juni 1830, zitiert nach: Ries Journal 1 (2011), S. 9. Siehe auch: [unbekannt]: Memoir of Ferdinand Ries, in: The Harmonicon 2/15 (1824), S. 34.

<sup>307</sup> Johann Joseph Eichhoff (1762–1827), ehemaliger kurfürstlicher Mundkoch, arbeitete nach dem Einmarsch der Franzosen in Bonn als Nationalagent bei der Bezirksverwaltung und reiste zu Verhandlungen häufig nach Paris. Nach seiner Entlassung 1804 war er in der Rheinschiffahrts-Oktroi in Köln tätig, hatte aber sicherlich weiterhin gute Kontakte in die französische Hauptstadt. Aus Briefen von Franz Anton Ries an Simrock geht hervor, dass sich Eichhoff auch in späteren Jahren immer wieder in Paris aufhielt. Er war wie Franz Anton Ries, Simrock und Wegeler Mitglied des Bonner Illuminatenordens und mit Eva Grau (1751–1822) verheiratet, die als Sängerin in der Bonner Hofkapelle beschäftigt war. Siehe: Henseler, Theodor A.: Das musikalische Bonn im 19. Jahrhundert, in: Bonner Geschichtsblätter, Bd. 13, S. 28 sowie: Braubach, Max: Art. „Eichhoff“, in: Neue deutsche Biographie, Bd. 4, S. 375–376. Siehe auch: Brief von Franz Anton Ries an Nikolaus Simrock, Andernach, 1. Mai 1812, Autograph (Digitalisat) in der Universität- und Landesbibliothek Bonn, Signatur: Autogr., und Brief von Franz Anton Ries an Nikolaus Simrock, Andernach, 26. Juni 1812, Autograph (Digitalisat) in der Universität- und Landesbibliothek Bonn, Signatur: Autogr.

<sup>308</sup> Die gleiche Vermutung stellte auch Lamkin in ihren Untersuchungen auf. Siehe: Lamkin, Kathleen J.: The Solo Piano Sonatas of Ferdinand Ries, S. 6 u. S. 41.

<sup>309</sup> Brief von Ferdinand Ries an Ambrosius Kühnel, Wien, 9. November 1808, zitiert nach: Ries Journal 6 (2019), S. 11–13. Siehe auch: Fuchs, Ingrid: Die Briefe von Ferdinand Ries im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde Wien, in: Ries Journal 6 (2019), S. 9–36.

Klavierquartetten sind daher Spuren beider Genres nachweisbar, nicht zuletzt deswegen, weil Mitte der 1780er Jahre eine Vielzahl an Klavierkonzerten von ihm wie auch die sechs *Haydn*-Streichquartette entstanden.<sup>310</sup> Die Vereinigung der Komplexität des in der Regel an „Kenner“ gerichteten Streichquartetts und der unterhaltsamen Gefälligkeit des Konzerts beziehungsweise der Klavierkammermusik stieß in Mozarts Fall allerdings auf das Unverständnis der Zeitgenossen, wie die viel zitierte Rezension im *Journal des Luxus und der Moden* unterstreicht.<sup>311</sup> Problematisch erschien besonders die Aufwertung der Streicher, die gleichberechtigt dem Klavierpart gegenübergestellt werden, wodurch sich offenbar die sonst übliche Zielgruppe der „Dilettanten“ nicht mehr angesprochen fühlte.<sup>312</sup> Bekanntermaßen tat sich Mozarts Verleger – kurioserweise ebenfalls Franz Anton Hoffmeister – mit dem Verkauf des ersten der zwei Quartette dermaßen schwer, dass er den zuvor ausgehandelten Vertrag zu einer Dreierserie zurückzog, Mozart aber das Honorar für alle drei Werke überließ.<sup>313</sup>

Beethoven hatte sich dem Klavierquartett mit Ausnahme der Bearbeitung seines Klavierquintetts op. 16 nur in seinen Bonner Jugendjahren gewidmet. Deutlich zeigt sich in den drei 1785 entstandenen Werken (WoO 36) der noch ausprobierende Komponist, der sich beim Komponieren insbesondere verschiedene Violinsonaten Mozarts zum Vorbild nahm, da dessen Klavierquartette erst später entstanden. Teile der zu Lebzeiten unveröffentlicht gebliebenen Quartette fanden schließlich Eingang in die frühen Klaversonaten Beethovens.<sup>314</sup> Gedruckt erschienen die drei Quartette erstmals posthum 1828 bei Artaria in Wien. Dass Ries die Klavierquartette seines Lehrers bereits in seiner Wiener Zeit kennen lernte, ist letztendlich nicht genau zu belegen, aber eher unwahrscheinlich, da er in den *Notizen* sogar deren Echtheit anzweifelt: „[...] so kann ich mich von der Aechtheit der drei Clavier-Quartette, welche nach seinem Tode bei Artaria herauskamen, schlechterdings nicht überzeugen.“<sup>315</sup>

Ries betritt mit seinem Klavierquartett op. 13 somit zwar kein „Neuland“ mehr, eine verwurzelte Gattungstradition, wie sie beispielsweise im Streichquartett bestand, lag 1808 allerdings noch nicht vor. In der Retrospektive zeigt sich, dass die Gattung Klavierquartett noch am Anfang stand und sich erst zu Beginn des 19. Jahrhunderts allmählich zu konsolidieren begann. Ries leistete mit seinen frühen Quartetten op. 13 sowie mit dem wenig später entstandenen Quartett op. 17 (1809) Beiträge, indem er Elemente und Ideen einführt, die sich auch in den Werken späterer Komponistengenerationen wiederfinden sollten. Hierzu zählt abermals die ungewöhnliche langsame Einleitung im f-Moll-Quartett op. 13, die zwar nach wie vor nur selten anzutreffen bleibt, allerdings in weitere bedeutende Werke der Gattungsgeschichte Einzug findet, insbesondere in Robert Schumanns Quartett op. 47 (1842), das allgemein einen Höhepunkt der Gattungsentwicklung darstellt.<sup>316</sup> Als weitere Neuerungen sind die stark virtuos geprägten Schlusssteigerungen zum Satzende hin zu werten, die in Ries' Quartetten zudem eine Tempobeschleunigung erfahren, ferner der – ähnlich wie im Klaviertrio – zunehmende Fokus auf das Klavier, der das anbrechende Zeitalter der Klaviervirtuosen widerspiegelt, als auch die Loslösung des

---

<sup>310</sup> Keefe, Simon P.: On instrumental Sounds, Roles, Genres and Performances: Mozart's Piano Quartets, K. 478 and K. 493, in: *Mozart's Chamber Music with Keyboard*, S. 154–181.

<sup>311</sup> M. H.: Ueber die neueste Favorit-Musik in großen Concerten sonderlich in Rücksicht auf Damen-Gunst, in *Clavier-Liebhaberey*, in: *Journal des Luxus und der Moden* 3 (Juni 1788), S. 230–235. Siehe auch: Schmidt-Beste, Thomas: *Kammermusik mit Klavier. Die Synthese von konzertantem Stil und „vernünftigem Gespräch“*, in: *Mozarts Klavier- und Kammermusik*, S. 193–203.

<sup>312</sup> Ebd.

<sup>313</sup> Siehe: Ebd., S. 194 sowie: Smallman, Basil: *The Piano Quartet and Quintet*, S. 11–12.

<sup>314</sup> Michaels, Jost: Gedanken zur Entwicklung des Klavierquartetts, in: *Weber-Studien*, Bd. 3, S. 403–407.

<sup>315</sup> Wegeler, Franz Gerhard, und Ries, Ferdinand: *Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven*, S. 125.

<sup>316</sup> Jost Michaels zieht darüber hinaus noch motivische und metrische Parallelen zwischen Ries' langsamer Einleitung und den langsam einleitenden Takten in Schumanns *Vierter Sinfonie* op. 120. Siehe: Michaels, Jost: *Gedanken zur Entwicklung des Klavierquartetts*, in: *Weber-Studien*, Bd. 3, S. 416–418.

Cellos vom Bassgerüst, das zur Melodieentfaltung in die Tenorlage rückt, sowie die deutliche Erweiterung und das Ausfüllen des Ambitus und der Klangmöglichkeiten.<sup>317</sup>

## I. Adagio/Allegro

Bereits die langsame Einleitung des Kopfsatzes schlägt durch ihre leidenschaftliche Eröffnungsgeste eine expressive Klangsprache an. Der Satz beginnt mit einem lauten Akkordschlag (forte, f-Moll) im Unisono, wobei fast der gesamte Klangraum über vier Oktaven ausgefüllt wird. Kontrastierend stellt Ries dem Ausbruch unmittelbar eine in enger Lage gesetzte Legatophrase des Klaviers gegenüber. Die Expressivität und Konzeption dieser Eröffnungsfigur, die im Folgenden direkt zweimal wiederholt wird, erinnert dabei an den Satzbeginn von Beethovens Klaviersonate op. 13, die, ihrer charakteristischen Klangsprache entsprechend, bekanntermaßen den Beinamen *Pathétique* erhalten hat. Darüber hinaus ähnelt auch der weitere Einleitungsverlauf auf Grund des repetierenden akkordischen Fundaments im Klavier und der in den Streichern darüber erklingenden punktierten Figuren auffällig der Einleitung Beethovens. Wie bereits weiter oben erwähnt, hatte Ries die Sonate unter Beethovens Anweisungen einstudiert.<sup>318</sup>

Wie auch bereits in Ansätzen im Klaviertrio op. 2 zu beobachten ist, stellt Ries in der Einleitung die einzelnen Instrumente dem Hörer sukzessive vor. So setzen über dem akkordischen Fundament im Klavier die Streicher nacheinander mit der aus den Eröffnungstakten bekannten Legatophrase ein (T. 6–8).<sup>319</sup> Die auftaktige Tonrepetition erweist sich dabei als wesentliches Charakteristikum des Motivs und findet schließlich in das Allegrothema ab T. 13 Eingang. Die Einleitung übernimmt somit die Funktion, das Klangspektrum auszufüllen (Ambitus und dynamische Grenzen) sowie die teilnehmenden Instrumente in ihrer jeweiligen Klangfarbe einzuführen, und sie bereitet Motivik für das folgende Allegro vor.

Abb. 108: op. 13, I, T. 1–12; T. 1–9.<sup>320</sup>

Adagio

The musical score shows the first four measures of the piece. The tempo is marked 'Adagio'. The key signature has one flat (F major). The time signature is 6/8. The instruments are Violin I (VI.), Violin II (Br.), Viola (Vc.), and Piano (Pf.). The piano part starts with a strong chordal accompaniment, while the strings enter with a melodic line. Dynamics are marked as forte (f) and piano (p).

<sup>317</sup> Siehe: Ebd., S. 421–430.

<sup>318</sup> Siehe den Abschnitt „Zur Datierung von Ries’ Ankunft in Wien“.

<sup>319</sup> Siehe auch: Michaels, Jost: Gedanken zur Entwicklung des Klavierquartetts, in: Weber-Studien, Bd. 3, S. 429.

<sup>320</sup> Die der Analyse zu Grunde liegende Partitur (Verlag Walter Wollenweber, Unbekannte Werke der Klassik und Romantik, Nr. 127) setzt mit der Taktzählung mit dem Wechsel zum Allegro erneut bei T. 1 an. Die Zählung wurde der Einfachheit halber beibehalten.



6

VI. *pp*

Br. *pp*

Vc. *pp*

Pf. *pp*

9

VI. *cresc.* *f*

Br. *cresc.* *f*

Vc. *cresc.* *f*

Pf. *f* *p*

12 **Allegro**

VI. *p*

Br. *p*

Vc. *p*

Pf. *pp* *attacca il Allo* *p*

Mit dem Tempowechsel eröffnet das Klavier „nach dem Leitbild Mozarts“<sup>321</sup> solistisch ein achttaktiges, als Periode konzipiertes Thema, das zum einen durch seine auftaktige Tonwiederholung zu Beginn wie auch durch den Dezimsprung vom Grundton aufwärts zur Terz gekennzeichnet ist. Die Begleitung in der linken Hand ist dabei auffällig klassisch in Alberti-Figuren angelegt. Das lyrische Thema bleibt dem Klavier vorbehalten, die Streicher tragen erst in der Überleitung ab T. 17 wieder maßgeblich zur Satzgestaltung bei. Deutlich zeigt sich Ries' Bemühen, ein möglichst ausgewogenes Satzgeschehen zu entfalten. Dies gelingt einerseits durch das punktuelle Hervortreten einzelner Instrumente, so beispielsweise in der Überleitung ab T. 17, die vom Cello durch eine Kantilene eröffnet und durch die Bratsche bis in die Violine gereicht wird. Andererseits stellt er das Streichtrio dem Klavier gezielt gegenüber und fasst Cello, Bratsche und Violine als Gruppe zusammen. Das Klavier tritt jedoch nur selten in den Hintergrund. Die Überleitung zum Seitensatz dominiert es durch virtuose Akkordbrechungen in der rechten Hand und durchschreitet dabei bis zu fünf Oktaven (T. 31). Der aufbrausende Klangcharakter sowie die Akkordschläge auf der Dominante C-Dur (T. 33/34) schlagen dabei einen Bogen zum expressiven Satzbeginn. Interessant ist, dass die Harmonik der Überleitung nicht von der Tonika f-Moll wegführt. Mit der Zäsur in T. 34 hat Ries C-Dur erreicht, das für einen Seitensatz in der Tonikaparallele ungeeignet erscheint. Der unvermittelte Einsatz der Streicher in As-Dur im folgenden Takt wirkt daher überraschend und entrückt.

Die bis hierhin recht schlichte Harmonik wird vom Seitenthema (T. 35–42) erstmals durch Chromatik im Klaviersatz durchbrochen. Auch die thematische Fortspinnung nutzt Ries, um den harmonischen Rhythmus zeitweise zu beschleunigen, und entfaltet in den sich imitierenden Streichereinsätzen ein farbenreicheres Timbre und aufgelockertes Satzgeschehen (T. 42–64). Den restlichen Expositionsverlauf widmet er allerdings dem Klavier in Form einer ausladenden, motivisch frei gestalteten Spielepisode (T. 64–84). Die Streicher werden fast gänzlich zurückgenommen, und das Klavier brilliert durch rasche Tonleiterläufe, Arpeggien und schnelle Doppelgriffe in Sechzehnteln, die einen außerordentlichen und ungewöhnlich hohen Anspruch an die Klaviertechnik des Pianisten stellen. Derartig virtuose Passagen sind beispielsweise den Klavierquartetten Mozarts fremd.

<sup>321</sup> Michaels, Jost: Gedanken zur Entwicklung des Klavierquartetts, in: Weber-Studien, Bd. 3, S. 420.

Erst in der knappen Schlussgruppe (T. 84ff) kehren die Streicher zum Satzgeschehen zurück, bleiben dem Klavier aber als eigene Gruppe gegenübergestellt. Auffällig ist abermals die Harmonik, die sich vom etablierten As-Dur gegen Ende der Exposition zurück nach f-Moll bewegt. Der Dominante C-Dur kommt somit auch zum Ende des Formabschnitts keine gewichtige Rolle zu. Der Rückgang zur Tonika ließe sich zwar durch die Wiederholung der Exposition erklären, verwundert an dieser Stelle aber dennoch, da die Durchführung somit von der Tonika aus eingeleitet wird.

Die Motivik des folgenden Formabschnitts greift auf die Schlussgruppe zurück und wirkt daher organisch aus ihr entwickelt. Um die Tonika dennoch rasch verlassen zu können, nutzt Ries mit dem Übergang zur Durchführung einen vollverminderten Septakkord, um auf diese Weise auf kurzem Weg in entfernte harmonische Bereiche gelangen zu können. So streift er innerhalb von nur 15 Takten G-Dur, a-Moll, h-Moll, d-Moll, A-Dur, c-Moll, g-Moll und Es-Dur, wodurch sich gerade zu der harmonisch recht monotonen Exposition ein deutlicher Kontrast ergibt. Den Beginn der Durchführung gestaltet Ries zunächst mit der Motivik der Schlussgruppe, die vom Klavier aus auch in die Streicher übergeben wird. So ähnelt der Aufbau dem Anfang des Allegros: das Klavier beginnt quasi solistisch, bis schließlich die Streicher sukzessive kurz hervortreten. Auch der weitere Verlauf zeigt, dass Ries zunächst Elemente der Exposition wiederholt, dabei allerdings die Reihenfolge vertauscht. Die Takte 113 bis 117 entsprechen den Takten 21 bis 24, und die überleitende Kantilene der Streicher aus den Takten 17 bis 21 wird nun in den Takten 121 bis 132 aufgegriffen. Mit dem Übergang nach c-Moll in T. 133 setzt schließlich die Verarbeitung des Hauptthemas ein, das hier zum ersten Mal in den Streichern erklingt. Die Satztechnik erinnert dabei an das entsprechende Vorgehen im Klaviertrio op. 2. Während

das Klavier durch virtuose Figurationen den harmonischen Prozess bekräftigt, führen die Streichinstrumente die Motivik durch. Dennoch gestaltet Ries die Verarbeitung im Klavierquartett wesentlich differenzierter und feiner abgestimmt. Alle Streicher kommen mehrfach zum Einsatz und werfen nicht nur kurze Motive ein, sondern die Einsätze sind enggeführt und kunstvoll miteinander verwoben. Deutlich zeigt sich, wie Ries bemüht ist, neben vordergründiger Klaviervirtuosität auch differenziertes kammermusikalisches Musizieren in das Satzgeschehen einzubeziehen. Die herausgehobene Rolle des Klaviers wird somit zumindest zeitweise in den Hintergrund gerückt.

Die Reprise folgt weitgehend dem Aufbau der Exposition in angepasster Harmonik. Neu ist allerdings, dass die Überleitungsakte nach dem Hauptsatz wegfallen. Die Kadenz zum Überleitungsabschnitt, die wie in der Exposition unisono und mit vollgriffigen Akkorden von energischem Charakter ist, bricht Ries abrupt ab. Denn auf den Dominantseptakkord in T. 165 (C-Dur) folgt eine ganztaktige Generalpause, wodurch sich die Auflösungserwartung nicht erfüllt und die abgebrochene Kadenz in ihrer Spannung noch gesteigert wird. Die virtuoson Spielfiguren, die in der Exposition C-Dur als „falsche“ Dominante für das Seitenthema vorbereitet hatten, fehlen nun an dieser Stelle. Ries bindet an die Generalpause direkt die Wiederholung des Seitenthemas an, das nun in F-Dur erscheint und durch die abgebrochene Kadenz bereits harmonisch korrekt vorbereitet ist. Somit ergibt sich, dass der Abschnitt, der in der Exposition das Seitenthemas „falsch“ einleitet, in der Reprise fehlt, obwohl er gerade hier die Wiederkehr des Seitenthemas in F-Dur problemlos vorbereiten könnte.

Der weitere Verlauf zeigt, dass die Schlussgruppe um einen Teil erweitert ist. Hier kehrt der zuvor fehlende Überleitungsabschnitt zwischen Haupt- und Seitensatz wieder. Er wird somit „nachgeliefert“ und ist auf Grund seiner Anlage in f-Moll problemlos einzufügen (T. 229–243). Den Schluss des Kopfsatzes bildet eine mit 33 Takten großzügig angelegte Coda. Die Beschleunigung des Tempos (*più agitato*) steigert den Schlussabschnitt in seiner Virtuosität zusätzlich. In den Streichern kehrt als Reminiszenz an den Anfang das Hauptthema wieder, während der Pianist in ausladenden Skalen und Arpeggien sein Können abermals zur Schau stellt.

## II. Andantino

Obwohl bereits die Außensätze in f-Moll gehalten sind, wählt Ries für den Mittelsatz ebenfalls F-Tonalität, dieses Mal allerdings in Dur. Das achttaktige Eröffnungsthema ist dafür harmonisch reizvoller gestaltet. Der Vordersatz kadenziiert unerwartet nach A-Dur, woraufhin der Nachsatz in d-Moll beginnt und nicht zurück zur Tonika findet, sondern das Thema auf einem Halbschluss enden lässt (C-Dur). Angelegt in A-B-A-Form mit Coda, versucht Ries, die vier Instrumente in allen Teilen gleichermaßen in das Satzgeschehen einzubeziehen. So folgt auf die Themenvorstellung im Klavier zunächst die Wiederholung in den Streichern. Die vollgriffige und mehrstimmige Anlage des Themas erleichtert es, das Material auf die drei Streichinstrumente zu verteilen. Die Kadenz in der Mitte nach A-Dur wird durch das Klavier mit einem weit ausholenden Arpeggio klangfarblich bereichert. Der reine A-Dur-Akkord erstreckt sich dabei über fünf Oktaven und unterschreitet das Cello, andererseits überschreitet er den für diesen Satz vorgesehenen Klangraum der Violine.<sup>322</sup>

Stellte Ries das Klavier und die Streicher in der Themenaufstellung als Gruppen gegenüber, so lösen sich die einzelnen Streicher im folgenden Moll-Teil (T. 17ff) stellenweise aus dem Trioverbund, um das Klavier zu begleiten. Der A-Teil wird schließlich durch das Wiederaufgreifen des Eingangsthemas umrahmt. Allerdings erklingt nur der Vordersatz, für dessen Mittelkadenz Ries eine neue Variante erfindet, denn er kadenziiert hier unerwartet in einen instabilen B-Dur-Sextakkord (T. 32).

---

<sup>322</sup> Siehe auch: Michaels, Jost: Gedanken zur Entwicklung des Klavierquartetts, in: Weber-Studien, Bd. 3, S. 428.

Im B-Teil, der zunächst in F-Dur eröffnet, kommen nun die Streicher gezielter zur Geltung. Lange Kantilenen, die mit den noch klangschwachen Hammerklavieren des frühen 19. Jahrhunderts nur schwer realisierbar waren, heben die Streicher von der akkordischen Begleitung des Klaviers ab. Dabei steigert Ries die Klangintensität, indem er ausgehend vom Cello die Bratsche und Violine nacheinander einsetzen lässt. Wie zuvor im A-Teil, trübt sich auch hier die Harmonik zwischenzeitlich nach f-Moll, bevor der Wechsel nach Dur die Rückkehr des Satzbeginns einleitet.

Den wiederkehrenden A-Teil verziert Ries nun durch schnelle Tonumspielungen in variiert Form, verzichtet aber auf die Wiederholung in den Streichern. Allerdings tauschen diese mit dem Klavier die Rolle und übernehmen das f-Moll-Thema, während das Klavier nun figurativ begleitet (T. 65–72). Die recht starre F-Dur/f-Moll-Harmonik durchbricht Ries vor der Coda, indem er die Rückkehr des Eingangsthemas dieses Mal nicht nach Dur wendet, sondern von f-Moll ausgehend in As-Dur und Des-Dur beleuchtet (T. 77–85). Erst in der Coda wendet sich der Satz zur Tonika zurück. Auffällig ist, dass der Schlussabschnitt ohne Bezug zu dem zuvor erklingenden motivisch-thematischen Material bleibt. Der Fokus liegt hier (zumindest stellenweise) auf der Verzahnung aller vier Instrumente. Beispielhaft sind die Takte 93ff, in denen Ries jeder Stimme eine eigens entworfene Rhythmik und Motivik vorschreibt, wodurch sich eine kontrapunktisch wirkende Verflechtung ergibt.

Es zeigt sich somit auch im langsamen Satz ein ähnliches Herangehen an die verschiedenen Parameter. Während die Harmonik recht schlicht gehalten ist, werden einerseits Klavier und Streichtrio gegenübergestellt, andererseits treten die Streicher aus dem Verbund einzeln zum Klavier hinzu und setzen sich in der Satzmitte vom Klavier zeitweise ab. Im Kopfsatz geschieht dies hauptsächlich in der Durchführung, in der den Streichern die Verarbeitung der Thematik zukommt, im langsamen Satz hebt Ries die Streicher durch Kantilenen hervor, zu denen das Klavier nicht gleichermaßen in der Lage wäre. Wie der Schlusssatz zeigt, findet Ries dort eine weitere Lösung, um allen vier Spielern größtmögliche Gleichberechtigung am Satzgeschehen zukommen zu lassen.

### **III. Rondo. Allegretto moderato**

Von der Grundform als Rondo angelegt, wird das Finale klavierkonzertartig vom Pianisten eröffnet.<sup>323</sup> Anders als in den ersten zwei Sätzen ist das Ritornellthema als musikalischer Satz konzipiert, endet aber wie im Mittelsatz ebenfalls auf einem Halbschluss. Erst die Wiederholung in der Violine lässt das Thema zurück zur Tonika kadenzieren.<sup>324</sup>

---

<sup>323</sup> Jost Michaels spricht bezüglich der solistischen Klaviereröffnung von den „Leitbildern Mozarts und Beethovens“, stellt aber fest, dass sich für die Klavierquartette des beginnenden 19. Jahrhunderts keine Konvention zur Eröffnung des Schlusssatzes herausbildet. Siehe: Ebd., S. 420–421.

<sup>324</sup> Das Thema wäre daher auch in 6+7 Takte einteilbar, woraus sich mit Auftakt ein vierzehntaktiger, harmonisch geschlossener Satz ergeben würde.

Abb. 110: op. 13, III, T. 1–6.

**Rondo. Allegro moderato**

Unmittelbar daran schließt sich das erste Couplet an, das bereits zu Anfang einen energischen Seitengedanken in den Streichern vorstellt, der allerdings keinen tonalen Kontrast bildet, sondern ebenfalls in f-Moll einsetzt. Charakteristisch für den Seitengedanken sind der schon aus dem Thema des Satzbeginns bekannte auftaktige Beginn mit einer Tonrepetition sowie der anschließende Quartsprung und eine Achtelkette. In den Streichern unisono präsentiert, antwortet nun das Klavier in Form aufsteigender Tonumspielungen.

Abb. 111: op. 13, III, T. 13–21.

13

Streicher und Klavier erscheinen somit bis hier als getrennte Gruppen, die allerdings im weiteren Verlauf des Couplets zusammenfinden. Damit einher vollzieht sich der Übergang nach As-Dur, das erst durch virtuose Spielfiguren vom Klavier zurück nach f-Moll gewendet wird. Die Gestaltung der Überleitung zum zweiten Ritornell erinnert auf Grund der quasi solistischen Präsenz des Klaviers abermals an gängige Stilmittel in Klavierkonzerten, ist aber auch in den Schlusssätzen des Klaviersextetts WoO 76 und des Klaviertrios op. 2 zu beobachten.

Auf das zweite Ritornell (T. 51–66), das dem ersten gleicht, folgt mit Einsatz des zweiten Couplets der Wechsel nach F-Dur. Interessant ist, dass Ries dabei keine neue Motivik vorstellt, sondern den Seitengedanken in leicht abgewandelter Form erneut aufgreift. Erhalten bleiben die Tonrepetition sowie der Quartsprung und die Achtelkette, die allerdings um eine Quinte tiefer ansetzt. Wie zuvor findet die variierte Form zeitweise auch Eingang in die übrigen Instrumente, wird dann allerdings vom Klavier solistisch erneut aufgegriffen – und zwar kanonisch zwischen rechter und linker Hand (T. 82–86). Bereits hier deutet sich an, was Ries für den weiteren Satzverlauf plant. Denn den Großteil des Couplets arbeitet er zu einer vierstimmigen Fuge aus, in der ihm die Dur-Variante des Seitenthemas als Subjekt dient (T. 94ff). Wie weiter oben gezeigt wurde, findet sich ein Fugato bereits im Schlusssatz des A-Dur-Streichquartetts WoO 73a. Die hier ausgearbeitete Fuge geht allerdings über die Kunstfertigkeit im Streichquartett hinaus, vermutlich ein Zeichen der nicht ganz unfruchtbaren Kontrapunktstunden bei Albrechtsberger. Ausgehend vom Klavier setzt jedes Instrument mehrfach ein, das Fugenthema erscheint in Umkehrung, wird abgespalten und eng geführt. An das Generalbasszeitalter erinnernd, ist das Cello in den ersten zwei Einsätzen noch an die linke Hand im Klavier gekoppelt, löst sich dann aber zunehmend von seiner starren Bassfunktion und tritt als vollwertiges Ensemblemitglied hinzu. Wenn man so will, zeichnet Ries gewissermaßen die Emanzipation des Cellos in der Fuge nach.<sup>325</sup>

<sup>325</sup> Auf die Koppelung an die Bassstimme im Klavier weist auch Michaels hin. Siehe: Michaels, Jost: Gedanken zur Entwicklung des Klavierquartetts, in: Weber-Studien, Bd. 3, S. 434.

The image displays a musical score for a chamber ensemble consisting of Violin (VI), Bassoon (Br.), Violoncello (Vc.), and Piano (Pf.). The score is divided into three systems, each starting with a measure number: 94, 101, and 108. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is common time (C). The Violin part (VI) is written in a treble clef, the Bassoon (Br.) in a bass clef, the Violoncello (Vc.) in a bass clef, and the Piano (Pf.) in grand staff notation (treble and bass clefs). The score includes various musical notations such as rests, notes, slurs, and triplets. In the first system, measures 94-100, the Violin and Violoncello parts have rests, while the Bassoon and Piano parts are active. The Piano part features a triplet in measure 94. The second system, measures 101-107, shows more active participation from all instruments. The third system, measures 108-114, continues the musical development with complex rhythmic patterns and dynamics.



113

118

124

Die Unterbringung der Fuge im Schlusssatz ist jedoch als ungewöhnlich zu werten. Als Sinnbild für einen „gelehrten Stil“ erscheint sie in der Klavierkammermusik besonders unpassend, da Werke dieses Genres traditionell Unterhaltungscharakter haben sollten und sich in der Regel an „Dilettanten“ wendeten.<sup>326</sup> Bereits im Streichquartett galt die Schlussfuge um 1800 kaum noch als zeitgemäß, wäre dort aber mit dem intimen Charakter dieser wichtigsten kammermusikalischen Gattung für Kenner noch

<sup>326</sup> In seinen Untersuchungen zu den Klaviertrios Haydns formuliert Charles Rosen bezüglich des Unterhaltungscharakters von Klavierkammermusik treffend: „[...] Demonstration kompositorischer Virtuosität wäre fehl am Platze gewesen. Eine Fuge war beispielsweise im [Streich]Quartett möglich, aber undenkbar im Klaviertrio.“ Siehe: Rosen, Charles: Der klassische Stil, S. 399.

vertretbar gewesen. So erscheint Ries' Fuge einerseits als Anknüpfung an den hohen ästhetischen Anspruch des Streichquartetts, andererseits ermöglicht ihm gerade die kontrapunktische Satztechnik, die Hierarchie der einzelnen Instrumente nahezu völlig aufzulösen. Wie jedoch die Retrospektive zeigt, bleiben Fugen in Schlusssätzen in Klavierquartetten weiterhin die Ausnahme.<sup>327</sup> Ries' Fuge verdeutlicht allerdings, wie Komponisten zu Beginn des 19. Jahrhunderts verschiedene Möglichkeiten in der noch unentwickelten Gattung ausprobierten. Interessant ist, dass auch Carl Maria von Weber, dessen Kammermusik vor seinem Operschaffen meist verblasst, in seinem frühen Klavierquartett op. 8 ebenfalls in den Schlusssatz eine Fuge integriert, vermutlich zeitgleich mit oder kurz nach Ries.<sup>328</sup> Der experimentelle Charakter der Gattung tritt in Webers Satz noch stärker zu Tage. Angelegt als Sonatensatz, wird dieser zwar von der Violine solistisch mit dem Fugenthema eröffnet, das Zustandekommen der Fuge wird allerdings durch den Einwurf einer tänzerischen Phrase im Klavier unmittelbar unterbunden. Die Fuge etabliert sich schließlich nicht in der Durchführung, sondern erst nach der Wiederholung des Seitenthemas in der Reprise. Weber bezieht somit nicht nur eine der Klavierkammermusik fernstehende Satztechnik mit ein, sondern bricht die Formkonvention zusätzlich auf. Darüber hinaus ist sein Quartett viersätzig und weist zumindest in diesem Punkt bereits auf die sich etablierende Norm voraus.<sup>329</sup>

Mit dem Ausklingen der Fuge leitet Ries direkt in das dritte Ritornell über, in dem nun das Cello die Themenwiederholung für die Streicher übernimmt. Das sich anschließende dritte Couplet gleicht dem ersten. Es folgt schließlich noch eine rasche Coda, die als letztes Ritornell fungiert und Motivik des Ritornellthemas in den Streichern als Bezug zum Anfang einwirft. Dabei erfährt der Schlussabschnitt wie im Kopfsatz eine deutliche Steigerung der Virtuosität. Tempowechsel (*Prestissimo*) und ein brillanter Klaviersatz (Tonleiterkaskaden, Arpeggien, Oktavläufe) sorgen für ein fulminantes Ende des Satzes.

Aus der Analyse geht hervor, dass sich Ries dem Spannungsfeld zwischen Klavierkonzert und intimer Kammermusik bei der Komposition seines ersten Klavierquartetts durchaus bewusst gewesen zu sein scheint. Dies verdeutlicht besonders sein Bemühen, eine ausgewogene Balance zwischen den einzelnen Stimmen finden zu wollen. Dabei greift er auf verschiedene Methoden zurück: er stellt Streichtrio und Klavier gegenüber, die Streicher treten individuell zum Klavier hinzu und das Klavier brilliert – vorwiegend in Überleitungen – vorausweisend auf das neu aufkommende Klaviervirtuosentum als Soloinstrument. Die Fuge im Schlusssatz erscheint einerseits als Versuch, die traditionelle Rangordnung der Instrumente aufzuheben, und impliziert gleichzeitig einen höheren ästhetischen Anspruch an die Gattung. Auf der einen Seite ist das Quartett somit deutlich den klassischen Idealen des gemeinschaftlichen kammermusikalischen Musizierens verpflichtet, wie auch der recht traditionelle

---

<sup>327</sup> Ein prominentes Beispiel ist hier abermals Robert Schumanns Klavierquartett op. 47, in dessen Schlusssatz zumindest Fugatechniken eine Rolle spielen. Siehe: Michaels, Jost: Gedanken zur Entwicklung des Klavierquartetts, in: Weber-Studien, Bd. 3, S. 437.

<sup>328</sup> Webers Quartett ist wohl erst 1809 vollendet worden, der langsame Satz war allerdings schon 1806 fertig. Dass sich Ries und Weber in jener Zeit nicht kannten, geht aus einem späteren Brief an den Bruder Joseph hervor. Im April 1826 schreibt Ries: „Grüße H. Faber recht herzlich von mir: wie auch C. M. v Weber besonders, dessen Bekanntschaft ich recht bald gern machen möchte. Ich höre mit Vergnügen, daß seine Opera Oberon viel Epoche macht, schreibe mir doch darüber.“ Siehe: Brief von Ferdinand Ries an Joseph Ries, Godesberg, 25. April 1826, zitiert nach: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 259–264, [Dok. Nr. 163].

<sup>329</sup> So sind bereits die zwei um 1804 entstandenen Klavierquartette op. 5 und op. 6 von Louis Ferdinand von Preußen viersätzig angelegt. Siehe: Michaels, Jost: Gedanken zur Entwicklung des Klavierquartetts, in: Weber-Studien, Bd. 3, S. 394–459. Matthias Viertel weist in seinen Untersuchungen auf Parallelen zwischen Webers Quartett und Mozarts Trio KV 498 (*Kegelstatt*-Trio) hin und verdeutlicht, wie auch Weber sich bei der Komposition seines Quartetts den Herausforderungen einer noch weitgehend undefinierten Gattung sowie der Kombination von Streichern und Klavier ausgesetzt sah. Siehe: Viertel, Matthias S.: Die Instrumentalmusik Carl Maria von Webers, S. 356–402.

Themenbau der Sätze zeigt.<sup>330</sup> 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“ nicht 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. Eine kurze Rezension in der *Zeitung für die elegante Welt* hebt den Wert des Werkes anerkennend hervor: „*Es geht aus F moll, ist in einem großen Styl gearbeitet, und erfordert einen sehr geübten Spieler. Gewiß gehört es zu den schätzbarsten Werken unserer Zeit in dieser Gattung.*“<sup>331</sup> Und wie Ries in der Korrespondenz mit seinem Verleger Kühnel berichtet, schätzte auch Dussek das f-Moll-Quartett sehr: „*Sie haben auf vorzügliche Werke von mir gerechnet, und ich kann Sie kühn als Künstler versichern, daß Sie keine meiner schlechteren erhalten, Sie mögen Sich davon selbst am besten überzeugen können, wenigstens war das Quartet einer [sic] der Lieblingsstücke von Dussek, den ich das Vergnügen hatte in Paris genau zu kennen.*“<sup>332</sup>

Was dennoch verwundert, ist die recht schlicht gehaltene Harmonik des Quartetts. Zum einen liegt allen drei Sätzen der Ton F zu Grunde, andererseits ist die Tonartendisposition innerhalb der Sätze ebenfalls recht schwach und kreist stets um f-Moll oder F-Dur. Daraus resultiert auf harmonischer Ebene ein recht schwaches Klangfarbenspektrum, das lediglich durch das Kolorit der einzelnen Instrumente und ihre Kombination wie auch durch den aufbrausenden Charakter der Außensätze an Reiz gewinnt.

Denkbar ist, dass Ries das Klavierquartett bereits mit dem Blick nach Wien komponierte, wo er wenig später erneut eintraf. Denn das Stück erscheint für die anspruchsvolle Salonkultur der österreichischen Stadt gut geeignet und setzt sich von den zahlreichen Klaviervariationen, die ebenfalls in der Pariser Zeit entstanden, deutlich ab. Zudem ist das Quartett Franz Joseph Maximilian von Lobkowitz gewidmet, der sich bekanntermaßen als Förderer Beethovens hervortat. Ob die Entscheidung für den Widmungsträger allerdings erst beim Druck oder bereits während der Komposition gefallen ist, lässt sich im Nachhinein nicht klären. Auffällig ist jedoch, dass neben den Haydn gewidmeten Klaviersonaten op. 11 auch der Widmungsträger einer weiteren großen Komposition der Pariser Zeit deutlich nach Wien weist. Denn das Septett op. 25 ist Graf Andreas von Rasumowsky gewidmet, der durch sein privat unterhaltenes Streichquartettensemble unter der Führung von Ignaz Schuppanzigh auch zum Widmungsträger Beethovenscher Werke wurde, bekanntlich bei den Quartetten op. 59, den *Rasumowsky-Quartetten*.

### **Klavierseptett Es-Dur op. 25**

Auch wenn sich Ries mit seinem Klavierquartett op. 13 einem Genre zuwendete, das musikhistorisch noch keine festen Wurzeln und Traditionen herausgebildet hatte, so gab es, wie erwähnt, immerhin einige modellhafte Vorläufer, beispielsweise bei Mozart oder anderen, sogenannten „Kleinmeistern“. Mit der Arbeit an seinem Klavierseptett betrat Ries hingegen definitiv noch unberührten Boden. Als wohl einziges, am Rande vergleichbares Werk ist das einsätziges, aber in sich dreiteilig gegliederte Septett op. 8 von Louis Ferdinand von Preußen zu nennen, das, als Notturmo bezeichnet, erst 1808 posthum im Druck erschien und ebenfalls mit Klavier besetzt ist.<sup>333</sup>

---

<sup>330</sup> Ähnliches stellt auch Jost Michaels fest, indem er Ries' Quartett einen „klassischen Homogenitätsanspruch“ bescheinigt. Siehe: Michaels, Jost: Gedanken zur Entwicklung des Klavierquartetts, in: Weber-Studien, Bd. 3, S. 416.

<sup>331</sup> [unbekannt]: [ohne Titel], in: Zeitung für die elegante Welt, 9 (1809), Sp. 893.

<sup>332</sup> Brief von Ferdinand Ries an Ambrosius Kühnel, Wien, 9. Januar 1809, zitiert nach: Beer, Axel: Vier unveröffentlichte Briefe von Ferdinand Ries mit Bemerkungen über Beethoven, in: Bonner Beethoven-Studien, Bd. 1, S. 22–23. Hervorhebungen im Original.

<sup>333</sup> Siehe hierzu sowie zur folgenden musikgeschichtlichen Einordnung des Septetts: Schick, Hartmut: Art.: „Septett“, in: MGG 2, Sachteil, Bd. 8, Sp. 1250–1254.

Es finden sich zwar wesentlich früher zahlreiche Werke in Septettbesetzung verschiedener Komponisten, allerdings sind diese fast ausnahmslos in der Tradition der Serenaden-, Divertimento- und Harmoniemusik zu verorten.<sup>334</sup> Dies verdeutlichen unter anderem eine in der Regel über vier Sätze hinausgehende Satzanzahl als auch ihre oft paarweise Besetzung mit Freiluftinstrumenten, in der Regel Bläser in Kombination mit Streichern. Zwar gibt es musikgeschichtlich in dieser Besetzungsform auch konzertante Kammermusik, die der Sinfonia concertante nahe steht, eine Besetzung mit Klavier bleibt aber bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts auf Grund der Standortgebundenheit des Instruments sowie des andersartigen Klangcharakters, der den Pianisten schnell vom Ensemble abhebt, unüblich.<sup>335</sup> Die ab 1800 vermehrt auftretenden Septette mit Klavier sind daher gattungsgeschichtlich in die Nähe des Klavierkonzerts einzuordnen und stehen kaum in einer gemeinsamen Entwicklungsgeschichte mit den übrigen Instrumentalseptetten. Naturgemäß waren die Komponisten der meisten Klavierseptette selbst exzellente Pianisten. Daher ist das Entstehen dieser Werke zu Beginn des 19. Jahrhunderts eng mit den schnell voranschreitenden Entwicklungen im Klavierbau und auch mit dem Aufkommen der reisenden Klaviervirtuosen verbunden. Dass sich dabei keine festen Gattungsmerkmale herausbildeten, zeigen die Vielseitigkeit und die immer wieder andersartigen Besetzungsformen dieser Werke.<sup>336</sup> Dennoch bleiben größer besetzte Klavierkammermusikstücke wie Sextett, Septett und Oktett vorwiegend ein Phänomen der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts.<sup>337</sup> Folglich finden sich derartige Kompositionen insbesondere im Oeuvre von Komponisten jener Zeit.<sup>338</sup>

Ries zählte sein Septett wie auch die noch weiter unten zu besprechenden Klaviersextette op. 100 und op. 142 sowie das Oktett op. 128 – ebenfalls mit Klavierbesetzung – zu seinen „*Concerten da Camera*“, wie aus einem späten Brief an seinen Bruder Joseph hervorgeht.<sup>339</sup> Diese Bezeichnung offenbart, wie groß besetzte Klavierwerke als eine Art „Mittelding“ angesehen wurden, die zwischen privaten Muszirkreisen und dem öffentlichen Konzert standen.<sup>340</sup> Einen gehobenen kammermusikalischen Anspruch verdeutlichen ebenfalls die langsame Einleitung im Kopfsatz wie auch die Viersätzigkeit des Werkes, ähnlich wie im Klaviersextett WoO 76. Der Vergleich mit später entstandenen Klavierseptetten anderer Komponisten zeigt, dass besonders die viersätzig angelegte Anlage zum Normalfall wird. Gleiches scheint für die Besetzungsvariante mit Kontrabass zu gelten, wodurch es einerseits möglich wurde, das Cello vom Bassgerüst zu lösen, und sich andererseits das Klavier besser in den Klangmittelraum integrieren lässt, da der Bass das Klangfundament ausfüllt.

Trotz viersätziger Anlage, die in Klavierkonzerte erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts Eingang findet, steht das Septett insbesondere auf Grund seiner groß angelegten und gemischten Besetzung mit

---

<sup>334</sup> Beispielsweise Mozarts Divertimento KV 251 oder Serenade KV 361 sowie Beethovens sehr populäres Septett op. 20, das aber auf paarweise Besetzungen verzichtet.

<sup>335</sup> Als Ausnahme sind die drei Sonatinen von C. P. E. Bach zu nennen, die neben zwei Flöten, zwei Violinen, Viola und Bass auch ein Cembalo concertato in der Besetzung vorsehen (Wq 106–108, 1764/1766). Ob diese allerdings als direkter Vorläufer zu den auftretenden Klavierseptetten des frühen 19. Jahrhunderts zu werten sind, ist fraglich, und eher unwahrscheinlich.

<sup>336</sup> Beispielsweise experimentierten Komponisten – ähnlich wie Ries und Weber in ihren Klavierquartetten op. 13 und op. 8 – auch im Klavierseptett mit kontrapunktischen Satztechniken und integrierten Fugen in Schlusssätzen, so zum Beispiel Hummel in seinem Septett op. 74. Siehe auch: Smallman, Basil: *The Piano Quartet and Quintet*, S. 31.

<sup>337</sup> Smallman, Basil: Art.: „Klavierkammermusik“, in: MGG 2, Sachteil, Bd. 5, Sp. 326–339.

<sup>338</sup> Klavierseptette fertigten beispielsweise Friedrich Kalkbrenner (op. 15, vor 1814, und op. 132, 1835), Johann Nepomuk Hummel (op. 74, ca. 1816, und op. 114, 1829), Ignaz Moscheles (op. 88, 1832) oder auch Alexander Fesca (op. 26 und op. 28, beide um 1842) an, allesamt namenhafte Klaviervirtuosen ihrer Zeit.

<sup>339</sup> Brief von Ferdinand Ries an Joseph Ries, Frankfurt a. M., 16. Januar 1836, zitiert nach: Hill, Cecil (Hrsg.): *Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente*, S. 700–704, [Dok. Nr. 445].

<sup>340</sup> Wie sich aus der Retrospektive zeigt, trugen diese Werke dazu bei, dass Klavierkammermusik im Laufe des Jahrhunderts vermehrt auch in das öffentliche Konzert einzog. Siehe: Smallman, Basil: Art.: „Klavierkammermusik“, in: MGG 2, Sachteil, Bd. 5, Sp. 326–339.

Klarinette (in B), zwei Hörnern (in Es), Violine, Cello, Kontrabass und Klavier dem Konzert nahe. Dies verdeutlicht auch der Fokus auf den Pianisten, der sich in weiten Teilen vom Ensemble abhebt, wie auch die Unterordnung der übrigen Instrumente über weite Strecken. Besonders die Hörner übernehmen fast ausnahmslos eine orchestrale Rolle und dienen zur Bereicherung der Klangfarbe oder treten mit Signalwirkung fanfarenartig hervor.<sup>341</sup>

Zwar scheint Ries ähnlich wie im Klavierquartett op. 13 auch im Septett stellenweise um ein ausbalanciertes Satzgeschehen bemüht, was hier allerdings weniger konzentriert zum Vorschein kommt, denn auf Grund der gesteigerten Stimmenanzahl erzeugt das Hervorheben der einzelnen Instrumente einen repetitiven Eindruck. Wenig kontrastreich erscheinen auch die zwei Themen des Kopfsatzes, da Bau und Klangcharakter des Seitenthemas sich stark am Hauptthema orientieren.

### **I. Adagio molto/Allegro molto con brio**

Die Einleitung des Kopfsatzes beginnt ähnlich energisch wie die im Klavierquartett op. 13 mit lauten Akkordschlägen (*forte*), denen kontrastierend leise Legatophrasen (*piano*) gegenübergestellt werden. Wie bereits im Quartett op. 13 zu beobachten ist, werden im Laufe der Einleitung die Instrumente vom Ensemble abgelöst und einzeln vorgestellt, beginnend mit dem Klavier. Den Kopfsatzeinleitungen des Trios op. 2, des Quartetts op. 13 und des Septetts ist zudem der Wechsel des Metrums vom Dreiertakt zum Vierertakt gemein. Der Metrumwechsel zwischen Einleitung und Allegroteil erscheint in Ries' Klavierkammermusik um 1807/1808 somit als besonderes Charakteristikum. Zudem weist die Einleitung des Septetts latenten motivischen Bezug zum Allegrothema auf. Charakteristisch ist der in den einzelnen Stimmen chromatisch aufsteigende Dreitongang (T. 5ff), der dem Ersten Thema auftaktig vorangestellt wird. Die Besetzung mit Kontrabass ermöglicht es zudem, das Cello von seiner Fundamentfunktion zu lösen. So spielt es bereits im Verlauf der Einleitung in weiten Teilen in hoher Lage und erweist sich somit als Partner der Violine.

---

<sup>341</sup> Ries setzte sich allerdings wenig später mit den Möglichkeiten des Horns intensiv auseinander. In Kassel entstanden 1811 eine Hornsonate mit Klavier (op. 34) sowie ein Konzert für zwei Hörner und Orchester (WoO 19), das zu Lebzeiten unveröffentlicht blieb. Beide Werke könnten für die als Hornisten berühmt gewesenen Brüder Johann Gottfried und Johann Michael Schuncke geschrieben worden sein, die zu jener Zeit in Kassel lebten. Siehe auch: Laursen, Amy D.: Determining the Authenticity of the Concerto for two Horns, WoO 19, attributed to Ferdinand Ries.

Abb. 113: op. 25, I, T. 1–14.

*Adagio molto*

Kl. (B)

Hr. I (Es)

Hr. II (Es)

VI.

Vc.

Kb.

Pf.

*f f p*

*f f p*

*f f p*

*f f p*

*f f p*

*f f p*

*f f p*

*Adagio molto*

*f f p*

*cresc.*

*fp*

7

Kl.

Hr. I

Hr. II

VI.

Vc.

Kb.

Pf.

The image shows two systems of a musical score. The first system covers measures 7 to 12, and the second system covers measures 13 to 18. The instruments are Kl. (Clarinet), Hr. I & II (Horns), Vl. (Violin), Vc. (Viola), Kb. (Cello), and Pf. (Piano). The key signature is B-flat major (two flats). The piano part features a complex texture with triplets and chords. Dynamics include *p* (piano) and *sf* (sforzando).

Das Thema wird solistisch vom Klavier präsentiert und ist von schlichtem und lyrischem Charakter. In der rechten Hand erklingt eine kantabile, auf- und absteigende Phrase über einem zerlegten Akkordfundament der linken Hand. Trotz der einfach gehaltenen Harmonik ist der Themenanfang mit seinem unmittelbaren Einsatz auf der Dominante harmonisch reizvoll gestaltet. Der sich daraus ergebene Dominante-Tonika-Wechsel (B-Dur/Es-Dur) wird auch im Nachsatz ab T. 22 durch Quintfälle beibehalten und erzeugt den Charakter einer sich ständig schließenden Melodiephrase. Durch den Halbschluss nach acht Takten umgeht Ries das Problem einer simplen Themenwiederholung, denn erst die Violine, in die das Thema nun übergeben wird, führt die Harmonik zurück zur Tonika.

Abb. 114: op. 25, I, T. 17–24.

The image shows a musical score for piano, measures 17-24. The tempo is marked "Allegro molto con brio". The score is in 3/4 time and F major. The first system (measures 17-20) features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a rhythmic accompaniment of eighth notes. The second system (measures 21-24) continues the melodic line in the treble clef and the accompaniment in the bass clef. The score is marked with a piano (*p*) dynamic.

Mit Abschluss der Thematik in der Violine ändert sich die Textur schlagartig. Das Klavier – nun begleitet von den übrigen Spielern – wird durch schnelle Tonleiterläufe und Arpeggien in den Fokus gerückt. Erst mit dem Einsatz der modulierenden Überleitung zum Seitensatz ab T. 45 bricht Ries die konzertartige Satzstruktur zu Gunsten einzelner Einwürfe der Streicher und der Klarinette auf. Das Klavier übernimmt dabei die Begleitung in Form synkopisch verschobener Akkorde. Die in den übrigen Instrumenten erklingende Motivik ist dabei neu erfunden und scheint bis auf eine Wechseltongruppe kaum vom Allegrothema inspiriert. Dies ist insofern interessant, da der Motivik in der Durchführung Bedeutung zukommt und das Allegrothema dort nicht mehr wörtlich aufgegriffen wird.

Durch eine lange kadenzartige Überleitungsphrase in triolischen Wechseltongruppen leitet das Klavier zum Seitenthema über, das wie erwähnt eng mit dem ersten Thema verwandt ist (T. 74ff). Denn zum einen erinnert der Themenbau in Form einer schlichten Kantilene der rechten Hand über gleichförmig in Achteln zerlegten Dreiklängen der linken Hand an den Beginn des Allegros. Zum anderen besitzt das Seitenthema den gleichen Dominant-Tonika-Zug, der besonders für das Erste Thema charakteristisch ist. Es setzt abtaktig in F-Dur ein und wendet sich durch den gleichen motivischen chromatischen Dreitonanlauf stets zur eigenen Tonika, B-Dur. Einziger Unterschied ist, dass Ries den viertaktigen Nachsatz der Violine zuteilt. Das Thema erscheint somit bereits nach acht Takten abgeschlossen.



Abb. 115: op. 25, I, T. 74–83.

The musical score is arranged in a system of seven staves. The instruments are Kl. (B), Hr. I (Es), Hr. II (Es), Vl., Vc., Kb., and Pf. The key signature is two flats (B-flat major or D-flat minor) and the time signature is common time (C). The score is divided into two systems. The first system covers measures 74 to 79. In this section, the woodwinds and strings are mostly silent, with the piano playing a delicate, flowing texture marked *dolce*. The second system covers measures 80 to 83. At measure 80, the woodwinds and strings re-enter. The flute (Kl.) plays a melodic line marked *p*. The horn I (Hr. I) plays a sustained note. The violin (Vl.) and cello (Vc.) play a rhythmic pattern. The piano continues with its intricate texture. The bassoon (Kb.) plays a steady eighth-note accompaniment marked *p*.

In der sich anschließenden thematischen Fortspinnung treten zwar die übrigen Instrumente erneut aus dem Ensemble vereinzelt hervor, der Pianist steht allerdings durch rasche Sechzehntelfigurationen weiter im Vordergrund. Aus dem Kopf des Seitenthemas, einer aufsteigenden Achtlinie mit anschließendem Seufzervorhalt, leitet Ries die Motivik der Fortspinnung ab. Der Achtelanstieg wird dabei zu einer Wechseltongruppe umgestaltet und der Sekundvorhalt zunehmend gedehnt. Der Blick auf die Durchführung zeigt, dass auch diesem Motiv im zentralen Formabschnitt mehr Bedeutung zukommt. Ries gewinnt die in der Durchführung zum Tragen kommende Motivik somit aus den Überleitungsabschnitten zwischen Haupt- und Seitensatz sowie aus dem Binnenabschnitt zwischen

Seitenthema und dem Ende der Exposition. Daraus folgt, dass den ohnehin schon kontrastarm angelegten Themen noch geringere Bedeutung zukommt, da sie in der Durchführung nicht mehr aufgegriffen werden. Lediglich die motivische Abspaltung aus dem Seitensatz erinnert noch latent an das Zweite Thema.

Die Durchführung ist in einzelne Binnenabschnitte unterteilbar und wird zunächst vom Klavier mit reinen Begleitfloskeln – zerlegte Dreiklänge – ohne motivischen Zusammenhang eröffnet. Das Klangfarbenspiel überträgt sich auf die tiefen Streicher und wird vom Horn durch Liegetöne bereichert. Hinzu kommen schließlich Einwüfe des Motivs aus T. 47, das über triolische, abwärts fallende Tonleitern des Klaviers von den einzelnen Instrumenten eingeworfen wird (T. 144–158). In einem zweiten Abschnitt greift Ries nun das aus dem Seitenthema entfernt abgeleitete Wechseltonmotiv auf, das hier wie in der Exposition durch alle Stimmen gereicht wird (T. 158ff). Der Durchführungsbeginn ist somit (latent) klavierkonzertartig angelegt, wie er insbesondere auch für Ries' später entstehende Klavierkonzerte typisch werden wird: während die Ensembleinstrumente Motive einwerfen, erklingen im Klavier virtuose Spielfiguren. Der Mittelteil hingegen ist auf Grund der raschen und gleichberechtigten Motivverteilung deutlich kammermusikalisch entworfen und verbindet die übrigen Stimmen und das Klavier zu einem Ganzen. Der Schluss der Durchführung stellt hingegen wieder den Pianisten den übrigen Instrumenten gegenüber (T. 172–196). Beide Gruppen führen kurzatmige Dialoge, bis ausgehend von einem langen Orgelpunkt im Oktavpendel, das Klavier durch eine chromatische Tonleiter in die Reprise überleitet.

Diese gleicht in weiten Teilen der Exposition, Ries instrumentiert die einzelnen Abschnitte allerdings geringfügig dichter und bereichert den Klang beispielsweise durch das Oktavieren des Themas in Violine und Cello oder in Form von Einwüfen der Hörner und Kantilenen in der Klarinette. Neu ist zudem, dass das Klavier vor der Schlussgruppe, die bereits aus der Exposition bekannt ist, das Erste Thema nochmals einwirft. Dies erklärt sich erst in der Coda (T. 313ff), denn hier greifen Violine und Cello – inspiriert vom Pianisten – das Thema ebenfalls auf. Der sich daraus aufbauende Spannungsbogen wechselt von Es-Dur abrupt nach G-Dur, der Zwischendominante zur Tonikaparallele c-Moll (T. 322/323), und mündet in einen langen Solotriller des Klaviers (*g/as*). Der Hörer erwartet nun die Kadenz nach c-Moll, die allerdings nach C-Dur aufgelöst wird. Passend hierzu hellt sich der Doppeltriller im Klavier auf, indem der Trillerton *as* nach *a* erhöht wird. Markant an dieser Stelle ist, dass die Klarinette unvermittelt mit dem Eingangsthema einsetzt (T. 326), während das Klavier den Triller fortführt. Ries spart es sich somit bis in die Coda auf, das Thema in irgendeiner Weise zu verändern. Erst unmittelbar vor dem Satzende lenkt er es erstmals in eine neue Tonart, ein Verfahren, das eher für die Durchführung typisch ist. Fanfarenartige Dreiklangsbrechungen in den Hörnern unterbrechen schließlich das erneute Aufgreifen des Themas und kündigen den Satzschluss an, der nach der kurzen Ausweichung nach C-Dur wiederum in Es-Dur mündet.

## II. Marcia funebre

Der zweite Satz des Septetts sticht bereits auf Grund seiner Überschrift hervor, denn sie lässt auf den Inhalt des Satzes schließen. Marschsätze im Instrumentalseptett erscheinen zunächst nicht als etwas Ungewöhnliches und sind eng mit der Gattung der Serenade und der Tradition des Ständchens verbunden, in dem die Musiker auf- und wieder abmarschieren.<sup>342</sup> Dies gilt allerdings nicht für die ab 1800 aufkommenden Klavierseptette, die sich, wie erwähnt, abseits der Serenadentradition entwickelten, sodass Ries' Trauermarsch als Ausnahme zu werten ist. Auch in den Klavierseptetten

---

<sup>342</sup> Als Beispiele seien hier die Schlusssätze aus Mozarts Divertimento KV 251, ein Marica alla francese, und aus Beethovens Septett op. 20, ein Andante con moto alla marica mit anschließendem Presto, genannt. Auf- und abmarschierende Musiker impliziert beispielsweise Beethovens siebensätzliche Serenade op. 8, deren Außensätze jeweils einen Marschsatz bilden.

anderer Komponisten ist ein Marschsatz nicht üblich.<sup>343</sup> Bedenkt man hingegen, dass Ries' Septett in Paris entstanden ist, so lassen sich mögliche Gründe für die ungewöhnliche Satzwahl finden. Denn in der Stadt waren insbesondere während und nach den Revolutionswirren neben Hymnen und Liedern auch Märsche sehr beliebt und weit verbreitet. Dass sich Ries' allerdings explizit für einen Trauermarsch entscheidet, ist sicherlich auch im Zusammenhang mit Beethovens Dritter Sinfonie op. 55 (*Eroica*) zu sehen, die als zweiten Satz ebenfalls einen Trauermarsch enthält. In der Sinfonie erscheint der langsame Marsch ebenso ungewöhnlich wie im Klavierseptett. Auch Beethovens *Eroica* steht in deutlichem Zusammenhang mit Paris, nicht zuletzt durch die vermutlich geplante Widmung für Napoleon, über die auch Ries in Briefen an Simrock berichtet.<sup>344</sup> Denn Beethovens Trauermarsch orientiert sich deutlich an den Marschtopoi französischer Komponisten, wie beispielsweise an François-Joseph Gossecs berühmt gewordenem *Marche lugubre* (1790) oder Luigi Cherubinis *Marche funèbre* (1797), und verweist somit unmittelbar auf Stilmittel der französischen (Revolutions-) Musik.<sup>345</sup> Ries ist zudem einer der wenigen Zeitzeugen, die eng mit der Überlieferung der Entstehungsgeschichte der Sinfonie verbunden sind, da er sich in jener Zeit unmittelbar in Beethovens Umfeld aufhielt und wohl Proben und auch die Uraufführung am 9. Juni 1804 miterlebte. Geradezu ehrfürchtig berichtet er Simrock in einem Brief 1803 von der damals neuesten Sinfonie seines Lehrers: „*Es ist nach seiner [Beethovens] eigenen Äußerung das größte Werk, welches er bisher schrieb. Beethoven spielte sie mir neulich, und ich glaube Himmel und Erde muß unter einem zittern bei ihrer Aufführung.*“<sup>346</sup> Und 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<sup>347</sup>, als zweiten Satz ebenfalls einen Trauermarsch (*Marche funebre*) schreibt.

Es findet sich zwar bereits in Beethovens Klaviersonate op. 26 eine *Marcia funebre sulla morte d'un Eroe* in as-Moll, der Trauermarsch in Ries' Septett ist allerdings sicherlich in Anlehnung an Beethovens Sinfonie zu betrachten. Dazu geben einerseits die Wahl der Tonart, ebenfalls c-Moll, als auch andere weitere Details Anlass. Angelegt in der konventionellen dreiteiligen Marschform mit Trio (A-B-A'), beginnt Ries' Satz mit dem Marschthema im Klavier. Der auftaktige Einsatz auf dem Ton g wie auch die punktierte Rhythmik finden sich zwar auch bei Beethoven, Ries springt allerdings sogleich den Grundton c' eine Quarte höher an, während Beethovens Thema zunächst auf dem Einsatzton verharrt. Weitere Unterschiede im Themenverlauf sind trugschlüssige Wendungen nach As-Dur (T. 2) sowie doppelt punktierte Achtelnoten bei Ries, die sich von Beethovens eher monoton harmonisiertem und teilweise lombardisch rhythmisiertem Thema absetzen. Der Halbschluss auf der Dominante in der Mitte des als Periode gebauten Themas ist beiden Themen gemein, Ries führt den Nachsatz allerdings direkt in die Tonikaparallele, während Beethoven erst nach der Themenwiederholung in der Oboe Es-Dur erreicht.

---

<sup>343</sup> Als Ausnahme wäre abermals ein größer besetztes Klavierkammermusikwerk Robert Schumanns zu nennen, das Klavierquintett op. 44, das als zweiten Satz ebenfalls einen langsamen Marsch in c-Moll enthält.

<sup>344</sup> 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.

<sup>345</sup> Palisca, Claude V.: French Revolutionary Models for Beethoven's *Eroica* Funeral March, in: *Music and Context*, S. 198–209.

<sup>346</sup> Brief von Ferdinand Ries an Nikolaus Simrock, Wien, 22. Oktober 1803, zitiert nach: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 61–63, [Dok. Nr. 14]. Ries fertigte (vermutlich) in späteren Jahren von der *Eroica* zudem eine Bearbeitung für Klavierquartett an, die erst 1857 und in einer weiteren Auflage 1870 bei Simrock (Plattenummer 5949) erschien. Siehe: Hill, Cecil: Ferdinand Ries. A Thematic Catalogue, S. 249.

<sup>347</sup> Zur Datierung der Sinfonie op. 23 siehe die Werkliste im Abschnitt: „Von Bonn bis nach Russland“.

Abb. 116: op. 25, II, T. 1–8.



Die vollgriffige Anlage des Marschthemas im Klavier erleichtert es Ries, die Themenwiederholung auf die einzelnen Stimmen des Streichtrios zu verteilen (T. 9–16). Kontrastierend wird den Streichern nun wieder das Klavier gegenübergestellt, das das Eingangsthema die nächsten Takte weiterführt. Der einsetzende Quartsprung für den Es-Dur-Beginn findet sich zudem auch in Beethovens Themenfortführung (T. 17/18).

Abb. 117: op. 25, II, T. 16–20.



Nach der Wiederholung in den Streichern – nun mit hinzutretender Klarinette – leitet Ries in den Mittelteil über. Wie in Beethovens Sinfonie geht damit ein Wechsel nach C-Dur einher. Ries kündigt das Trio zudem durch Fanfaren in den Hörnern an, die im Moll-Teil gar nicht zum Einsatz gekommen waren. Den Marschgestus kontrastiert er, indem er triolische Rhythmik in der rechten Hand über die Punktierungen der linken Hand legt und der anfänglichen Schwermut des Trauermarsches Platz macht für heitere Tonumspielungen und ein aufgelockertes Satzgeschehen, in dem alle Instrumente in kammermusikalischer Manier zum Einsatz kommen. Ohne Bezug zum Vorherigen erscheint die länger angelegte Überleitung im Cello und im Kontrabass, die durch Sechzehntelläufe zurück nach c-Moll führen soll (T. 84–89). Die Hörner unterbrechen mit dem Einsatz ihres Fanfarenmotivs die tiefen Streicher und läuten eine Wiederholung des Trioteils ein. Erst im zweiten Anlauf führen die Bassinstrumente zurück zum Trauermarsch (T. 120).

Die Wiederholung des ersten Formteils ändert Ries leicht ab. Die Themenkonstellation verteilt er nun engmaschiger auf die Instrumente, die Hörner kommen farbgebend zum Einsatz, und der Kontrabass erhält ein kleines thematisches Solo (T. 139–143). Ähnlich wie Beethoven erweitert Ries den A'-Teil und gibt ihm einen verarbeitenden Charakterzug, wenn auch nicht so umfangreich wie in der *Eroica*. Neu sind beispielsweise absteigende Dreiklangsbrechungen im Klavier, die die Themeneinwürfe der Streicher und Bläser untermalen, wie auch die Klavierkadenz in T. 154, die einerseits den Pianisten solistisch in den Vordergrund rückt und andererseits in das nach C-Dur veränderte Marschthema in den Hörnern überleitet. Ähnlich wie bei Beethoven löst sich auch Ries' Thema gegen Satzende auf. Ab T. 173 erklingt nur noch der erste Thementakt, wodurch das Verhalten des Marsches in der Ferne und das Abmarschieren der Musiker angedeutet werden.

Ries' Trauermarsch stellt zwar keine Kopie des Sinfoniesatzes dar, er ist Beethovens *Marica funebre* aber deutlich nachempfunden und bedient sich gleichermaßen der gängigen Trauermarschtopoi, wie es auch Beethoven tut. Hierzu zählen insbesondere die scharf punktierte Rhythmik, die betonten Auftakte, engräumige Melodik und Dreiklangstrukturen im Triomittelteil. Dennoch bleibt Ries' Marsch weitaus

intimer und weniger dramatisch, als es in Beethovens Marsch oder in den groß besetzten Trauermärschen von Gossec oder Cherubini der Fall ist. Dies liegt unter anderem an der geringeren Besetzung sowie an dem Verzicht auf stilisierte Trommelschläge und dem Zurückhalten der Bläser, die erst im Mittelteil vorsichtig hinzutreten. Eine andere Parallele zwischen der Sinfonie und dem Septett kann hingegen im Beginn des dritten Satzes gesehen werden, den Ries ebenfalls als Scherzo anlegt.

### III. Scherzo. Allegro vivace

Während Beethoven in der *Eroica* das Trio seines Scherzos mit den Hörnern beginnen lässt, stellt Ries die Hörner solistisch an den Satzanfang. Den energisch vortreibenden Charakter des Satzes evoziert insbesondere die Gegenüberstellung von repetierenden Akkorden und raschen Akkordbrechungen im Klavier, das angesichts seines virtuosen Auftretens den Satz dominiert. Den Streichern und übrigen Instrumenten kommen dabei lediglich kurze Einwürfe zu, die an den Hornruf des Satzbeginns erinnern. Fanfarenmotivik in den Hörnern markiert auch das Scharnier zwischen den Binnenabschnitten des Scherzoteils, das restliche Satzgeschehen dominieren allerdings die Läufe des Pianisten. Gleiches gilt auch für das Trio, das zwar durch einen synkopisch verschobenen Streichersatz eröffnet wird (As-Dur), aber bereits nach vier Takten abermals schnellen Läufen im Klavier Platz macht. Ein ausbalanciertes Musizieren zwischen den einzelnen Instrumenten findet somit im dritten Satz nicht statt. Er dient in hohem Maße – und damit ähnlich wie der Kopfsatz – der Zurschaustellung des technischen Könnens des Pianisten.

### IV. Rondo. Allegro

Das Schlussrondo ist deutlich weiträumiger angelegt, als das im Klavierquartett op. 13. Die Eröffnung des ersten Ritornells geschieht ebenfalls durch das Klavier mit einem unscheinbaren, sanglichen Thema, und wie im Kopfsatz führt erst die Themenwiederholung in der Violine zurück zur Tonika Es-Dur.

Abb. 118: op. 25, IV, T. 1–8.



Da der weitere Verlauf des Ritornells deutlich durch schnelle Skalen des Klaviers dominiert wird, gewinnt man zunächst den Eindruck, dass Ries' klavierkonzertartig den Pianisten im Schlusssatz erneut ins Zentrum rückt. Die Couplets zeigen allerdings ein anderes Bild, denn hier tritt das Klavier in weiten Teilen zu Gunsten eines ausgewogenen Musizierens zurück und übernimmt Begleitfunktion. So wird das erste Couplet (g-Moll, T. 33–111) von der Violine eröffnet, und neues motivisches Material wird von Instrument zu Instrument durchgereicht und übergeben. Effektvolle Kontrastmomente erzielt Ries zudem durch plötzliche Übergänge zum Tutti und schroffe Dynamikwechsel (pianissimo–fortissimo, T. 53–56 u. T. 85–89). Das Klavier behält es sich zwar vor, ein Seitenthema in der Dominante einzuführen (B-Dur, T. 64ff), die thematische Fortspinnung geschieht allerdings im imitativ gewobenen Satzgefüge aller Stimmen (T. 78ff).

Abb. 119: op. 25, IV, T. 64–72.

The image shows a musical score for piano, measures 64 to 72. The music is in 6/8 time and features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The tempo is marked *dolce*. The key signature has two flats. The score consists of two systems of two staves each.

Erst gegen Ende des Abschnitts bricht das Klavier durch schnelle chromatische Läufe aus dem ausgewogenen Satzgeschehen aus und läutet die Wiederkehr des Ritornells ein (T. 111–143). Dieses folgt dem Vorbild des ersten, moduliert gegen Ende aber nach c-Moll.

Setzte das erste Couplet bereits in einer Molltonart ein, so fand die Harmonik doch nach kurzer Zeit nach Dur zurück. Das zweite Couplet (T. 144–231) beginnt ebenfalls in Moll, behält dieses Tongeschlecht allerdings bei. Es tritt somit im klassischen Sinne als kontrastierendes Minore auf, das gewisse Ähnlichkeiten zum Mittelcouplet des Klaviertrios op. 2 aufweist. Denn wie im Trio führt Ries auch hier ein neues Thema im Klavier ein, das den Schwerpunkt des Abschnitts ausmacht (c-Moll, T. 144–151). Virtuosen Anstrich erhält es durch schnelle Sechzehntelbegleitung in der linken Hand und Doppelschlagverzierungen in der rechten. Bevor das Thema allerdings in gewohnter Weise auf die übrigen Instrumente übertragen wird, führt die Violine ein weiteres neues und sangliches Thema ein (g-Moll, T. 152–155), das nur sehr entfernt mit dem motivischen Material des vorangegangenen Couplets verwandt erscheint. Da sich der weitere Coupletverlauf als eine Art Durchführung zu erkennen gibt, in der die zwei neuen Themen auf die jeweiligen Stimmen verteilt werden, wundert es, dass Ries explizit zwei neue Themen einführt. Es ist merkwürdig, dass er nicht auf die zwei zu Satzbeginn vorgestellten Themen zurückgreift und diese verarbeitet, sondern hierfür zwei neue, sich kontrastierende Themen erfindet. Dennoch behält er sein Prinzip bei, die Spieler im Couplet möglichst gleichberechtigt auftreten zu lassen, auch wenn der Pianist durch kurze virtuose Soli stellenweise hervorsteht.

Abb. 120: op. 25, IV, T. 144–155.

The image shows a musical score for violin (VI.), viola (Vc.), and piano (Pf.), measures 144 to 155. The music is in 6/8 time and features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The tempo is marked *pizz.* and *p*. The key signature has two flats. The score consists of three systems of two staves each.

149

Vi.

Vc.

Pf.

Das Klavier leitet zwar in das dritte Ritornell über, allerdings scheint sich die Idee des ausgewogenen Musizierens nun auch auf die Refrains übertragen zu haben, denn die Klarinette setzt hier mit dem Rondotheema ein. Das Klavier nimmt sich in der Themenwiederkehr völlig zurück und macht den anderen Ensemblemitgliedern Platz, wie es in den Couplets zu beobachten ist. Das letzte Couplet übernimmt die Rolle einer Reprise und gleicht in seinem Aufbau dem ersten. Ein letztes Schlussritornell lässt das Eröffnungsthema schließlich in alle Instrumente einkehren und bildet somit den Rahmen zum Satzanfang. Fanfarenmotivik in den Hörnern, fulminante Tonleiterläufe im Klavier und schlichte Kadenzharmonik – mit Ausnahme einer kurzen mediantischen „Verirrung“ nach Ces-Dur (T. 370/371) – bilden den Schluss des letzten Ritornells.

Der Schlusssatz wirkt trotz der Virtuosität im Klaviersatz feiner abgestimmt als der Kopfsatz oder das Scherzo. Besonders die Couplets sind musikalisch mehr ausbalanciert und lassen alle Spieler „zu Wort kommen“, der Pianist bleibt aber stets präsent. Trotz der Disposition zweier konträrer Themen widmet sich das mittlere Couplet der anfangs eingeführten motivisch-thematischen Elemente nicht und führt zwei neue Themen ein. Für den Formverlauf des Satzes ergibt sich dadurch mehr ein reihender als ein das motivische Material verarbeitender Charakter. Gleichmaßen rückt die Prozessualität einer Sonatenform in den Hintergrund. Im Fokus steht wie im Kopfsatz das Unterhalten der Zuhörer, insbesondere durch einen effektvollen Klaviersatz wie auch durch den Verzicht auf komplexe motivisch-thematische Arbeit.

### Ergebnisse der Analysen op. 13 und op. 25

In den Jahren nach seiner Zeit bei Beethoven fokussiert sich Ries in seinem kammermusikalischen Schaffen zunehmend auf Werke mit Klavierbesetzung. Bereits hier zeichnet sich die Tendenz ab, gezielt für „sein“ Instrument, das Klavier, zu komponieren. Das Klaviertrio op. 2 bildet gewissermaßen den Auftakt, dicht gefolgt vom Klavierquartett op. 13 und dem Septett op. 25. Alle drei Werke verbindet ihr Fokus auf einen technisch anspruchsvollen und virtuoson Klaviersatz. Den übrigen Instrumenten kommt oftmals nur Begleitfunktion oder die Wiederholung des thematisch-motivischen Materials – meist in Überleitungen oder nach der Themenvorstellung durch das Klavier – zu. So wundert es nicht, dass bereits im Klaviertrio op. 2 Assoziationen mit der Gattung Klavierkonzert aufkommen. Im Klavierquartett scheint Ries allerdings mehr als im Trio oder Septett um ein ausgewogenes Musizieren bemüht. Die Aufmerksamkeit wird zwar auch hier immer wieder auf den Pianisten gelenkt, allerdings offenbart besonders die Fuge im Schlusssatz, wie die noch recht junge Gattung zum Experimentieren diente und mehr als das Klaviertrio oder das Septett einem kammermusikalisch ausbalancierten Satzgeschehen verpflichtet ist.

Mit dem groß besetzten Klavierseptett op. 25 betritt Ries aus gattungsgeschichtlicher Sicht noch „Neuland“. Wie er selbst betont, war ihm bewusst, dass das Werk zwischen privatem Kammermusizierkreis und öffentlichem Konzert einzuordnen ist. Man darf sicherlich annehmen, dass Ries den Klaviersatz bewusst anspruchsvoll setzte, um als junger Virtuose Aufsehen zu erregen, zumal

das Element des Virtuosen zu keinem Zeitpunkt auf die übrigen Instrumente übertragen wird. Rückblickend auf den Klaviersatz des Sextetts WoO 76 zeigt sich zudem, wie enorm sich Ries' technisches Können nach dem Unterricht bei Beethoven gesteigert hat. Trat das Klavier im Sextett noch vermehrt vor den Streichinstrumenten zurück, so geht mit dem anspruchsvoller werdenden Klaviersatz zunehmend auch die Vorrangstellung des Pianisten einher. Die Analyse unterstreicht zudem, dass gerade das Virtuose in weiten Teilen die eigentliche Essenz des Septetts ausmacht. Die wenig kontrastierenden Themen im Kopfsatz sowie eine generell nur schwach ausgebildete motivisch-thematische Arbeit und weitgehend schlichte Harmonik lassen oft den vorschnellen Schluss zu, das Werk als oberflächlich abzutun. Tatsächlich sah auch die zeitgenössische Fachpresse diese Gefahr. Nach dem Erscheinen des Septetts 1812 bei Simrock schreibt ein Rezensent in der *AmZ* 1813:

„[...] die Ideen selbst sind nicht oft wahrhaft originell, und viele erinnern nicht nur selbst, sondern sogar durch die Art, wie sie dargestellt werden, näher, als eigentlich zulässig, an bestimmte Vorbilder – welches Letztes hier besonders mit dem Trauermarsch der Fall ist, bey welchem dem Unterrichteten grösstentheils der Beethovensche aus der heroischen Symphonie vorschwebt; zwar soll zuweilen ein gewisses Hinauf- oder Herablaufen, die Gedanken, ein gewisses, in gewöhnlichen Formen immer weiter Moduliren die eigentliche Ausarbeitung ersetzen; zwar kehrt der Kreis der Ideen und Empfindungen, worin sich Hr. R. in seinen grösseren Werken dieser Art am liebsten zu bewegen scheint, auch in diesem, im Ganzen genommen, ziemlich wieder; [...]“<sup>348</sup>

Dennoch verweist der Autor darauf, dass Hörer an dem Werk durchaus Gefallen finden können und bescheinigt, wie gekonnt Ries den Satz ausgearbeitet hat:

„[...] denn die Gedanken sind ja doch gut und interessant; die Zusammenstellung und Anordnung derselben meistens mannigfaltig, natürlich, effectvoll; die eigentliche Ausarbeitung hin und wieder ungemein brav, wohl zusammenhängend und fliessend; der melodische und harmonische Theil sind oftmals im besten bedacht, als in nicht wenigen der neuesten, grösseren Klaviercompositionen; der Satz ist wenigstens so rein, dass das Ohr nirgends Anstoss nimmt; das Interesse ist sehr vortheilhaft an die verschiedenen Spieler vertheilt, obgleich der Cembalist bey weitem prädominirt; und jedes Instrument, vornämlich aber das Pianoforte, ist seiner Natur und seinen eigenthümlichen Vorzügen gemäss behandelt.“<sup>349</sup>

Allerdings ist zu bemerken, dass der Rezensent das Werk nach eigenem Bekunden nie in der Septettbesetzung gehört hat, denn Ries fertigte nach gängiger Methode noch eine reduzierte Fassung für Klavier und Streichquartett an, sodass das Werk mit geringerer Besetzung im Aufführungsfall leichter realisierbar war. So mag es vielleicht auch dem fehlenden Höreindruck geschuldet sein, dass dem Kritiker einige effektvolle Passagen der Hörner – besonders im Tutti – und Kantilenen der Klarinette entgingen. Denn wie er schreibt, muss die Septettfassung sich „hin und wieder noch schöner ausnehmen, da auch hier alle Instrumente möglichst vortheilhaft und ihrer Natur gemäss behandelt sind, auch die Hörner, durch öftere grosse Noten in ihrer tiefen Octave, und der Contrabass durch sein Gewicht, den vielen Figuren einen nachdrücklichen Gehalt bieten.“<sup>350</sup>

Wie erfolgreich das Septett letztendlich wirklich war, lässt sich nur schwer beurteilen, da (aktuell) kaum Berichte über Aufführungen des Werkes greifbar scheinen.<sup>351</sup> Ries bemerkt rückblickend allerdings,

<sup>348</sup> [unbekannt]: Grand Quintuor p. le Pianoforte, 2 Violons, Viole et Violoncelle, comp. par Ferd. Ries. Oeuv. 25. à Bonn, chez Simrock, in: *AmZ* 15/48 (1. Dezember 1813), Sp. 788–790.

<sup>349</sup> Ebd.

<sup>350</sup> Ebd.

<sup>351</sup> Für den Oktober 1823 verzeichnet die *AmZ* eine Aufführung des Septetts in Berlin mit Caroline Lithander, Tochter des Pianisten und Komponisten Carl Ludwig Lithander (1773–1843), als Pianistin. Für den Februar 1826 ist in Edinburgh in einem *Morning Concert* des Geigers Feliks Janiewicz (1762–1848) eine Aufführung des



dass das Werk „*dazumal in Deutschland sehr häufig gespielt wurde*“, und Hill verzeichnet neben dem 1812 bei Simrock erschienenen Erstdruck noch drei weitere Ausgaben bei anderen Verlegern, interessanterweise allesamt aus Paris (Carli, Chanel und Richault).<sup>352</sup> Denn obwohl Ries während seines Aufenthalts in der Stadt 1807/1808 keinen Erfolg hatte und Musikverleger seine Kompositionen ablehnten, wurde in den 1820er Jahren insbesondere der Verlag von Simon-Jean-Charles Richault ein großer Abnehmer seiner Kompositionen.<sup>353</sup> Ries' wachsender Erfolg bei den Pariser Verlegern ist einerseits sicherlich mit seinem zunehmenden Bekanntheitsgrad verbunden, andererseits erstarkte die Salonkultur der Stadt und damit auch die Kammermusik erst wieder ab Mitte der 1820er Jahre. Denn eine größere Rolle als die Kammermusik, die durch den Wegfall der meisten aristokratischen Salons seit der Revolution an den Rand des Musiklebens gedrängt worden war, spielten im Paris des beginnenden 19. Jahrhunderts die Oper sowie eine neu aufgekommene, patriotisch-national motivierte Musikbewegung, die in erster Linie massentauglich sein sollte, eine Rolle.<sup>354</sup> Dem *Harmonicon* nach zu urteilen, lehnte Ries die französische Musik in jener Zeit insbesondere deshalb ab, und dies mag sicherlich auch einer der Gründe für seinen ausbleibenden Erfolg gewesen sein.<sup>355</sup> Wie die Widmungen an Lobkowitz und Rasumowsky durchblicken lassen, schienen die Werke für die Salonkultur Wiens besser geeignet. Sein Misserfolg veranlasste ihn schließlich dazu, Frankreich zu verlassen und sich Mitte des Jahres 1808 erneut nach Wien zu begeben. Dem Artikel im *Harmonicon* nach fasste er aber bereits in Paris auf Anraten eines Freundes – eventuell Joseph Eichhoff oder auch Jean André Saur – den Entschluss, sein Glück in Russland zu versuchen.<sup>356</sup> Denkbar ist daher auch, dass das Septett op. 25 als „Konzert-Ersatz“ für die bevorstehende Reise quer durch Deutschland bis nach Skandinavien und schließlich nach St. Petersburg gedacht war. Der auf sechs Spieler reduzierte und damit leicht zu realisierende Begleitsatz sowie die prominente Rolle des Klaviers bekräftigen diese Annahme, und wie an Hand der Kompositionen der Londoner Zeit zu sehen sein wird, konzipierte Ries auch in späteren Jahren gezielt großbesetzte Kammermusikwerke mit Klavier, die als Ersatz für Klavierkonzerte dienten. Gleichwohl entsteht vor dem Aufbruch nach Russland noch in Bonn 1809 das Zweite Klavierkonzert (op. 115), das Ries mit hoher Wahrscheinlichkeit im Gepäck gehabt haben wird. Ob das Septett auf dem langen Weg nach Russland erklang, ist nicht überliefert, zumal die kammermusikalische Besetzung besonders für Aufführungen im privaten Rahmen geeignet ist, die von der öffentlichen Musikberichterstattung in der Regel nicht wahrgenommen wurden.

---

Opus 25 in der Quintettfassung belegt. Janiewicz stellte ein kammermusikalisches Programm mit Quartetten von Haydn und Mozart sowie einem Trio von Beethoven, einer Arie von Händel und der Quintettfassung des Septetts von Ries zusammen. Siehe: [unbekannt]: Nachrichten, in: *AmZ* 25/46 (12. November 1823), Sp. 754 sowie: Lister, Warwick: Feliks Janiewicz and the String Quartet in Great Britain, 1810–1830; in: *The String Quartet. From the private to the public Sphere*, S. 237–250 sowie: [unbekannt]: Mr Yaniewicz's Morning Concerts, in: *Caledonian Mercury*, Nr. 14703, 26. Februar 1826, [S. 3].

<sup>352</sup> Brief von Ferdinand Ries an Joseph Ries, Frankfurt a. M., 16. Januar 1836, zitiert nach: Hill, Cecil (Hrsg.): *Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente*, S. 700–704, [Dok. Nr. 445]. Siehe auch: Hill, Cecil: *Ferdinand Ries. A Thematic Catalogue*, S. 22 sowie: Hagels, Bert (Hrsg.): *Vorwort zur Partitur*, in: *Ferdinand Ries. Grand Septuor Es-Dur op. 25*, Ries & Erler, S. I.

<sup>353</sup> Siehe auch: Hill, Cecil (Hrsg.): *Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente*, S. 25.

<sup>354</sup> Siehe auch: Heinz, Gottfried: *Die Geschichte des Klavierquintetts von den Anfängen bis Robert Schumann*, Bd. 1, S. 205–206.

<sup>355</sup> [unbekannt]: *Memoir of Ferdinand Ries*, in: *The Harmonicon* 2/15 (1824), S. 34–35.

<sup>356</sup> Da der Artikel im *Harmonicon* von einem „*influential friend*“ spricht, an den sich Ries auch wegen einer Verwaltungsstelle wandte, vermutet Barbara Mühlens-Molderings, dass es sich um Saur gehandelt haben könnte. Siehe: Mühlens-Molderings, Barbara: *Ferdinand Ries' Brief an Wilhelm Christian Müller vom 18. Juni 1830*, in: *Ries Journal* 1 (2011), S. 26 u. S. 29 sowie: [unbekannt]: *Memoir of Ferdinand Ries*, in: *The Harmonicon* 2/15 (1824), S. 35.

## 8. Komponieren und Reisen – Die Wanderjahre. Von Wien durch Deutschland bis nach Skandinavien und Russland (1808–1813)

### 8.1 Wien

Wohl im Sommer 1808 machte sich Ries von Paris aus auf den Weg nach Wien und hatte dabei schon seine Reise nach St. Petersburg im Kopf. Bei einem Zwischenstopp in Bonn traf er auf seinen alten Cellolehrer Bernhard Romberg.<sup>357</sup> Für den 1. August 1808 berichtet die *Zeitung für die elegante Welt* von einem vermutlich halböffentlichen Konzert in Bonn, in dem Ries und Romberg auftraten: „Wir hatten hier kürzlich das Vergnügen den Violoncellist Bernhard Romberg im freundschaftlichen Zirkel zu hören, und fanden alles das bestätigt, was öffentliche Blätter von ihm sagten. Gleich darauf hörten wir den jungen Rieß, Sohn des hiesigen Musikdirektors der ehemaligen Kapelle. Er ist ein Schüler von Beethoven und macht seinem Lehrer alle Ehre. Vorzüglich exekutirte er die schwierigsten Sachen von ihm; auch überraschte er uns durch einige seiner kürzlich in Paris erschienen Sonaten. Er geht, von Paris kommend, über Wien nach Petersburg, und die musikalische Welt hat viel dereinst von ihm zu erwarten.“<sup>358</sup>

Dass er es trotz des ausbleibenden Erfolges in Paris zu etwas Bekanntheit gebracht hatte, bezeugt die Wiener Zeitung *Vaterländische Blätter für den österreichischen Kaiserstaat*, die in der Ausgabe vom 2. September 1808 meldet, dass Ries, der „Musik-Compositeur, aus Bonn“, am 27. August in Wien eingetroffen sei.<sup>359</sup> Er wohnte auf der Wieden im Starhembergischen Freihaus, einem Wohnkomplex, der bis Mitte 1801 unter anderem ein Theater beherbergt hatte, das von Emanuel Schikaneder geleitet wurde und in dem 1791 Mozarts Zauberflöte zur Uraufführung gebracht wurde. Als Ries sich 1808 dort einquartierte, war das Freihaustheater bereits zu Wohnungen umgebaut und die ehemalige Spielstätte durch das Theater an der Wien abgelöst.<sup>360</sup>

Über Ries' genaue Tätigkeiten in Wien bei jenem Aufenthalt ist relativ wenig bekannt. Wie Cecil Hill vermutet, dürfte er mit nun fast 24 Jahren versucht haben, seine finanzielle und berufliche Unabhängigkeit zu begründen.<sup>361</sup> Die Widmungen seiner Werke, die in diesem Zeitraum entstanden sind, zeigen, dass er in den Kreisen und Salons des Wiener Hochadels verkehrte. Der Komponist Johann Friedrich Reichardt berichtet, dass er 1808 während seines Aufenthalts in Wien Ries bei Lobkowitz kennenlernte: „Bei einer kleinen nach dem Diner veranstalteten Nachmittagsmusik habe ich bei dem Fürsten Lobkowitz – bei dem fast jede Stunde des Tages ihre musikalische Anwendung hat – einen sehr braven jungen Künstler, Herrn Rieß, kennen gelernt. Er ist ein Schüler und wie man sagt, der beste Schüler von Bethoven [sic], und spielt sehr brav und auch sehr zart das Fortepiano. Auch zu Komposition hat er entschiedenes Talent: er ließ uns einige seiner Trio's für Fortepiano und Violin

---

<sup>357</sup> Bernhard Romberg war im Frühjahr 1808 als Cellist des Fürsten Ferdinand Kinsky in dessen privatem Ensemble engagiert worden und hielt sich daher einige Zeit in Wien auf. Laut *Morgenblatt für gebildete Stände* war er im Juli wieder in Bonn und auf dem Weg weiter nach Hamburg. Siehe: [unbekannt]: [ohne Titel], in: *Morgenblatt für gebildete Stände*, 204 (25. August 1808), S. 816. Siehe auch: Blindow, Martin: Bernhard Romberg (1767–1841). Leben und Wirken des großen Violoncello-Virtuosens, S. 78.

<sup>358</sup> [unbekannt]: [ohne Titel], in: *Zeitung für die elegante Welt*, 8/151 (5. September 1808), Sp. 1207. Hervorhebungen im Original.

<sup>359</sup> [unbekannt]: *Angewandte Musik in Wien*, in: *Vaterländische Blätter für den österreichischen Kaiserstaat*, 34 (2. September 1808), S. 278. Im *Vollständigen Auskunftsbuch* für das Jahr 1808 wird Ries unter den Tonkünstlern allerdings nicht gelistet. Eventuell wurde das Auskunftsbuch vor seinem Eintreffen gedruckt, oder Ries wurde auf Grund seines kurzen Aufenthaltes in der Stadt nicht mit aufgenommen. Siehe: *Vollständiges Auskunftsbuch* auf das Jahr 1808, S. 233–237.

<sup>360</sup> Harrant, Andrea und Fastl, Christian: Art.: „Freihaustheater auf der Wieden“, in: *Oesterreichisches Musiklexikon online*.

<sup>361</sup> Hill, Cecil (Hrsg.): *Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente*, S. 26.

*hören, die von Erfindung und Fleiß zeugen. Auch in dem letzten Quartett bei Schupanzig hörte ich ein schönes ideenreiches Quintett von seiner Arbeit. Er scheint auch ein angenehmer gebildeter Mann zu sein, dem ein zweijähriger Aufenthalt in Paris in jeder Rücksicht wohlgethan haben mag.*<sup>362</sup>

Reichardt erlebte Ries einige Zeit später erneut, dieses Mal beim Grafen Johann Rudolf Czernin, mit dem Ries zusammen musizierte, sowie beim Grafen Apponyi: *„In der Frühstunde hatte ich schon einem Quartett bei Herrn von Czerini [sic] beigewohnt, wo eine sehr angenehm pikante Klaviersonate mit Violinbegleitung und ein schönes Quintett von Saiteninstrumenten, beides von Rieß, exekutirt wurde. Der Komponist spielte selbst das Fortepiano mit vieler Fertigkeit und Zartheit. Der junge Czerini bewies auch hiebei eine große, sichere Exekution.*

*Den Abend wurde bei dem Grafen von Apponi der Geburtstag der schönen Gräfin mit einem feinen Konzert, vor einer edlen, sehr ausgewählten, wiewol gemischten Gesellschaft aus der großen und feinen Welt, in einem sehr schönen Konzertsale recht passend künstlerisch gefeiert. Da hört' ich nun wieder einen Liebhaber auf dem Fortepiano, der mich und alle Anwesenden, durch seine große Fertigkeit und Sicherheit nicht wenig in Erstaunen setzte. Es war ein junger Ungarischer Graf Amadei.<sup>363</sup> Er spielte ein sehr schweres Trio vom Prinzen Louis Ferdinand fast eben so kräftig und geistvoll, wie der herrliche Komponist es ehemals selbst wol spielte; und dann noch sehr schwere Variationen, die Herr Rieß für ihn besonders komponirt hatte, mit bewundernswürdiger Kraft und Bravour.*<sup>364</sup>

Zu erkennen ist, wie sich Ries – ganz im Gegensatz zu seiner Zeit in Paris – in der Salonkultur des Wiener Adels behaupten konnte und auch als Komponist mit seinen eigenen Werken Anklang fand. Sicherlich spielte hierbei auch der Einfluss Beethovens eine Rolle. Der Kontakt zu seinem alten Lehrer scheint in jener Zeit aber rein freundschaftlicher Art gewesen zu sein, denn über weitere Unterrichtsstunden bei seinem Förderer ist jedenfalls nichts überliefert. Eher das Gegenteil war der Fall, denn Beethoven wendete sich im November an seinen ehemaligen Schüler mit der Bitte, das G-Dur-Klavierkonzert op. 58 in einem Konzert am 15. November 1808 erstmals öffentlich aufzuführen. Da Ries bis zum Konzert nur mehr fünf Tage blieben, um den Solopart zu lernen, lehnte er aus Sorge ab, dass das Werk durch die kurze Probenzeit an Wirkung verlieren würde. In den *Notizen* heißt es hierzu: *„Darüber wurde Beethoven aufgebracht, drehte sich um und ging gleich zu Stein<sup>365</sup>, den er sonst wenig leiden konnte. Dieser war auch Clavierspieler und zwar ein älterer, als ich. Stein war klug genug, den Vorschlag gleich anzunehmen. Da er aber auch mit dem Concerte nicht fertig werden konnte, so kam er den Tag vor der*

---

<sup>362</sup> Brief von Johann Friedrich Reichardt, Wien 25. Dezember 1808, zitiert nach: Reichardt, Johann Friedrich: *Vertraute Briefe* geschrieben auf einer Reise nach Wien, Bd. 1, S. 270. Hervorhebungen im Original. Die Briefe Reichardts sind im Rahmen der Ries-Forschung bisher noch nicht herangezogen worden.

<sup>363</sup> Gemeint ist wohl Graf Thaddäus Amadé von Várkony (1783–1845), den Ries vermutlich in jener Zeit kennen gelernt haben dürfte. Ries widmete ihm die Klaviervariationen über ein ungarisches Thema op. 15. Laut Katalog 741 sind die Variationen 1809 in Wien entstanden, Hill verzeichnet den Erstdruck bei Simrock allerdings im Jahr 1807. Várkony war selbst ein fähiger Pianist und wurde unter anderem als einer der ersten Förderer des jungen Franz Liszt bekannt, den er bei einem Konzert am 26. November 1820 in Pressburg (Bratislava) gehört hatte. Siehe: Fastl, Christian: Art.: „Amadé von Várkony, Thaddäus Graf“, in: *Oesterreichisches Musiklexikon online*. Siehe auch: [unbekannt]: [ohne Titel], in: *Preßburger Zeitung*, 95 (28. November 1820), S. 1, sowie: Legány, Dezső: Liszt in Hungary, 1820–1848, in: *Liszt and his World*. S. 3–16, sowie: Hill, Cecil: Ferdinand Ries. A Thematic Catalogue, S. 14.

<sup>364</sup> Brief von Johann Friedrich Reichardt, Wien, 7. Februar 1809, zitiert nach: Reichardt, Johann Friedrich: *Vertraute Briefe* geschrieben auf einer Reise nach Wien, Bd. 1, S. 387–388. Hervorhebungen im Original.

<sup>365</sup> Der Pianist und Komponist Andreas Friedrich Stein (1784–1809) war Sohn des Klavierbauers Johann Andreas Stein und Bruder von Anna Maria, genannt Nannette, die mit dem Klavierbauer Johann Andreas Streicher verheiratet war, dessen Klaviere Beethoven schätzte. Siehe: Kaufmann, Michael G. und Menger, Reinhardt: Art.: „Stein, Andreas Friedrich“, in: *MGG 2, Personenteil*, Bd. 15, Sp. 1388.

*Aufführung zu Beethoven und begehrte, wie ich es gethan hatte, das andere aus C moll zu spielen. Beethoven mußte wohl nachgeben und willigte also ein.*”<sup>366</sup>

In zeitliche Nähe fällt auch ein anderes Ereignis, das zu einem zwischenzeitlichen Zerwürfnis zwischen Ries und Beethoven führte, mutmaßlich im Frühjahr 1809.<sup>367</sup> Beethoven hatte eine ihm vermutlich im Herbst 1808 angebotene Stelle als erster Kapellmeister am Hofe von Napoleons Bruder Jérôme – seit August 1807 König von Westphalen – in Kassel abgelehnt.<sup>368</sup> Reichardt, der Anfang 1808 von Jérôme Bonaparte zum Kasseler Theaterdirektor ernannt worden war, wendete sich daher an Ries und bot diesem die Stelle an. Hierzu schreibt Ries in den *Notizen*:

*„Beethoven sollte als Capellmeister zum Könige von Westphalen kommen; der Contract, wodurch ihm sechshundert Ducaten Gehalt, nebst (wenn ich nicht irre,) freier Equipage zugesichert wurden, war ganz fertig; es fehlte nur seine Unterzeichnung. Diese gab die Veranlassung, daß der Erzherzog Rudolph und die Fürsten Lobkowitz und Kinsky ihm lebenslänglich einen Gehalt zusagten, unter der einzigen Bedingung, daß er nur in den Kaiserlichen Staaten bleibe. Das Erstere wußte ich, das Letztere nicht, als plötzlich Capellmeister Reichard zu mir kam und mir sagte, ‚Beethoven nähme die Stelle in Cassel bestimmt nicht an; ob ich, als Beethoven’s einziger Schüler, mit geringerem Gehalte dorthin gehen wolle.‘ Ich glaubte Ersteres nicht, ging gleich zu Beethoven, um mich nach der Wahrheit dieser Aussage zu erkundigen und ihn um Rath zu fragen. Drei Wochen lang wurde ich abgewiesen, sogar meine Briefe darüber nicht beantwortet. Endlich fand ich Beethoven auf der Redoute. Ich ging sogleich auf ihn zu und machte ihn mit der Ursache meines Ansuchens bekannt, worauf er in einem schneidenden Ton sagte: ‚So – glauben Sie, daß Sie eine Stelle besetzen können, die man mir angeboten hat?‘ – Er blieb nun kalt und zurückstoßend. Am anderen Morgen ging ich zu ihm, um mich mit ihm zu verständigen. Sein Bedienter sagte mir in einem groben Tone: Mein Herr ist nicht zu Hause, obschon ich ihn im Nebenzimmer singen und spielen hörte. Nun dachte ich, da der Bediente mich schlechterdings nicht melden wollte, grade hineinzugehen; allein dieser sprang nach der Thür und ließ mich zurück. Hierüber in Wuth gebracht faßte ich ihn an der Gurgel, und warf ihn schwer nieder. Beethoven, durch das Getümmel aufmerksam gemacht, stürzte heraus, fand den Bedienten noch auf dem Boden und mich todtbleich. Höchst gereizt, wie ich nun war, überhäufte ich ihn mit Vorwürfen der Art, daß er vor Erstaunen nicht zu Wort kommen konnte und unbeweglich stehen blieb. Als die Sache aufgeklärt war, sagte Beethoven: ‚So habe ich das nicht gewußt; man hat mir gesagt, Sie suchten die Stelle hinter meinem Rücken zu erhalten.‘ Auf meine Versicherung, daß ich noch gar keine Antwort gegeben hätte, ging er sogleich, um seinen Fehler gut zu machen, mit mir aus. Allein es war zu spät; ich erhielt die Stelle nicht, obschon sie damals ein sehr bedeutendes Glück für mich gewesen wäre.*”<sup>369</sup>

Wie dem Bericht zu entnehmen ist, war die Aussicht auf eine Festanstellung für Ries’ durchaus attraktiv, denn sie hätte sicherlich dem Fortkommen seiner Karriere gedient. Dass Beethoven die Stelle ablehnte und im Gegenzug eine lebenslängliche Förderung durch die Fürsten Kinsky und Lobkowitz sowie den

---

<sup>366</sup> Siehe: Wegeler, Franz Gerhard, und Ries, Ferdinand: Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven, S. 112–113. Hervorhebungen im Original. Die erste öffentliche Aufführung des Klavierkonzertes op. 58 fand schließlich in der großen Akademie am 22. Dezember 1808 im Theater an der Wien statt. Beethoven übernahm den Klavierpart selbst. Siehe auch: Caeyers, Jan: Beethoven. Der einsame Revolutionär, S. 416–417.

<sup>367</sup> Wie der Brief vom 9. Januar 1809 an den Verleger Kühnel in Leipzig bestätigt, wusste Ries Anfang Januar noch nicht, dass Beethoven die Stelle in Kassel nicht annehmen würde. Siehe: Brief von Ferdinand Ries an Ambrosius Kühnel, Wien, 9. Januar 1809, zitiert nach: Beer, Axel: Vier unveröffentlichte Briefe von Ferdinand Ries mit Bemerkungen über Beethoven, in: Bonner Beethoven-Studien, Bd. 1, S. 22–23. Hervorhebungen im Original.

<sup>368</sup> Siehe auch: Kopitz, Martin Klaus: Beethovens Berufung nach Kassel an den Hof Jérôme Bonapartes, in: Die Tonkunst, 5/3 (2011), S. 326–335.

<sup>369</sup> Siehe: Wegeler, Franz Gerhard, und Ries, Ferdinand: Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven, S. 95–97. Hervorhebungen im Original.

Erzherzog Rudolph erhielt, stellte Ries wohl nicht ohne gewissen Spott fest. Kühnel berichtet er: „*Mein Lehrer Beethoven ist nun bestimmt lebenslänglich hier mit 4000 Gld. Gehalt engagiert, NB. für gar nichts zu thun. Wahrlich ein schönes Loos für einen Künstler, der nun ganz seinen Launen nachleben kann.*“ Dennoch gesteht er ein: „*Jetzt wird er erst recht große Meisterstücke liefern.*“<sup>370</sup> Wegeler stellt in den *Notizen* allerdings klar, dass sich trotz des Streites sowohl Beethoven wie auch Stephan von Breuning in jener Zeit nach wie vor für Ries einsetzten.<sup>371</sup> Dies ging wohl mitunter auf Bitten des Vaters Franz Anton zurück. Denn auch in der Wiener Salonkultur hatte der Krieg mit Napoleon seine Spuren hinterlassen. Breuning, der sich ebenfalls in Wien aufhielt, schrieb an seinen Schwager Wegeler, der darüber in den *Notizen* berichtet: „*Allein es ist schwer, 'schreibt mir darüber Breuning, 'dem Wunsche des Vaters (Ries) und dem unsrigen zu entsprechen, und mit der Sorge für den Unterhalt des Sohnes die Möglichkeit zu vereinigen, daß er in seiner Kunst fortschreite. Beethoven findet auch in seiner jetzigen Lage, die von dem Herumtreiben in den Zirkeln der großen Familien abhängt, ein neues Hinderniß. – Ich setze aus eigener Erfahrung hinzu: Wien ist der Ort nicht mehr, der er war. Der Krieg hat unendlichen Einfluß gehabt; die großen Familien schränken sich in solchen Dingen, wo sie sonst großmüthig waren, ein. Denn das ist das Erste, womit man anfängt etc.* ' Also lag es diesmal wohl mehr an den Zeitumständen, als an Beethoven's minder eifriger Bemühung, wenn sein vorzüglicher Schüler nicht schon damals zu einer erwünschten Selbstständigkeit gelangte.“<sup>372</sup>

Auch wenn ihm der Durchbruch als selbstschaffender Komponist und Pianist in Wien 1808/1809 verwehrt blieb, war Ries in dieser Zeit kompositorisch nicht untätig. Ein Blick auf die Werke, die in jenem Zeitraum entstanden, zeigt, dass sich Ries deutlicher als in Paris auf anspruchsvolle Gattungen fokussierte.

<b>Gattung</b>	<b>Opusnummer</b>	<b>Entstehungsdatum laut Autograph</b>	<b>Entstehungsdatum laut Katalog 741</b>
3 Märsche für Klavier zu 4. Hd.	op. 12	[Autograph nicht auffindbar]	Wien 1809 [?] <sup>373</sup>
Klaviervariationen ( <i>Hungarian Air</i> )	op. 15	[Autograph nicht auffindbar]	Wien 1809 [?] <sup>374</sup>
Klaviersonate	op. 9 Nr. 2	[Autograph nicht auffindbar]	Wien 1809
Klavierquartett	op. 17	[Autograph nicht auffindbar]	Wien 1809
Streichquintett	op. 37	[Autograph nicht auffindbar]	Wien 1809
Marsch für Klavier zu 4 Hd.	op. 53 Nr. 2	1809 <sup>375</sup>	Wien 1809

<sup>370</sup> Brief von Ferdinand Ries an Ambrosius Kühnel, Wien, 28. März 1809, zitiert nach: Beer, Axel: Vier unveröffentlichte Briefe von Ferdinand Ries mit Bemerkungen über Beethoven, in: Bonner Beethoven-Studien, Bd. 1, S. 24, siehe auch S. 26. Hervorhebung im Original.

<sup>371</sup> Stephan von Breuning (1774–1824) gehörte mit seinen Geschwistern Eleonore, Christian und Lorenz zu dem Bonner Freundeskreis, mit dem Beethoven aufwuchs. Wie er hatte auch Stephan von Breuning bei Franz Anton Ries zeitweise Geigenunterricht.

<sup>372</sup> Siehe: Wegeler, Franz Gerhard: Nachtrag zu den Biographischen Notizen über Ludwig van Beethoven, S. 17–18.

<sup>373</sup> Das Werk ist allerdings schon 1808 bei Kühnel (Bureau de Musique) in Leipzig im Druck erschienen. Siehe: Hill, Cecil: Ferdinand Ries. A Thematic Catalogue, S. 12. Gewidmet sind die Märsche Nikolaus Freiherr von Krufft (1779–1818), der als Beamter und Komponist in Wien lebte. Wie Ries war auch Krufft zeitweise Schüler bei Albrechtsberger. Siehe: Grassl, Markus: Art.: „Krufft, Nikolaus Freiherr von“, in: MGG 2, Personenteil, Bd. 10, Sp. 763–764.

<sup>374</sup> Laut Hill ist das Werk allerdings schon 1807 bei Simrock im Druck erschienen. Wie oben beschrieben, dürfte Ries den Widmungsträger allerdings erst 1808 oder 1809 kennen gelernt haben. Siehe: Hill, Cecil: Ferdinand Ries. A Thematic Catalogue, S. 14.

<sup>375</sup> In D-B findet sich unter der Signatur Mus.ms.autogr. Ries, F. 51 N ein Arrangement des Marsches für kleines Orchester, datiert auf das Jahr 1809. Siehe: Hill, Cecil: Ferdinand Ries. A Thematic Catalogue, S. 46.

Gattung	Opusnummer	Entstehungsdatum laut Autograph	Entstehungsdatum laut Katalog 741
Streichquintett	op. 68	1809	St. Petersburg 1811
Streichquartett	op. 70 Nr. 3	1809	Petersburg 1812 <sup>376</sup>

Es fällt auf, dass Ries in der Wiener Zeit ausschließlich kammermusikalische Werke komponierte. Wie aus den Briefen von Reichardt hervorgeht, scheint er sich bei seinem Aufenthalt in der Stadt vorwiegend in häuslichen Musizierkreisen bewegt zu haben. Und wie oben bereits angesprochen, weisen auch die Widmungsträger der Kompositionen auf Ries' soziales Umfeld in Wien hin. So sind die Klaviersonate op. 9 Nr. 2, sowie das Klavierquartett op. 17 jeweils den Fürsten Karl Lichnowsky und Ferdinand Kinsky gewidmet, die Streichquintette op. 37 und op. 68 jeweils herausragenden Instrumentalisten. Ignaz Schuppanzigh, der sich als Geiger maßgeblich für die Aufführung der Werke Beethovens einsetzte, wurde zum Widmungsträger des Quintetts op. 37. Das von Reichardt in seinen Briefen Ende Dezember 1808 angesprochene Quintett, das unter anderem von Schuppanzigh aufgeführt wurde, könnte somit op. 37 gewesen sein. Das Streichquintett op. 68 – laut Autograph wohl ebenfalls in Wien 1809 entstanden – widmete Ries den beiden Vettern Andreas und Bernhard Romberg, die er aus seinen Jugendjahren in Bonn kannte. Insbesondere Bernhard, dem wohl berühmtesten Cellovirtuosen seiner Zeit, widmete Ries immer wieder Kompositionen, so unter anderem auch die zwei Cellosonaten op. 20 und op. 21. Dem Streichquartett op. 70 Nr. 3, fügte Ries noch zwei weitere Quartette hinzu, die auf seiner Russlandreise entstanden. Hieraus erklärt sich vermutlich auch der Widmungsträger der Quartette. Alle drei sind Fürst Anton Heinrich Radziwiłł (1775–1833) gewidmet, der sich politisch für eine deutsch-polnische Annäherung einsetzte und somit viel zwischen Berlin, Warschau und St. Petersburg reiste. Radziwiłł war nicht nur Cellist und Musikmäzen, sondern trat auch als Komponist hervor. Mehrfach wurde er Widmungsträger, so beispielsweise von Felix Mendelssohn Bartholdys Klavierquartett op. 1 sowie Frederic Chopins Klaviertrio op. 8. Zudem hatte Beethoven ihm seine Ouvertüre „Zur Namensfeier“ (op. 115) gewidmet.<sup>377</sup> Und auch das 1811 während der Russlandreise entstandene Klavierkonzert op. 42 in Es-Dur verdeutlicht mit seiner Widmung an den Erzherzog Rudolph, wie Ries um die Unterstützung einflussreicher Persönlichkeiten bemüht war.

### **Klavierquartett Es-Dur op. 17**

Das zweite Klavierquartett entstand nur rund ein Jahr, nachdem Ries sein f-Moll-Quartett vollendet hatte. Trotz der zeitlichen Nähe zeigt das Es-Dur-Quartett allerdings eine Intensivierung und Steigerung in Bezug auf verschiedene Merkmale. Hierzu zählen insbesondere das deutlich verflochtenere und dicht gewobene Satzbild, die Fülle melodischer Einfälle und eine größer angelegte Gesamtlänge. Wie Jost Michaels bemerkt, erscheint das Quartett op. 17 als Alternative zum f-Moll-Quartett, was bereits die Gegenüberstellung der äußeren Merkmale aufzeigt:<sup>378</sup>

<sup>376</sup> Wie die Incipits zeigen, verwechselt der Schreiber im Katalog 741 das fis-Moll-Quartett (op. 70 Nr. 3) und das G-Dur-Quartett (op. 70 Nr. 2). Das erhaltene Autograph von op. 70 Nr. 3, verzeichnet 1809 als Entstehungsjahr. Das G-Dur-Quartett dürfte somit 1812 in St. Petersburg entstanden sein. Siehe auch: Hill, Cecil: Ferdinand Ries. A Thematic Catalogue, S. 66.

<sup>377</sup> Schmidt, Beate A.: Art.: „Radziwiłł, Anton Heinrich von“, in: MGG 2, Personenteil, Bd. 13, Sp. 1188–1189. Siehe auch: Trzeciakowski, Lech: Fürst Anton Heinrich Radziwiłł. Ein Verfechter polnisch-deutscher Annäherung, in: „Der du mein ferner Bruder bist...“. Polnische Deutschlandfreunde in Porträts, S. 11–30. Siehe auch: Schewe, Gisela: Untersuchungen zu den Streichquartetten von Ferdinand Ries, S. 57–58.

<sup>378</sup> Siehe auch: Michaels, Jost: Gedanken zur Entwicklung des Klavierquartetts, in: Weber-Studien, Bd. 3, S. 416.

Satz	Opus 13	Opus 17
I	Adagio f-Moll, 6/8 – Allegro, f-Moll, 4/4	Allegro, Es-Dur, 4/4
II	Andantino, F-Dur, 2/4	Adagio mesto, as-Moll, 3/4
III	Allegretto moderato, f-Moll, Alla breve	Rondeau. Allegro moderato, Es-Dur, Alla breve

## I. Allegro

Bereits die Eröffnung des Kopfsatzes ist anders beschaffen, denn der Satz beginnt ohne vorangestellte langsame Einleitung. Dennoch haben die ersten Takte auf Grund des Unisonobeginns einleitenden Charakter und stellen gleichzeitig motivisch-thematisches Material vor. Der in den ersten vier Takten absteigende und umspielt verzierte Es-Dur-Dreiklang erweist sich als motivische Keimzelle für den späteren Satzverlauf, ebenso wie die raschen Wechseltonfiguren der kontrastierenden Gegenphrase im Klavier (T. 5–9). Die ersten acht Takte stellen somit das Thema vor, das allerdings noch in einer Art Rohgestalt vorliegt. Denn wie der Blick in die Reprise verdeutlicht, setzt die Wiederholung der Exposition unmittelbar mit Takt 9 ein. Hier (ab T. 9) greift Ries nun auf die Eröffnungselemente zurück und entwickelt aus dem zuvor blockartig und bruchstückhaft erklangenen Material eine Kantilene, die über akkordischer Begleitung im Klavier vom Cello bis in die Geige aufsteigt (T. 9ff). Die ersten acht Takte haben somit einerseits einleitende Funktion – insbesondere durch die Eröffnungsgeste im Unisono – und beinhalten bereits die motivisch-thematische Substanz, andererseits besitzt erst die daraus geformte Fortsetzung ab T. 9 thematische Qualität. Gleichermäßen treten alle Spieler hier erstmals sukzessive solistisch hervor. Wie in den zuvor betrachteten Werken, stellt Ries somit auch hier die Instrumente dem Hörer zu Satzbeginn vor.

Abb. 121: op. 17, I, T. 1–22.

The musical score shows the beginning of the first movement. It is written for Violin (VI.), Brass (Br.), Violoncello (Vc.), and Piano (Pf.). The tempo is marked 'Allegro' and the dynamics start with a piano 'p' marking. The key signature consists of two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The piano part has a triplet in the right hand starting in measure 9. The violin, brass, and cello parts enter in unison in the first measure.

The image displays a musical score for measures 9 through 19, arranged in three systems. Each system includes staves for Violin (VI), Bratshce (Br.), Cello (Vc.), and Piano (Pf.).

- System 1 (Measures 9-14):**
  - VI:** Rests for measures 9-13, then enters with a melodic line in measure 14, marked *cresc.*
  - Br.:** Rests for measures 9-13, then enters with a melodic line in measure 14, marked *cresc.*
  - Vc.:** Plays a melodic line starting in measure 9, marked *p dolce*.
  - Pf.:** Accompaniment with chords and moving lines, marked *p dolce*.
- System 2 (Measures 15-18):**
  - VI:** Continues the melodic line from measure 14.
  - Br.:** Continues the melodic line from measure 14, marked *sf*.
  - Vc.:** Continues the melodic line from measure 9, marked *cresc.* and *sf*.
  - Pf.:** Accompaniment, marked *p* in measure 17.
- System 3 (Measures 19-22):**
  - VI:** Continues the melodic line from measure 14.
  - Br.:** Continues the melodic line from measure 14.
  - Vc.:** Continues the melodic line from measure 9.
  - Pf.:** Accompaniment, featuring sixteenth-note patterns and marked with *6* (sextuplets) in measures 21 and 22.

Hinzu kommt allerdings, dass die Themenexposition erstmals nicht allein vom Pianisten vollzogen wird. Anders als in den Klavierwerken zuvor wirken alle Spieler an der Präsentation des thematischen Materials zusammen mit. Die sich bereits hier ergebene Satzverdichtung wird in der thematischen Fortspinnung ab T. 22 noch intensiviert, indem Ries den Stimmensatz nicht in eine Haupt- und drei Nebenstimmen teilt, sondern Cello, Bratsche und Violine gleichberechtigt mit jeweils eigener, aus dem Thema abgeleiteter Motivik hervortreten lässt. Das Streichtrio wird somit nicht mehr als homogener Klangkörper dem Klavier gegenübergestellt, sondern ist in sich selbst differenziert gestaltet. Daraus ergibt sich, dass der Pianist über weite Strecken keine herausgehobene Rolle spielt, sondern alle



Stimmen organisch miteinander verbunden erscheinen. Erst die Überleitung zum Seitenthema (ab T. 44) wie auch das Thema selbst lässt Ries vom Klavier vortragen.

Abb. 122: op. 17, I, T. 54–63.

The image displays a musical score for a string quartet, specifically measures 54 to 63. The score is arranged in four systems, each containing staves for Violin (VI.), Bratsche (Br.), Cello (Vc.), and Piano (Pf.).

- System 1 (Measures 54-59):** The Violin, Bratsche, and Cello parts are mostly silent, indicated by rests. The Piano part begins with a *dolce* marking and a melodic line. The dynamic is *p* (piano).
- System 2 (Measures 60-63):** The Violin, Bratsche, and Cello parts enter with melodic lines. The Piano part continues with a *dolce* marking and a melodic line. The dynamic is *p* (piano). There are markings for *cresc.* (crescendo) and *dim.* (diminuendo).

Auffallend ist, dass das lyrische Zweite Thema in C-Dur erklingt (T. 54–61). Die Dominante B-Dur umgeht Ries in der Exposition nahezu durchgehend. Erst der letzte Takt vor der Expositionswiederholung bringt als Anknüpfungspunkt zum Satzbeginn den Ton *B* unisono (T. 139). Eine ähnliche Tonartendisposition ist auch in dem oben untersuchten Streichquartett WoO 10 zu beobachten, das ebenfalls in Es-Dur steht. Das Umgehen konventioneller Normen tritt somit besonders in diesen beiden „Wiener“ Kompositionen auf und könnte als Mittel gedeutet werden, mit dessen Hilfe Ries den Werken mehr originellen Gehalt für die anspruchsvolle Wiener Salonkultur verleiht. Ganz in diesem Sinne ist somit auch Ries’ Bestreben nach einer homogenen Stimmgestaltung im Klavierquartett zu werten.

Auch die Gestaltung nach dem Seitenthema ist andersartig als im Klavierquartett op. 13. Während im f-Moll-Quartett der Pianist quasi solistisch mit komplizierten Spielfiguren hervortritt, bindet Ries im Es-Dur-Quartett alle Spieler ausgewogen ein. Schnelle Spielfiguren und Virtuosität stehen zwar auch hier im Vordergrund, diese werden aber gleichermaßen auf alle Spieler übertragen und sorgen für ein abwechslungsreiches und belebtes Satzgeschehen. Bemerkenswert sind zudem einige Passagen, in denen beispielsweise Cello und Bratsche im Stimmenverbund melodisch hervortreten (T. 95–98), die

Bratsche Sprungfiguren des Klaviers nachahmt und über der Violine erklingt (T. 100–102 u. T. 104–106) oder das Cello zur Mittelstimme des Streichtrios wird (T. 106ff).<sup>379</sup>

Abb. 123: op. 17, I, T. 96–102.

In der Schlussgruppe führt Ries einen weiteren motivischen Gedanken ein. Im Klavierbass formt er aus einem aufsteigenden c-Moll-Klang eine durch Synkopen markant rhythmisierte Phrase. Der aufsteigende Dreiklang bildet zudem die Kehrseite zum absteigenden Dreiklang der Satzeröffnung, die sich an die Schlussgruppe unmittelbar anschließt.

Motivische Relevanz erhält der Schlussgruppengedanke allerdings erst in der Durchführung, denn er wird zu Beginn des Formabschnitts kanonisch durch die einzelnen Stimmen gereicht. Gleichzeitig damit steigert Ries die Dynamik über rund 20 Takte von Pianissimo zu Forte und unterstreicht die anschwellende Dramatik mit raschen Tremolofiguren im Klavier (T. 140–158). Die Spannungssteigerung gipfelt in der Wiederaufnahme des Ersten Themas, das hier, einsetzend mit der Bratsche in b-Moll, wiederkehrt. Auch während der Themenverarbeitung versteht Ries es, die zuvor aufgebaute Spannung beizubehalten. Maßgeblich sorgt das Klavier durch girlandenartige Unisonoläufe in beiden Händen und schnelle Akkordbrechungen den Themeneinwürfen der Streicher einen aufbrausenden Klangcharakter zu unterlegen. Diese Begleitfiguren werden zudem auf die Streicher übertragen und münden in einer extremen Dehnung des Klangraums in über fünf Oktaven zwischen Klavier und Geige (T. 172–174).

<sup>379</sup> Siehe auch: Michaels, Jost: Gedanken zur Entwicklung des Klavierquartetts, in: Weber-Studien, Bd. 3, S. 430–431.

Abb. 124: op. 17, I, T. 171–176.

The image displays a musical score for measures 171-176 of Op. 17, I. The score is in E-flat major and 3/4 time. It features four staves: Violin I (VI.), Bassoon (Br.), Violoncello (Vc.), and Piano (Pf.). Measures 171-173 show a crescendo in the strings and piano, with the piano playing a rhythmic pattern. Measure 174 shows a decrescendo in the strings and piano, with the piano playing a triplet pattern. Measure 175 shows a decrescendo in the strings and piano, with the piano playing a triplet pattern. Measure 176 shows a decrescendo in the strings and piano, with the piano playing a triplet pattern.

Erst hier ebbt die Spannung über einem Orgelpunkt auf Des-Dur<sup>7</sup> allmählich ab und ermöglicht das Wiederaufgreifen des sanglichen Seitenthemas in Ges-Dur (T. 182ff). Die Episode des Seitenthemas moduliert schließlich nach B-Dur, das die Reprise in der Tonika vorbereitet. Die Überleitung baut Ries aus der Kombination von zwei Gedanken auf. Während das Klavier triolische Begleitmuster einwirft, die bereits aus der Exposition bekannt sind, klingt in den Streichern der Themenkopf der Satzeröffnung an (T. 196ff). Die Verlagerung der Triolen in die Streicher und des nun diminuierten Themenkopfes in Terzparallelen in das Klavier leiten schließlich zur Reprise über.

Diese beginnt wie erwähnt mit dem Wiederaufgreifen von T. 9, allerdings in veränderter Stimmendisposition. Neu und zugleich ungewöhnlich ist, dass Ries von der Tonika rascher wegführt als in der Exposition. So setzt die thematische Fortspinnung ab T. 223 nun in der Subdominante As-Dur ein, während sie zuvor noch in der Tonika Es-Dur erklang. Der Aufbau und die Motivik bleiben aber im weiteren Verlauf der Exposition nachgebildet. Das Seitenthema erscheint konform in Es-Dur, und auch die sich daran anschließenden Spielfiguren sind nun an die Tonika angepasst. Der Gedanke der Schlussgruppe wird ebenfalls wiederholt, jetzt in es-Moll. Die kurzzeitige harmonische „Verirrung“ baut Ries zu einer knappen Coda aus (T. 326ff). Wesentliche Merkmale sind die Fortführung des Schlussgruppengedankens, der sich bis zum Unisono aller Stimmen steigert, ferner fulminante chromatische Tonleiterskalen im Klavier mit Schlusswirkung und die abschließende Wiederkehr des Kopfes des Ersten Themas, mit dem ein Bogen zum Satzbeginn geschlagen wird.

## II. Adagio mesto

Der langsame Satz besticht bereits durch den recht seltenen Tempozusatz „mesto“, der zugleich auf den traurig-wehmütigen Klangcharakter des Satzes verweist. Hinzu kommt die ungewöhnliche Tonart as-Moll, dessen Durvariante nach Schubart bereits den „Gräberton“ charakterisiert.<sup>380</sup> Bezeichnender Weise wählte auch Beethoven für seinen Trauermarsch in der Klaviersonate op. 26 as-Moll als Grundtonart.<sup>381</sup> Passend ist der langsame Satz aus Ries' Quartett als Klagegesang zu charakterisieren. Über einer schlichten triolischen Begleitung im Klavier in tiefer Lage (Basston mit nachfolgender Umspielungsfigur), die vier Takte präludierend den Satz eröffnet und sich ostinat fortsetzt, setzt in T. 5 die Geige mit einer schlichten, unverzierten Kantilene ein. Besonderes Merkmal ist dabei, dass die Kantilene durch die Übergabe in die Bratsche und schließlich ins Cello auf knapp 12 Takte gedehnt wird. Dabei arbeitet Ries die einzelnen Klangfarben der Streicher instrumentatorisch fein heraus und lässt die Enden und Anfänge der jeweiligen Phrasen überlappen und damit vorsichtig miteinander verschmelzen. Somit wird auch im zweiten Satz das Prinzip beibehalten, alle Instrumente ausgewogen hervortreten zu lassen.

Abb. 125: op. 17, II, T. 1–14.

The image shows a musical score for the second movement of Op. 17, II, measures 1-14. The score is in 3/4 time, key of A minor, and marked 'Adagio mesto'. It features staves for Violin (VI.), Viola (Vc.), Cello (Vc.), and Piano (Pf.). The piano part has a prominent triplet accompaniment. The violin part enters in measure 5 with a simple melody, which is then passed to the viola and then the cello. The piano part is marked 'pp' and 'sempre pp e semplice'.

<sup>380</sup> Schubart, Christian Friedrich D.: Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst, S. 378.

<sup>381</sup> Michaels sieht daher eine Parallele zwischen Ries' Satz und der „musikalischen Gedankenwelt von Beethoven“. Siehe: Michaels, Jost: Gedanken zur Entwicklung des Klavierquartetts, in: Weber-Studien, Bd. 3, S. 423.

The image displays a musical score for measures 7 through 13. The score is arranged in four systems, each containing staves for Violin I (VI.), Brass (Br.), Violoncello (Vc.), and Piano (Pf.).

- Measure 7:** VI. has a long note with a slur. Br. has a rest. Vc. has a rest. Pf. has a complex rhythmic pattern with sixteenth notes and slurs.
- Measure 8:** VI. has a long note with a slur. Br. has a long note with a slur. Vc. has a rest. Pf. has a complex rhythmic pattern with sixteenth notes and slurs.
- Measure 9:** VI. has a long note with a slur. Br. has a long note with a slur. Vc. has a rest. Pf. has a complex rhythmic pattern with sixteenth notes and slurs. The instruction *sempre pp e semplice* is written below the Br. staff.
- Measure 10:** VI. has a rest. Br. has a long note with a slur. Vc. has a rest. Pf. has a complex rhythmic pattern with sixteenth notes and slurs. The instruction *f* is written below the Pf. staff.
- Measure 11:** VI. has a rest. Br. has a long note with a slur. Vc. has a rest. Pf. has a complex rhythmic pattern with sixteenth notes and slurs. The instruction *pp* is written below the Pf. staff.
- Measure 12:** VI. has a rest. Br. has a long note with a slur. Vc. has a long note with a slur. Pf. has a complex rhythmic pattern with sixteenth notes and slurs. The instruction *p* is written below the Pf. staff.
- Measure 13:** VI. has a rest. Br. has a rest. Vc. has a long note with a slur. Pf. has a complex rhythmic pattern with sixteenth notes and slurs.

Dass Ries die Kantilene in die Streicher legt, wird auch den noch recht klangschwachen zeitgenössischen Klavieren geschuldet sein, die nicht in der Lage waren, wie ein Streichinstrument lange Notenwerte zu „singen“. Denn im Mittelteil des Satzes, der kontrastierend in Des-Dur steht, führt das Klavier nun die Melodik, die allerdings aus deutlich kleineren Notenwerten konzipiert ist. Die zuvor singenden Streicher treten hier in den Hintergrund und greifen die Melodik des Klavierthemas nur imitierend auf (T. 36ff). Die Wiederholung des Mollteils umrahmt den Satz. In einer knappen Coda verbindet Ries nun alle drei Streicher zu einem Klangkörper. Das Klavier liefert hierzu eine Art Klangteppich in raschen Zwölftolen in den tiefen Registern. Der Satz verhallt schließlich am Ende in den untersten Grenzlagen des Klaviers im Pianissimo. Passend hierzu setzt Ries die Spielanweisung „morendo“. Bemerkenswert ist, dass der Satz es trotz seiner einfachen Form (A-B-A) und schlichten Gestaltung schafft, dem Hörer einen intensiven Gefühlsausdruck zu vermitteln. Ries verzichtet dabei

nahezu völlig auf Verzierungen oder virtuosos Passagenwerk im Klaviersatz. Eine einfache, zweigliedrige Struktur – Begleitung und Melodie –, kombiniert mit feiner und abgestimmter Klangfarbenbalance, reicht aus, um eine Klangsprache zu schaffen, die bereits auf die romantischer Komponisten vorausweist.<sup>382</sup> Ein weiteres neues Charakteristikum ist die *attacca*-Anweisung am Satzende, die unmittelbar den Übergang zum Finale fordert.

### III. Rondeau. Allegro moderato

Das Schlussrondo könnte mit seinem beschwingt-freudigen Charakter kaum kontrastreicher an den klagenden Mittelsatz anknüpfen. In traditioneller Manier wird der Satz vom Pianisten eröffnet, der das sechzehntaktige Ritornellthema vorstellt. Kennzeichnend für dieses sind seine griffige Struktur und die oktavversetzt und unisono geführten Hände. Die Melodie wird dabei sowohl von der rechten als auch der linken Hand in Terzen gespielt, und die Spitzentöne sind durch Schleifer tänzerisch verziert. Im Vergleich mit den bisher betrachteten Klavierkammermusikwerken fällt auf, dass zwar auch hier das Klavier den Satz eröffnet, die Begleitung des Ritornellthemas, die bisher immer in der linken Hand lag, nun allerdings von den Streichern übernommen wird. Dem Einsatz des Klaviers gehen knapp zwei Takte akkordisch gezupfter Begleitung des Streichtrios voran, die sich während des Klavierthemas fortsetzt und durch ihre Gitarrenimitation einen volkstümlichen Charakter versinnbildlicht. Neu im Gegensatz zu den anderen Klavierwerken ist somit, dass das Thema auf Grund seiner Terzstruktur und der Vollgriffigkeit hier erstmals ausdrücklich pianistisch entworfen ist, zugleich aber die Begleitung des Streicherapparats verlangt, da beide Hände parallel geführt werden. Ries verlagert das Ritornellthema im Verlauf des Satzes daher nur kurz vor Schluss ein einziges Mal in die Streicher, die durch zwei- und dreistimmige Doppelgriffe vernetzt werden.<sup>383</sup>

Abb. 126: op. 17, III, T. 1–18.

The image shows a musical score for the first 18 measures of the 'Rondeau. Allegro moderato' from Op. 17, III. The score is arranged in four systems. The first three systems are for Violin I (VI.), Violin II (Br.), and Violoncello (Vc.). Each of these parts begins with a pizzicato (pizz.) and piano (p) dynamic. The fourth system is for the Piano (Pf.), which starts with a piano (p) dynamic and features a melodic line with trills and slurs. The score includes various musical notations such as slurs, trills, and dynamic markings like p, fp, and p.

<sup>382</sup> Zugleich erinnern die Außenteile des Satzes in ihrer Machart an Bachs e-Moll-Präludium BWV 855 aus dem ersten Teil des *Wohltemperierten Claviers* mit einer von Verzierungen „entschlackten“ Kantilene.

<sup>383</sup> Siehe auch: Michaels, Jost: Gedanken zur Entwicklung des Klavierquartetts, in: Weber-Studien, Bd. 3, S. 432.

8

VI. *cresc.*

Br. *cresc.*

Vc. *cresc.*

Pf. *cresc.*

14

VI. *p* *f*

Br. *p* *f*

Vc. *p* *f*

Pf. *p* *f*

Die Satzform des Rondos ist wie im Trio op. 2 und im Septett op. 25 konventionell gehalten und folgt einem R1-C1-R2-C2-R3-C3-R4-Schema, wobei auch hier das mittlere Couplet ein kontrastierendes Minore darstellt. Im ersten Couplet (T. 18–87) bindet Ries die Streicher in das Satzgeschehen ein, teilt das Trio allerdings auf, indem er jede Stimme nacheinander imitatorisch einsetzen lässt. Die Motivik ist dabei neu erfunden und beruht auf schnellen triolischen Läufen und Intervallsprüngen. Das Klavier fällt allerdings immer wieder in eine dominierende Rolle zurück und lässt die Streicher in den Hintergrund treten. Deutlich wird dies zudem durch den weiten Klangraum, den der Pianist bereits durch seine Spielfiguren nach oben und unten hin alleine ausfüllt. Markant sticht dies bei der Überleitung zu einem Zweiten Thema in B-Dur hervor, denn Ries nutzt den gesamten Ambitus der zeitgenössischen Klaviatur aus. Schwung holend arbeitet sich das Klavier in raschen virtuosilen Läufen von der Kontraoktave (*F1*) bis zum viergestrichenen *c* nach oben, wo es auf einem Triller verharret. Das Seitenthema steht dem Sonatenschema folgend in der Dominante B-Dur (T. 48–55) und besitzt auf Grund seiner Sprungfiguren und Trillerverzierungen einen ähnlich tänzerisch-schwungvollen Charakter wie das Ritornellthema.

Abb. 127: op. 17, III, T. 40–56

The musical score is divided into three systems, each with four staves: Violin I (VI.), Bassoon (Br.), Violoncello (Vc.), and Piano (Pf.).

**System 1 (Measures 40-42):** The Violin I and Bassoon parts play sustained chords, with dynamics increasing from *f* to *ff*. The Violoncello part plays a single note. The Piano part features a complex rhythmic pattern with five-measure and six-measure phrases, marked with a forte (*f*) dynamic.

**System 2 (Measures 43-47):** The Violin I and Bassoon parts continue with sustained chords. The Violoncello part plays a single note. The Piano part continues with rhythmic patterns, including an eight-measure phrase, and concludes with a *rit.* (ritardando) marking and a *diminuendo* instruction.

**System 3 (Measures 48-56):** The Violin I, Bassoon, and Violoncello parts play sustained chords, with dynamics marked as *pp* (pianissimo). The Piano part features a complex rhythmic pattern with trills (*tr*) and accents, marked with a piano (*p*) dynamic.



Die Streicher greifen das Thema zwar nicht unmittelbar danach auf, die Fortspinnung ist aber dennoch motivisch abgeleitet, allerdings aus dem Ritornellthema. Hierauf deuten die in Terzen (und Dezimen) parallel geführten Violine und Bratsche (beziehungsweise Violine und Cello) wie auch die für das Ritornellthema typische akkordisch nachschlagende Begleitung hin, die nun im Klavier liegt (T. 55ff). Kunstvoller als in einigen Frühwerken erscheinen zudem die fließenden Übergänge unter den Streichern, die ihre Melodiephrasen wie im langsamen Satz ohne markante Zäsuren unter sich weiterreichen. Dadurch umgeht Ries eine blockhaft wirkende Abschnittsbildung, wie sie beispielsweise in seinen frühen Streichquartetten noch häufig zu beobachten ist. Nach dieser Episode wird das Seitenthema in den Streichern nachgereicht (T. 67–74), schnelles Passagenwerk im Klavier – abermals vom tiefsten Register bis in die höchste Lage – leitet zum Einsatz des zweiten Ritornells über.

Das zweite Couplet (T. 105–161) wendet sich, wie angedeutet, nach Moll und zeigt deutliche Parallelen zu den Merkmalen der Mittelcouplets des Klaviertrios op. 2 wie auch des Septetts op. 25. Hierzu tragen besonders der abrupte Wechsel nach c-Moll und auch die Einführung eines neuen Themas bei, das im Verlauf des Abschnitts durchführungsartige behandelt wird. Wie in den anderen beiden Werken greift Ries somit nicht auf die zuvor vorgestellten Themen oder deren motivische Bausteine zurück, sondern erfindet auch hier neues Material für das Minore.

Abb. 128: op. 17, III, T. 105–114.

Dem Mollthema verleihen insbesondere die synkopische Rhythmisierung, die der recht schlichten Struktur – Quintsprung, synkopierte Haltetöne und Oktavabgang – seinen Charakter. Gekonnter als in den früheren Klavierwerken erscheint die gleichwertige Einbettung aller Stimmen in das Satzgeschehen. Zunächst treten die Instrumente einzeln mit dem Thema solistisch hervor, das Klavier übernimmt dabei die Begleitung in Triolen. In gewisser Weise erinnert dies an das Verfahren innerhalb der Fuge im Schlusssatz des f-Moll-Quartetts. Während dort die Fuge allerdings noch als Hilfsmittel erscheint, um die Hierarchie der Stimmen zeitweise aufzulösen, verleiht Ries den Stimmen im Es-Dur-Quartett durch ihr jeweiliges kurzes solistisches Heraustreten aus dem Ensemble wie auch durch den Austausch der Texturen unter den Stimmen deutlich mehr Gleichberechtigung. Eine sich steigernde Wirkung erzielt er, indem er die Einsätze nach und nach in höhere Register aufsteigen lässt, angefangen vom Cello, gefolgt von Bratsche und Klavier und schließlich von Bratsche und Violine in Oktavparallelen (T. 105–121). Eine dramatische Klangwirkung erhält der Abschnitt, indem alle Texturen – Thematik sowie Begleitung – auf alle Instrumente beliebig übertragbar sind. Eben in diesem Merkmal liegt einer der wesentlichen Unterschiede zu Ries' früherer Klavierkammermusik. Während beispielsweise im Septett op. 25 das Element des Virtuosen zu keinem Zeitpunkt vom Klavier auf die übrigen Spieler übertragen wird, verlagert Ries im Es-Dur-Quartett stellenweise, aber insbesondere innerhalb des Mittelcouplets, Klaviertexturen wie die raschen triolischen Begleitmuster auch auf die Streicherstimmen. Daraus ergibt sich, dass der Aufbau des Satzes und das Musizieren deutlich organischer wahrgenommen werden können. Zudem erzielt Ries einen enormen Spannungsanstieg, wenn ab T. 149 die Bratsche und Violine in die virtuosen triolischen Akkordbrechungen übergehen und das Klavier in ausgedehnter Lage griffige Akkorde im höchsten wie auch im tiefsten Register auf die leichten Zählzeiten im Fortissimo dazusetzt. Wie schon zuvor beobachtet, so beispielsweise im Schlusssatz des Streichquartetts WoO 10, spielt für Ries besonders die Dehnung des Klangraums als Spannungszenit eine wesentliche Rolle.

Abb. 129: op. 17, III, T. 149–157.

Die Harmonik hingegen bleibt für eine Durchführung ungewöhnlich schlicht, verharrt zunächst im c-Moll-Bereich und wendet sich erst vor der Wiederkehr des Ritornells allmählich nach B-Dur. Dass Ries dem Rondo trotz des neuen Materials im mittleren Couplet ein Sonatenschema unterlegt, zeigt das dritte Couplet (T. 178–258), das reprisenartig in die Tonika transponiert erscheint. Ein letztes Ritornell beschließt den Satz. Reizvoll ist die Überleitung in diesen Abschnitt gestaltet, da sich die Spieler kurze Zeit harmonisch zu „verirren“ scheinen, ähnlich wie es auch in zuvor betrachteten Kompositionen der Fall ist, so beispielsweise im Kopfsatz und Finale des Trios op. 2. Ries deutet am Ende des dritten Couplets den Ton *f* der Dominante in zwei Schritten um. Die Quinte wird zunächst zur Terz von Des-Dur und schließlich zum neuen Grundton von F-Dur (T. 249–251). So setzt das Ritornellthema nun in F-Dur ein und benötigt acht Takte, bis es durch den chromatisch abschreitenden Bass im Cello (*C-Ces-B*) wieder zur Dominante und schließlich zur Tonika zurückfindet. Ein im Tempo beschleunigter Schlussabschnitt (*Allegro molto*) beschließt mit raschen Spielfiguren und dem oben bereits erwähnten Aufgreifen des Themas in den Streichern den Satz.

Die Analyse verdeutlicht auf der einen Seite, wie nahe sich Ries bei der Komposition des Es-Dur-Quartetts an seinen bereits früheren Klavierkammermusikwerken orientiert, auf der anderen Seite zeigt sich eine intensivere, kontrollierte und verflochtenere Ausarbeitung und Einbettung der Streicherstimmen, die hier nur in wenigen Momenten vor dem Klaviersatz zurücktreten. Insbesondere die gemeinsame Themenexposition im Kopfsatz, das Kantabile der Streicher im Mittelsatz und die gleichwertige Gestaltung im Mittelteil des Schlusssatzes sind Elemente, die ein ausgewogenes

Satzgeschehen und ein Muszieren aller Spieler auf Augenhöhe im Es-Dur-Quartett ermöglichen. Die Formen der Sätze wie auch die Harmonik bleiben dabei in weiten Teilen recht konventionell, mit Ausnahme der Ausweichung nach C-Dur im Eröffnungssatz. Die ungewöhnliche Tonartendisposition im Kopfsatz findet sich nur kurze Zeit später auch in Beethovens Klaviertrio op. 97, in dem B-Dur und G-Dur maßgeblich gegenübergestellt werden, also die gleiche Konstellation wie in Ries' Quartett.<sup>384</sup> Etwas seltsam mutet allerdings nach wie vor die Konzeption des Schlussrondos an, das wesentliche Elemente eines Sonatenrondos beinhaltet, in seinem Kern sich aber nicht mit den zwei zu Satzanfang eingeführten Themen auseinandersetzen will, sondern für die Durchführung neues Material erfindet. Es ergibt sich daraus der Eindruck, dass motivisch-thematische Arbeit für Ries eine sekundäre Rolle zu spielen scheint. Klangwirkung und Klangsprache wie auch das Erzeugen von Spannungsbögen und organischem Spielfluss stehen ähnlich wie im f-Moll-Quartett eher im Vordergrund als ein diffizil ausgearbeitetes Netz an motivisch-thematischen Beziehungen.

Wie weit das Es-Dur-Klavierquartett zu Ries' Lebzeiten verbreitet war, lässt sich kaum einschätzen, da nur wenige Berichte über Aufführungen greifbar sind.<sup>385</sup> Allerdings verzeichnet Hill neben dem Erstdruck bei Simrock von 1810 noch drei weitere Ausgaben bei Carli, Chanel und Richault sowie zwei Bearbeitungen, unter anderem für Klavierduett, was für eine gewisse Popularität des Quartetts spricht. Und noch 1824, also rund 14 Jahre nach der Veröffentlichung, schwärmt ein Rezensent bei der Besprechung von Ries' Kompositionen: „*Wie erstaunt man aber, wenn man dann einige, besonders ältere Werke desselben Komponisten, (z. B. das herrliche Quatuor aus Es-dur\*)*“<sup>386</sup> kennen lernt, *originell, großartig, voll Feuer, voll Empfindung, von der herrlichsten, einheitsvollsten Haltung, jede Melodie, jede Figur zugleich schön und charaktervoll, überall eine kräftige, oft neue, oft schlagende Modulation – wahre Meisterwerke. [...]*“<sup>387</sup> Eine späte Aufführung ist für das Jahr 1867 belegt. Ries' Neffen Louis und Adolf Ries – beides Söhne von Ries' jüngstem Bruder Hubert – führten das Opus 17 am 29. Mai in London in einem *Morning Concert* in den *Hanover Square Rooms* auf, wobei Louis den Geigen- und Adolf den Klavierpart übernahm. Interessant ist der Hinweis, dass das Quartett in einer Quintettbesetzung erklang, die durch Ferdinand Ries selbst angefertigt worden war, indem er eine Kontrabassstimme hinzufügte: „*The quintet (Op. 17) which commenced yesterday's concert was originally a quartet to which the composer afterwards added a double bass part. It is a well-written work, constructed with that mastery of form which marks the thoroughly trained student of instrumental composition. It contains many effective passages for the pianoforte, written with that knowledge of the instrument which might be expected from a composer who was also eminent as a pianist. The best movement, as being freshest in idea and treatment, is the final rondo, which is full of graceful and brilliant writing. [...]*“<sup>388</sup> Wie weiter unten erläutert wird, kann insbesondere die Verstärkung der

<sup>384</sup> Darauf verweist auch Michael Jost in seinen Untersuchungen. Siehe: Michaels, Jost: Gedanken zur Entwicklung des Klavierquartetts, in: Weber-Studien, Bd. 3, S. 422.

<sup>385</sup> So beispielsweise für den 19. Januar 1821 in einem Konzert der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. Siehe: Waidelich, Till Gerrit (Hrsg.): Franz Schubert. Dokumente 1817–1830, Bd. 1, S. 59, [Dok. Nr. 67].

<sup>386</sup> „\*) *Herausgegeben von Simrock in Bonn.*“ [Originalanmerkung]

<sup>387</sup> [unbekannt]: Kompositionen von Ferdinand Ries, in: Berliner Allgemeine musikalische Zeitung 1/28 (14. Juli 1824), S. 241–243.

<sup>388</sup> [unbekannt]: Messrs. Louis and Adolphe Ries' Concert, in: The Daily News, Nr. 6574 (30. Mai 1867), S. 3. In einem Brief an seinen Bruder Joseph schreibt Ries 1832, dass er gelegentlich die Kontrabassstimme „zum Quartett“ nach London schicken wird. Vermutlich handelt es sich um das Quartett op. 17. Einige Jahre später erwähnt Ries in einem weiteren Brief an Joseph abermals die Kontrabassstimme: „[...] – *Griße den Pastor in Hampstead – die Contrabass Stimme zum Es Quartett sollst du haben.*“ Siehe: Brief von Ferdinand Ries an Joseph Ries, Frankfurt a. M., 2. Mai 1832, zitiert nach: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 552–553, [Dok. Nr. 355] sowie: Brief von Ferdinand Ries an Joseph Ries, Frankfurt a. M., 1 Juli 1835, zitiert nach: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 681–682, [Dok. Nr. 436].

Basspartie durch einen Kontrabass als eine für die Aufführungsbedingungen in den verhältnismäßig großen Konzertsälen in London erforderliche Anpassung betrachtet werden.<sup>389</sup>

### **Streichquintett C-Dur op. 37**

Mit dem Druck des Streichquintetts op. 37 tritt Ries das erste Mal mit reiner Streicherkammermusik an die Öffentlichkeit. Dass er sich hierbei für ein Streichquintett und nicht für ein Streichquartett entschied, obwohl vor Opus 37 immerhin rund 14 vollendete Streichquartette und nur ein Streichquintett (WoO 75) entstanden, ist wohl (auch) dem hohen ästhetischen und kompositorischen Anspruch des Streichquartetts geschuldet, an das sich auch Beethoven erst verhältnismäßig spät wagte. Es folgt mit Opus 70 zwar kurze Zeit darauf die erste Veröffentlichung einer Streichquartett-Trias (1809–1812), zuvor entsteht allerdings mit Opus 68 ein weiteres Quintett.

Als frühesten Druck des Opus 37 verzeichnet Hill eine Ausgabe des Hamburgers Verlegers Johann August Böhme, den Ries auf seiner Reise Richtung Russland im Frühjahr 1811 in der Hansestadt kennen gelernt haben dürfte.<sup>390</sup> Dem entsprechenden Vermerk auf dem Druck nach zu urteilen, scheinen Ries und der Widmungsträger Ignaz Schuppanzigh mehr als nur Bekannte gewesen zu sein, denn der berühmte Geiger wird als Freund des Komponisten betitelt. Dem frühen Briefwechsel aus den Studienjahren bei Beethoven ist zu entnehmen, dass Ries Schuppanzigh bereits in seinen ersten Wiener Jahren ab 1803 kennen lernte. Und wie weiter oben angedeutet, scheint sich Schuppanzigh auch 1808/1809 für die Aufführung von Ries' Werken, mutmaßlich des Quintetts op. 37, eingesetzt zu haben.

### **I. Allegro**

Bereits der Blick auf den Kopfsatz zeigt deutlich, wie Ries im Vergleich mit seinem ersten Quintett WoO 75 in gleicher Besetzung nun viel versierter und differenzierter die einzelnen Stimmen und das Satzgefüge ausarbeitet. Dass die Aufführung des Werkes auf Grund seiner technischen Schwierigkeiten, insbesondere durch extrem hohe Lagen in der Ersten Violine, Profimusiker erforderlich macht, steht wohl auch im Zusammenhang mit der Widmung an Schuppanzigh. Der Satzbeginn weist dabei Parallelen mit einem anderen Werk auf, das ebenfalls von Schuppanzigh aufgeführt wurde, dem ersten *Rasumowsky*-Quartett von Beethoven, op. 59 Nr. 1. Beiden Werken ist der Beginn ohne Erste Geige gemein sowie eine starre beziehungsweise repetitive Begleittextur in den Mittelstimmen und eine zu Beginn einsetzende Cellokantilene. Während Beethoven sein Quartett harmonisch instabil ohne Grundton beginnen lässt, eröffnet Ries sein Quintett zwar mit der Tonika, diese wird allerdings unmittelbar in T. 4 verlassen (d-Moll). In beiden Fällen ist das Kennzeichnende und Neue der Satzeröffnung, dass das Thema selbst erst zur Tonika hinführt, anstatt in ihr zu beginnen oder stabil zu stehen. Ein ähnliches Verfahren ist auch in dem bereits untersuchten Streichquartett WoO 10 zu beobachten, dessen Satzbeginn Ries wohl nach dem Vorbild von Beethovens Klaviersonate op. 31 Nr. 3, formte. Die *Rasumowsky*-Quartette stellten 1808 zudem die damals aktuellsten Streichquartette Beethovens dar und waren im Januar erstmals im Druck erschienen. Und wie im weiteren Verlauf der Arbeit deutlich werden wird, bildete das Opus 59 seines Lehrers für Ries in seinen eigenen Kompositionen immer wieder einen Anknüpfungspunkt.<sup>391</sup>

Auffällig ist, dass das Eröffnungsthema nicht allein von einem Instrument vorgestellt wird. Es handelt sich vielmehr um ein Thema in Dialogform zwischen Cello und Erster Geige. Auf die beginnende Cellokantilene, die das Bassfundament nach d-Moll trägt, antwortet die Violine mit ihrem ersten Einsatz (T. 4–5). Das Prinzip wiederholt sich, die Violine bleibt aber nun als führendes Melodieinstrument präsent. Ein sehr ähnliches Verfahren findet sich auch in Mozarts Streichquintett in C-Dur KV 515, das

<sup>389</sup> Siehe hierzu die Ausführungen zum Klavierquintett op. 74 weiter unten.

<sup>390</sup> Hill, Cecil: Ferdinand Ries. A Thematic Catalogue, S. 32.

<sup>391</sup> Siehe hierzu insbesondere die Ausführungen zum Streichquartett WoO 37 weiter unten.

Ries in jungen Jahren als Klaviertrio arrangierte, sowie in Beethovens Quartett op. 59 Nr. 1, in dem die Violine die thematische Eröffnung des Cellos ebenfalls fortspinnt. Ein weiteres interessantes Element des Themas ist seine Harmonik, die mehr nach a-Moll als zur Tonika C-Dur tendiert, die erst in T. 17 stabil erreicht wird. Prägnante Motivik bildet das Thema jedoch nicht aus, es erscheint mehr als fortgesponnene Melodielinie, deren greifbarste Eigenschaft die schon am Satzanfang vorgestellte rhythmische Figur, bestehend aus halber Note mit angehängtem Achtel und drei weiteren Achteln, ist.

Abb. 130: op. 37, I, T. 1–17.

The musical score is presented in five systems, each containing five staves. The top staff is Violin I (VI. I), the second is Violin II (VI. II), the third and fourth are Clarinet I (Br. I) and Clarinet II (Br. II), and the bottom staff is Cello (Vc.). The time signature is 3/4 and the tempo is marked 'Allegro'. The score begins with a piano (*p*) dynamic. The first system (measures 1-8) shows the Violin I part with a melodic line and the other instruments providing harmonic support. The second system (measures 9-13) includes dynamic markings of 'cresc.', 'dim.', and 'p'. The third system (measures 14-17) features a 'f' dynamic and triplet markings in the Violin II and Cello parts.

Mit dem Erreichen der Tonika in T. 17 differenziert sich das Stimmgefüge auf motivischer und rhythmischer Ebene. Während Cello und Bratsche II motivisch die Satzeröffnung fortspinnen, legt Ries den oberen drei Streichern neue rhythmische Elemente wie Triolen und doppelt punktierte Sprungfiguren zu Grunde, die in kurzen Abständen durch die Stimmen gereicht werden (T. 17–25). Die unterschiedlichen rhythmischen Überlagerungen der Motive sorgen für ein aufgelockertes Satzgeschehen und werden auch in der Durchführung als wesentliches Merkmal beibehalten. Die Tonika bleibt trotz des instabilen Satzbeginns auch im folgenden Verlauf nur für einen kurzen Zeitraum stabil. Bereits in T. 25 wendet sich die Harmonik erneut nach a-Moll, das nun im weiteren Expositionsverlauf dominiert. Zugleich führt Ries ein neues Thema in der Ersten Geige ein, das nun deutlich hervorgehoben über nachschlagender Begleitung der Mittelstimmen erklingt (T. 25–36).

Abb. 131: op. 37, I, T. 25–38.

Ob es sich hierbei um das Seitenthema handelt, lässt sich nicht eindeutig klären. Zunächst erklingt das Thema nicht in der Dominante, sondern in der Tonikaparallele. Der Blick in die Reprise zeigt, dass es dort in c-Moll auftritt, in seiner Wiederholung in der ersten Bratsche allerdings nach C-Dur gerückt wird. In der Durchführung hingegen greift Ries das motivisch-thematische Material nicht auf, was aber für ein Seitenthema und seine bisher beobachteten Durchführungstechniken, die sich zumeist auf die Hauptthematik konzentrieren oder mehrere Teile der Exposition verarbeiten, nicht ungewöhnlich erscheint. Das Seitenthema an dieser Stelle festzulegen, ergibt allerdings für die Satzbalance Probleme, da anschließend an die Wiederholung im Cello (T. 37–42) noch weitere 61 Takte Exposition folgen. Hinzu kommt, dass ein Seitenthema auch an anderer Stelle abgrenzbar wäre. Die Takte 61 bis 65

gestaltet Ries ebenfalls als thematisch wahrnehmbare Phrase, die in der Ersten Geige hervorgehoben erklingt. Harmonisch steht der Abschnitt allerdings in A-Dur und somit noch weiter von der Tonika beziehungsweise der Dominante G-Dur entfernt. Auch wenn die Motivik auf Grund der recht schlichten absteigenden Linie wenig markant ist, so kehrt sie doch in der Durchführung kurzzeitig wieder.

Abb. 132: op. 37, I, T. 61–70.

Wie der weitere Expositionsverlauf und auch die Durchführung zeigen, spielt thematische Arbeit generell eine untergeordnete Rolle. Im Vordergrund steht das Aufbauen einer spannungsgeladenen und effektvollen Klangsprache, wie besonders die Takte 51 bis 60 zeigen. Der Klangraum wird hier durch triolisch in Gegenbewegung auf- und absteigend geführte a-Moll-Dreiklänge bis auf den fast größtmöglichen Ambitus gedehnt ( $c^{''''}$  bis  $E$ ). Die Durchführung offenbart diesen zentralen Gedanken zusätzlich, da Ries – abgesehen von vier Takten des A-Dur-Themas – kaum auf das Satzeröffnungsthema oder Motivik der möglichen Seitenthemen zurückgreift. Anknüpfend an die Schlussgruppe, entwickelt sich die Durchführung aus einer absteigenden Schlussfiguration der Ersten Geige, die sechs Takte lang solistisch zum Ende der Exposition kadenziiert. Die untergeordnete Rolle der thematischen Arbeit zeigen die folgenden Takte ab T. 119, in denen Ries das Material der effektvollen, aber athematischen Takte 51 bis 60 zum zentralen Inhalt des Durchführungsgeschehens macht. Kennzeichnend für die satztechnische Verarbeitung ist das Überlagern der zwei unterschiedlichen Strukturen, zum einen die in Triolen auf- und absteigenden Dreiklänge, die sich jeweils durch eine Stimme ziehen, zum anderen das stetige Sequenzieren der abschließenden Kadenzfigur aus T. 58/59. Eine Fünfstimmigkeit umgeht Ries dabei, indem er abwechselnd Cello und Erste Geige pausieren lässt. Erst im imitativ gewobenen Stimmgeflecht nutzt er die vollen fünf



Stimmen durch das Verschieben der Einsätze voll aus (T. 133–137). Kombination und Überlagerung verschiedener Expositionsmotivik spielen auch nach dem kurzen Aufgreifen des A-Dur-Themas, hier nun in E-Dur (T. 143–147), eine zentrale Rolle. Die Motivik ab Takt 147 entnimmt Ries dem Abschnitt aus Takt 17ff, der einzige Moment, der in der Exposition in der Tonika gehalten ist und in der Durchführung nun in e-Moll wiederkehrt. Wie in der Exposition differenziert Ries auch hier das Satzgefüge durch die Kombination unterschiedlicher rhythmischer Phrasen. Während die Oberstimmen zwischen Triolen, doppeltpunktierten Sprungmotiven und synkopisch versetzten Doppelgriffen wechseln, greifen die Unterstimmen die Elemente der Satzeröffnung auf. Somit ist der Abschnitt latent thematisch abgeleitet. Die Bratsche I fungiert dabei als Achse, indem sie abwechselnd den beiden Violinen oder dem Unterstimmenfundament zugeordnet ist. Anknüpfend an die Exposition, leitet Ries mit der Klangdehnungsfigur aus T. 51ff in die Reprise über.

Die Reprise folgt in ihrem Aufbau, abgesehen von wenigen Stimmenwechseln, nahezu streng der Exposition. Auffällig ist allerdings ihre harmonische Anlage. Wie oben angedeutet, tritt das erste mögliche Seitenthema zunächst in c-Moll auf und kehrt sich erst in seiner Wiederholung nach Dur. Doch bereits direkt danach wendet sich das Tongeschlecht erneut nach c-Moll und wechselt auch im Folgenden abschnittsweise mit Dur ab. So erklingen das zweite mögliche Seitenthema sowie die sich anschließenden Spielfiguren der Ersten Geige (T. 243ff) in C-Dur, das Ende der Reprise wendet sich allerdings wieder nach Moll. Erst in der Coda (T. 269–296) gelingt der Rückweg zur eigentlichen Tonika C-Dur. Doch auch die Coda beginnt zunächst entfernt in Es-Dur, knüpft aber im Gegensatz zur Durchführung an die Thematik der Satzeröffnung an. Zudem tritt auch das erste mögliche Seitenthema erneut auf, mit dessen Hilfe Ries den Rückweg nach C-Dur einleitet.

Somit gilt es festzuhalten, dass der Kopfsatz auffällig ungewöhnliche Elemente beinhaltet. Zum einen ist die schwach ausgeprägte thematische Arbeit zu nennen. Das wenig markante Satzeröffnungsthema spielt im weiteren Satzverlauf fast keine Rolle, ebenso, wie die zwei möglichen Seitenthemen mehr als kurzzeitig herausgehobene melodische Einfälle auftreten und weniger als essentiell motivische Komponenten. Dies tritt besonders in der Durchführung zu Tage, die sich auf das Aufgreifen und die Motivik der effektiv gestalteten Spannungshöhepunkte der Exposition konzentriert. Die Harmonik ist ebenfalls unkonventionell gestaltet. So erklingt die eigentliche Satztonika C-Dur im Verlauf der Exposition nur acht Takte lang – und zwar nach dem Eröffnungsthema – und macht im weiteren Verlauf der Parallele a-Moll weiträumig Platz. Die Konzentration auf Moll in der Exposition erklärt vermutlich auch das ständige Abdriften nach c-Moll in der Reprise. Die traditionelle Funktion der Reprise, also das Auflösen der harmonischen Spannung der Exposition, wird somit stellenweise außer Kraft gesetzt. Hinzu kommt, dass auch die Coda dieses Prinzip fortführt und die Harmonik erst in den letzten 14 Takten des Satzes zur Tonika zurückfindet. Dennoch erzeugen schnelle Texturwechsel und eine ausdifferenzierte Gestaltung der Stimmen sowie das einzelne Hervortreten aller Instrumente ein deutlich ausgewogeneres Satzgeschehen und Musizierverhalten, als es im ersten Quintett WoO 75 zu beobachten ist. Dass die Erste Geige auch im op. 37 eine herausgehobene Rolle spielt, ist vermutlich auch der Widmung an Schuppanzigh zuzuschreiben.

## **II. Andante**

Dem zweiten Satz legt Ries ähnliche Elemente wie im Kopfsatz zu Grunde. Hierzu zählen die Gestaltung des Satzbeginns in den tiefen Mittelstimmen über Tonrepetitionen in Achteln, das Aufteilen der thematischen Melodik auf mehrere Stimmen sowie eine farbenreiche Harmonik, die bereits durch die Tonika e-Moll im C-Dur-Kontext des Kopfsatzes hervorsteht. Besonderes Merkmal der Satzeröffnung ist das langsame Aufbauen und Verdichten des Klangraums durch nach und nach einsetzende Stimmen sowie ein in enger Lage konzentriertes Stimmgefüge. Die Melodik bleibt dabei nahezu durchgehend engschrittig und kantabel.

Abb. 133: op. 37, II, T. 1–13.

The image displays a musical score for the first system of Abb. 133, op. 37, II, T. 1–13. The score is for a string quartet (Violin I, Violin II, Viola, and Cello) and is in 6/8 time with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Andante'. The first system (measures 1-8) shows dynamic markings of piano (p) and fortissimo (sf) across the instruments. The second system (measures 9-13) shows dynamic markings of fortissimo (sf) and pianissimo (pp).

Auf formaler Ebene erscheint das Andante auf Grund seiner A-B-A-Form zunächst nicht ungewöhnlich. Der Blick auf die Binnenabschnitte der Formteile zeigt zudem, dass Ries diese blockhaft einteilt. Diesem recht geläufigen Vorgehen verleiht er aber auf harmonischer Ebene einen eigentümlichen Charakter, indem sich die Kadenzen stets unerwartet nach Dur oder Moll wenden. So folgt auf den ersten Binnenabschnitt, ausgehend von e-Moll, ein neuer Teil in E-Dur (T. 1–10 u. T. 10–17). E-Dur wird zu Beginn des folgenden Abschnitts unvermittelt wieder nach Moll getrübt (T. 16/17). Der längere Binnenabschnitt von T. 17 bis T. 33 moduliert schließlich nach C-Dur (T. 19), etabliert dann aber die Doppeldominante Fis-Dur, um sich scheinbar nach h-Moll zu wenden, das sich aber abrupt durch die Alteration der Terz *d* zu *dis* nach Dur aufhellt (T. 33). Die kaleidoskopartigen Tonartenwechsel gewinnen im B-Teil ab T. 40 durch einen rascheren harmonischen Rhythmus, neapolitanische Wendungen und verminderte Septakkorde an Dynamik. Einhergehend hiermit entwirft Ries für den Mittelteil neue Motivik, die sich durch sprunghafte Melodik in der Ersten Geige sowie spannungsgeladene Zweiunddreißigsteltriolen in den Begleitstimmen als Kontrast zur Kantabilität der A-Teile erweist. Synkopische Rhythmik sowie das An- und Abschwollen der Dynamik und plötzliche „Ausbrüche“ in schnelle Repetitionsfiguren sorgen für eine dramatisch aufgeladene Klangsprache, die der Kantabilität des Satzbeginns diametral gegenübersteht.

The image shows a musical score for measures 40-44 of the second movement of Brahms' Violin Concerto No. 1. The score is in 6/8 time and E major. It features five staves: Violin I, Violin II, Trumpet I, Trumpet II, and Violoncello. Measures 40-41 show a melodic line in Violin I and a rhythmic accompaniment in Violin II, Trumpet I, and Cello. Measures 42-44 continue the melodic development in Violin I and the rhythmic accompaniment, with dynamic markings ranging from pp to f.

Wirkt die Melodiebildung in den A-Teilen weitgehend organisch aus dem Satzverlauf abgeleitet, so steht diesem Verfahren die simple Wiederholung des ersten Abschnitts im B-Teil gegenüber. Die Takte 40 bis 47 werden somit ab T. 48 lediglich wiederholt. Neu gestaltet ist die Harmonik, die nun ausgehend von d-Moll einsetzt (T. 48), sowie die Stimmenverteilung, da die Bratsche I die vorherige Motivik der Ersten Violine übernimmt. Dennoch sorgt die Verlagerung des Geigenthemas in das Zentrum des Satzgefüges für eine neue Klangwirkung, da die Erste Geige weiterhin größtenteils über den Registern der Bratsche I erklingt.

In der Wiederholung des A-Teils entschärft Ries punktuell die teilweise herben Dur-Moll-Kontraste der Binnenabschnitte, indem er mit dem Erreichen von E-Dur in T. 67 zunächst nicht zurück nach Moll rückt. Auch der restliche Satzverlauf orientiert sich nun in seiner Harmonik an E-Dur, während die Stimmenverteilung sowie die Motivik dem ersten Formabschnitt folgen. Eine kurze Coda ab T. 92 sorgt allerdings für eine letzte harmonische Überraschung, da Ries die Satzeröffnung wiederkehren lässt, nun allerdings in C-Dur, das sich aber bereits einen Takt später mediantisch nach E-Dur wendet. So findet sich auch in der Coda die Idee der abrupten Harmoniewechsel wieder. Ungewöhnlich erscheint zudem der Satzschluss, da Ries das Andante in E-Dur enden lässt. Die Wendung nach Dur erscheint im Kontext des gesamten Satzverlaufs somit als Schlusspunkt einer Entwicklung beziehungsweise der im Satzverlauf ausgetragenen ständigen Spannung zwischen Dur und Moll.

### III. Scherzo. Allegro molto vivace

Wie beim Streichquintett WoO 75 wählt Ries auch im Quintett op. 37 als lebhaften Binnensatz kein Menuett, sondern ein Scherzo. Bereits das rasante Tempo des 6/8-Takts sorgt dafür, dass Assoziationen mit traditionellen Menuettsätzen nicht aufkommen. Hinzu tritt eine auffällig orchestrale Behandlung der Streicher, die im Gegensatz zu dem fein und individuell gestalteten Stimmengefüge der ersten beiden Sätze steht. Der Satzbeginn ist ein einziges, auskomponiertes Crescendo, basierend auf einem C-Dur-Klang. Ausgehend vom Cello, das den Grundton in schnellen Tonrepetitionen vorgibt, erweitern die sukzessiven Einsätze der übrigen Stimmen den Klangraum bis zur maximalen Ausdehnung über mehr als vier Oktaven (*C* bis *g*<sup>4</sup>). Wesentliche Merkmale der Stimmengestaltung sind dabei rasche Tonrepetitionen wie auch eine durch Parallelführung erzeugte Klangverstärkung der Oberstimmen. Nach dem Zenit folgt der Spannungsabfall, indem zur Reduzierung der Dynamik einerseits die Melodik der Oberstimmen in die mittleren Register verlegt wird und andererseits der aufgebaute Klangraum allmählich wieder verkleinert wird, bis nur noch die Unterstimmen im Pianissimo verklingen (T. 1–16). Die Harmonik bleibt dabei denkbar einfach und pendelt lediglich zwischen C-Dur und G-Dur; die Motivik basiert fast durchgehend auf Dreiklängen. Dem orchestralen Effekt des Satzbeginns setzt Ries in der Fortspinnung ab T. 17 durchbrochene Satztechnik entgegen. In kurzer Abfolge wird die Motivik durch die einzelnen Stimmen gereicht. Die Harmonik erkundet dabei erstmals neue Bereiche. Ausgehend von spannungsgeladenen vollverminderten Septakkorden (T. 17–25) erreicht der Satz f-Moll, B-Dur, c-Moll und über G-Dur schließlich wieder C-Dur. Mit dem Erreichen der Dominante kehrt auch der voluminöse Orchesterklang zurück. Das Ausfüllen aller Register sowie voranpreschende Tonrepetitionen und extreme Dynamik (Fortissimo) sorgen neben der wiederkehrenden Motivik für die Rückbindung an den Satzanfang.

Abb. 135: op. 37, III, T. 1–18.

Scherzo. Allegro molto vivace

VI. I  
VI. II  
Br. I  
Br. II  
Vc.

*pp* *cresc.* *ff*  
*pp* *cresc.* *ff*  
*pp* *cresc.* *ff*  
*pp* *cresc.* *ff*  
*pp* *cresc.* *ff*

Das Trio wendet sich bereits tonartlich kontrastierend nach c-Moll. Der orchestralen Behandlung der Stimmen im Scherzoteil setzt Ries nun eine viertaktige, schlichte akkordische Begleitung der vier Unterstimmen entgegen, über der eine Kantilene der Ersten Geige erklingt. Zu dem blockhaft abgesetzten Begleitmuster tritt eine zum Scherzoteil kontrastierende, leise Dynamik (*sempre pianissimo*). Der schlichte Beginn des Trios täuscht allerdings über seine im Detail fein erfundene Anlage hinweg. Legte Ries den Trios der bisher betrachteten Kammermusikwerke in konventioneller Weise allgemein einfache Strukturen zu Grunde, so finden sich hier nun ungewöhnliche rhythmische Verzahnungen der Stimmen. Die kontrapunktisch zur Melodielinie der Ersten Geige erfundene Phrase der Bratsche I ab T. 107 setzt Ries durch einen Metrumwechsel zum 2/4-Takt deutlich ab, wobei die übrigen Stimmen weiter im 6/8-Takt erklingen. Das Verfahren überträgt sich im weiteren Satzverlauf auch punktuell auf die übrigen Stimmen. So finden sich kurzzeitige Taktwechsel in der Ersten Geige (T. 131–134), Violine II (T. 135–138) und schließlich als Fundament in den drei Unterstimmen (T. 139–146). Der rhythmischen Verzahnung verleiht Ries durch Synkopen in den geradtaktigen Abschnitten zusätzliche Komplexität und unterstreicht die Wichtigkeit des Wechsels zum 2/4-Takt durch die Spielanweisung „*ben marcato*“. Wie weiter oben dargestellt, findet sich eine ähnliche Idee bereits im Menuett-Trio des Streichquartetts WoO 6, wengleich die Überlagerung verschiedener rhythmischer Elemente hier deutlich komplexer angelegt ist.

Abb. 136: op. 37, III, T. 130–146.

The image displays a musical score for five instruments: Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Trumpet I (Br. I), Trumpet II (Br. II), and Violoncello (Vc.). The score is divided into three systems, starting at measure 130 and ending at measure 146. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 6/8, which changes to 2/4 at measure 136. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. Dynamics include *ben marcato*, *pp* (pianissimo), *cresc.* (crescendo), and *f* (forte). The piece concludes with a final 6/8 time signature at measure 146.

Die Idee der Überlagerung unterschiedlicher Rhythmen ist in Kammermusikwerken des beginnenden 19. Jahrhunderts durchaus ungewöhnlich und selten. Bekanntestes Beispiel ist wohl der Schlusssatz aus Franz Schuberts Klaviertrio op. 100 D 929 in Es-Dur, in dem Schubert beständig 6/8- und 4/4-Metrik überlagert und zusätzlich auch das Thema des langsamen Satzes wiederkehren lässt.<sup>392</sup> Schuberts Trio

<sup>392</sup> Dietrich Berke, und Dorothee Hanemann sprechen in diesem Zusammenhang von „Konfliktrhythmik“. Siehe: Berke, Dietrich, und Hanemann, Dorothee: Zur formalen Organisation des Schlußsatzes aus Franz Schuberts Klavier-Trio in Es-Dur op. 100 (D 929), in: Festschrift für Arno Forchert, S. 200–207. Siehe auch: Gerhard, Anselm: Franz Schuberts Abschied von Beethoven?, in: Schubert: Perspektiven, 1 (2002), S. 1–21, sowie: Kube,

entstand allerdings erst 1827. Dennoch findet sich an anderer Stelle ein prominenter Vorläufer. Bekanntermaßen entwirft Mozart in seiner Oper *Don Giovanni* in der letzten Szene des ersten Finales eine Ballszene, in der er drei verschiedene Orchester drei unterschiedliche Tänze spielen lässt, und verzahnt so ein Menuett (3/4-Takt), einen Kontratanz (2/4-Takt) und einen Deutschen Tanz (3/8-Takt) miteinander.<sup>393</sup> Während in Schuberts Klaviertriosatz die polyrhythmische Idee losgelöst von ihrer ursprünglichen Herkunft aus der Tanztradition steht, findet sich in Ries' Quintett noch latenter Bezug zur ehemals höfischen Tradition. Denn immerhin arbeitet Ries die Idee der Überlagerung unterschiedlicher Rhythmen in das Scherzo-Trio ein, dessen Herkunft ursprünglich in der Tanztradition zu verorten ist.

#### **IV. Finale. Allegro**

Im Schlusssatz des Quintetts finden sich die viele Kernelemente der vorherigen Sätze wieder. So gestaltet Ries die Satzeröffnung wie im Kopfsatz zunächst ausgehend von den Unterstimmen und dehnt den Klangraum bis in die hohen Register, was dem Verfahren des Scherzobeginns ähnelt. Motivisch kennzeichnend für den Satzbeginn ist dabei die einem Doppelschlag ähnelnde Wechseltonfigur, die den Grundton umkreist und diesen anschließend von der Unterquart erneut anzielt. An den dritten Satz erinnert das Wechselspiel zwischen feingliedriger Satztechnik und orchestralen Passagen, die immer wieder zum Spannungsaufbau und zur Klangraumdehnung Einzug finden. Konventionell erscheint die Vorstellung des Eröffnungsthemas, das dieses Mal in der Ersten Violine über einem akkordischen Unterstimmenfundament erklingt. Ähnlich floskelhaft in seiner fortspinnenden Motivik wie das Thema im ersten Satz liegt auch hier das Augenmerk auf der Harmonik, die sich nach vier Takten unerwartet von der Tonika C-Dur nach e-Moll wendet (T. 5–12). Erst durch das Anhängen weiterer zwei Takte, die das Thema damit auf eigenwillige zehn Takte dehnen, gelingt die ebenso unmittelbare Rückführung nach C-Dur. Der Wechsel zur Dominantparallele und das blockhafte Gegenüberstellen der beiden harmonischen Pole sowie das beständige Wiederholen der motivischen Keimzelle Achtel-Sechzehntel-Sechzehntel verleihen dem Thema dabei einen rustikal-volkstümlichen Klangcharakter, der auch immer wieder in den Kompositionen auf der kurz darauf beginnenden Russlandreise durchscheint.

---

Michael: „...dass alle Spieler hinlänglich beschäftigt sind.“ Schuberts Klaviertrio Es-Dur (D 929) aus satztechnischer Perspektive, in: Schubert-Jahrbuch 1998, S. 125–132.

<sup>393</sup> Das erste Orchester setzt mit einem höfischen Menuett im 3/4-Takt ein, zu dem Don Ottavio und Donna Anna tanzen. Nach einigen Takten beginnt das zweite Orchester – bestehend aus Violine und Bass – die Stimmung der Instrumente zu kontrollieren und setzt dann mit einem Kontratanz im 2/4-Takt ein, den Don Giovanni mit Zarlina tanzt. Wiederum einige Takte später beginnt das dritte Orchester seine Instrumente zu stimmen und setzt dann mit einem Deutschen Tanz im 3/8-Takt ein, den Leporello mit Masetto tanzt. Alle drei Tänze erklingen ab diesem Zeitpunkt gleichzeitig. Mozart stellt durch das Tanz-Quodlibet ebenfalls hierarchische Unterschiede in der Gesellschaft dar, da jeder Tanz einer bestimmten Gesellschaftsschicht zugeordnet werden kann. So versinnbildlichen das Menuett die Aristokratie, der Kontratanz das Bürgertum und der Deutsche Tanz den dritten, emporkommenden Stand. Siehe auch: Petersen, Peter: Nochmals zum Tanz-Quodlibet im ersten Akt-Finale des Don Giovanni, in: Archiv für Musikwissenschaft 65/1 (2008), S. 1–30.

Abb. 137: op. 37, IV, T. 1–15.

**Finale. Allegro**

The first system of the musical score (T. 1-15) is in 2/4 time. It features five staves: Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Brass I (Br. I), Brass II (Br. II), and Cello (Vc.). The key signature has one sharp (F#). The first system shows the beginning of the piece with various dynamics like 'p' and 'pizz.'.

Mit rund 513 Takten ist das Finale zudem durch sein Ausmaß ein deutlicher Eckpfeiler des gesamten Quintetts. Allein die Exposition des Sonatensatzes übertrifft mit 197 Takten die Exposition des Kopfsatzes um fast 100 Takte. Die großzügige Anlage des ersten Formabschnitts ermöglicht es Ries, unterschiedliche Satztechniken, Klangeffekte und harmonische Bereiche auszuloten. So mündet die Wiederholung des Eröffnungsthemas nicht mehr in die Tonika, sondern in E-Dur (T. 33–45), das rund vier Takte lang durch Kadenzen und schnelle Tonrepetitionen bekräftigt wird. Doch bereits die kurze Rückleitung kontrastiert das scheinbar neu gewonnene harmonische Zentrum durch gegensätzliche Dynamik (*piano*) und durchbrochene Satztechnik (T. 45–53). Mit der Rückkehr zur Tonika, die nun durch einen Orgelpunkt im Cello gefestigt erscheint, greift Ries auf die Wechseltonmotivik der Satzeröffnung zurück, die durchführungsartig durch die Stimmen gereicht wird. Dabei sorgt der durch das stufenweise Verrücken der Motivik hinzutretende Leitton *cis* im Zusammenklang mit dem Orgelpunkt des Cellos für recht eigentümliche Dissonanzmomente (T. 53–65). Mit der abschließenden Kadenz des Abschnitts tritt eine orchestrale Behandlung der Streicher in den Vordergrund. Einhergehend mit einem dramatischen Tremolo in Sechzehnteltriolen in den Bratschen wendet sich auch die Harmonik nach c-Moll (T. 73ff). Seinen Höhepunkt erlangt der Spannungsbogen, wenn alle Streicher in schnelle Tremolofiguren übergehen, wobei Ries den Klangraum durch das rasche Aufsteigen der Geigen bis nach *ges*“““ ausdehnt. Der dynamische Höhepunkt markiert auch den Beginn eines neuen harmonischen Bereichs. So folgt auf einen kraftvoll erreichten As-Dur-Septakkord eine neue Passage in Des-Dur mit Seitenthemaqualität (T. 89ff). Die lyrische Kantilene spinnt Ries modulierend in stets neuen Tonarten fort. Abermals gewinnt die Exposition an dieser Stelle Züge einer



Durchführung, da das Thema innerhalb kürzester Zeit in immer neuen harmonischen Konstellationen und verschiedenen Lagen beleuchtet wird.

Abb. 138: op. 37, IV, T. 89–104.

The image displays a musical score for measures 89 to 104. The score is arranged in five staves: Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Horn I (Br. I), Horn II (Br. II), and Violoncello (Vc.). The key signature is one flat (B-flat major/C minor) and the time signature is 2/4. The music is marked with a piano (*p*) dynamic. The first system (measures 89-98) shows the main theme being introduced and developed across the instruments. The second system (measures 99-104) shows the continuation of the theme, with the Violoncello playing an *arco* (arco) section. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Dass weder die eigentliche Satztonika C-Dur noch die Dominante G-Dur eine Rolle in der Exposition spielen, zeigt auch der weitere Verlauf. So führt Ries in T. 115 Generalvorzeichen ein, die auf das nun gefestigte harmonische Zentrum Es-Dur verweisen. Zugleich erklingt ein neues sangliches Thema in Es-Dur (T. 115–122), das – wie der Blick in die Reprise zeigt – die Rolle des Seitenthemas übernimmt, da es am Satzende in der Tonika wiederkehrt. Der Bereich des Seitenthemas und somit auch Es-Dur als harmonischer Bezugspunkt erstrecken sich über rund 60 Takte, in denen das Thema erneut wiederkehrt (T. 138ff).

The musical score consists of five staves. The top staff is Violin I (VI. I), followed by Violin II (VI. II), Bratse I (Br. I), Bratse II (Br. II), and Cello (Vc.). The key signature changes from two flats (B-flat major) to one flat (G major) between measures 114 and 115. The time signature is 2/4. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'dolce'. The bottom staff (Cello) shows a prominent rhythmic pattern of eighth notes.

Der Übergang nach G-Dur in T. 177 markiert schließlich das Scharnier zum Satzanfang. Vorbereitend für die Wiederholung der Exposition, kehrt die Motivik des Beginns wieder. Ausgehend von den tiefen Stimmen, lässt Ries den motivisch zerfaserten Satz allmählich kompakter werden, wobei die kurze Wechseltongruppe der ersten Takte im Cello an Dominanz gewinnt und somit den Rückbezug zum Satzbeginn schafft.

Die Durchführung knüpft motivisch zunächst an das Ende der Exposition und somit an den Satzanfang an. Bemerkenswert für den Aufbau der Durchführung ist dabei der Fokus auf die kleinen Motivfiguren der Satzeröffnung. Sowohl die Wechseltongruppe als auch der sich daran anschließende Quartaufstieg erfahren eine intensive Verarbeitung unter ständigem Wechsel der harmonischen Farben. Bereits kurz nach der Eröffnung des Formabschnitts wird Ges-Dur erreicht (T. 204ff), das enharmonisch zu Fis-Dur verwechselt wird (T. 219ff). Deutlich zeigt sich hier der vielschichtig gebaute Satz. Während in den Unterstimmen das Quartmotiv halbtaktig zwischen Bratsche II und Cello wechselt, verharrt die Erste Bratsche in weiten Teilen nahezu statisch als Klangachse in der Mittellage. Schnelle Wechseltonfiguren in Sechzehnteln, die ebenso aus Elementen des Expositionsverlaufs abgeleitet sind (vgl. T. 137), treten dabei im Wechsel zwischen den Geigen in hoher Lage und der Bratsche I auf. Während das motivische Satzfundament somit stabil bleibt, wechseln die Oberstimmen (Violinen und Bratsche I) ständig in ihrer Motivik. Daraus ergibt sich ein im Detail fein und differenziert ausgearbeitetes Satzgeschehen, bei dem alle Spieler auf Augenhöhe nebeneinander treten. Auffällig ist, dass die Elemente der Durchführung zwar der Exposition entnommen sind, Ries allerdings weder auf das Anfangsthema noch auf das Seitenthema zurückgreift. Der unmittelbare Satzbeginn, aus dem sich das Thema letztendlich entspinnt, erweist sich aber als die wesentliche Motivik, deren Möglichkeiten Ries hier ausarbeitet.

Einen weiteren Schwerpunkt der Durchführung bildet der Rückgriff auf das Des-Dur-Thema, das nun zunächst in F-Dur auftritt (T. 257–265). Während das Thema in der Exposition moduliert, entwickelt Ries aus ihm in der Durchführung ein längeres Fugato (T. 265–293). Dabei ist für dieses kennzeichnend, dass die Einsätze des Themenkopfes nahezu durchgehend eng geführt sind, der Satz allerdings nicht über die Dreistimmigkeit hinausgeht. Der zum Themenkopf entworfene Kontrapunkt bleibt auf Grund seiner Anlage in durchgehenden Sechzehnteln schlicht, sodass das Fugato zwar einerseits einen reizvollen Höhepunkt der motivischen Arbeit ausmacht, auf der anderen Seite aber weniger elaboriert bleibt als beispielsweise die Fuge im Klavierquartett op. 13.

Abb. 140: op. 37, IV, T. 264–284.

The image displays a musical score for five instruments: Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Trumpet I (Br. I), Trumpet II (Br. II), and Violoncello (Vc.). The score is divided into three systems, starting at measure 264 and ending at measure 284. The key signature is one flat (F major), and the time signature is 2/4. The first system (measures 264-270) shows the beginning of the fugato, with VI. I playing a rhythmic pattern of eighth notes, VI. II and Vc. providing harmonic support, and the brass instruments playing sustained notes. The second system (measures 271-277) continues the fugato with more complex counterpoint, including sixteenth-note passages in VI. I and VI. II. The third system (measures 278-284) features a dense texture with rapid sixteenth-note runs in VI. I and VI. II, while the brass and cello play sustained notes. Performance markings such as [pizz.] and arco are present in the first system.

Die Reprise gleicht in weiten Teilen der umfangreichen Exposition, wobei einzelne Abschnitte an neue Stellen gerückt werden. So erklingt das ursprüngliche Des-Dur-Thema „verfrüht“ und beginnend in A-Dur (T. 367ff). Die Takte 53 bis 89, in denen dem Thema unter anderem der orchestrale Tremoloabschnitt vorangestellt ist, überspringt Ries in der Reprise. Das Seitenthema, das für die Durchführung keine Relevanz besitzt, erscheint nun konform in C-Dur (T. 389ff). Erst gegen Ende der Reprise fügt Ries neue Gedanken ein. Der Bereich, der kurz vor dem Ende der Exposition von Es-Dur nach G-Dur führte, um zur Tonika überzuleiten, entfernt sich in der Reprise nun kurzzeitig nach Des-Dur (T. 444ff). Somit knüpft Ries an die Tonartenkonstellation der Exposition an und schafft gleichzeitig eine Art retardierendes Moment. Ähnliches gilt für das Verharren auf der Dominante in Takt 464 (Fermate), worauf unerwartet As-Dur folgt. Die zweimalige, vorgezeichnete Verlangsamung des Tempos (*più lento* und *poco Adagio*) sowie das „Verirren“ in entfernt harmonische Bereiche schlagen einen Bogen zu der ungewöhnlichen Tonartendisposition der Exposition. Mit der Rückkehr zum Haupttempo kehrt auch die Tonika C-Dur wieder. Der Schlussabschnitt (T. 478ff) greift teilweise auf die zuvor ausgelassene Motivik der Takte 53ff zurück und sorgt für eine letzte orchestrale Klangfülle, mit der der Satz in kräftigem Fortissimo schließt.

Die Analyse unterstreicht, dass Ries insbesondere eine eigenwillige Herangehensweise an die Sonatenform der beiden Außensätze zeigt. Im Kopf- wie auch im Schlusssatz spielen das Vorstellen und Verarbeiten eines musikalischen Themas eine untergeordnete Rolle. Deutlich wird dies besonders daran, dass die zu Satzbeginn vorgestellten Themen im weiteren Satzverlauf und in der Durchführung nicht mehr aufgegriffen werden. Hinzu tritt eine von der konventionellen Tonika-Dominante-Spannung in weiten Teilen losgelöste Harmonik, die dazu führt, dass einerseits Seitenthemen und andererseits ganze Bereiche innerhalb der Exposition in von der Tonika weit entfernten Tonarten erscheinen. Besonders deutlich wird dies am Ersten Thema des Kopfsatzes, das erst zur Tonika hinführen muss, wie auch an den harmonischen Zentren E-Dur, Des-Dur und Es-Dur in der Exposition des Finales. Die Reprise löst daher die sonst traditionell exponierte harmonische Spannung zwischen zwei Themenbereichen nicht mehr auf. Dies hat zur Folge, dass auch gegen Satzende die Tonika, die in der Exposition bereits nur am Rande vertreten ist, oftmals nur latent durchscheint. In den Codas führt Ries die Harmonik abermals von der Tonika weg. Erst kurz vor Schluss des Satzes gelingt der Rückschritt zur Grundtonart, im Andante sogar unerwartet in Dur.

Die eigentümliche Tonartendisposition von C-Dur, a-Moll und A-Dur in der Exposition des Kopfsatzes legt nahe, Ries könne sich an Beethovens einzigem Streichquintett, dem Opus 29, orientiert haben. Ebenfalls in C-Dur beginnend, bildet Beethoven die drei wesentlichen Teilabschnitte der Exposition ebenfalls in C-Dur (Erstes Thema), a-Moll (Überleitung) und A-Dur (Seitenthema) aus. Es liegt somit eine sehr ähnliche harmonische Konstellation wie in Ries' Quintett vor. Das Umgehen der sonst konventionellen Tonika-Dominante-Spannung veranlasste bereits die zeitgenössische Fachpresse etwas später dazu, die beiden Kompositionen als Beispiele für derartige Tonartenkonstellationen in Kopfsätzen heranzuziehen. In der *Berliner Allgemeinen musikalischen Zeitung* untersucht der Komponist und Cellist Heinrich August Birnbach 1827 an Hand der Quintette von Beethoven und Ries den Aufbau und die Eigenheiten der beiden Werke und arbeitet die auffälligen Parallelen der Tonartendisposition heraus, ohne dabei jedoch Ries Nachahmung von oder Orientierung an Beethoven zu unterstellen.<sup>394</sup> Die beiden Quintette dienen vielmehr dazu, seltene, aber doch vorkommende Prinzipien der Modulation und der harmonischen Konstellation von Themen zu veranschaulichen,<sup>395</sup>

---

<sup>394</sup> Birnbach, Heinrich: Ueber die verschiedene Form größerer Instrumentaltonstücke aller Art und deren Bearbeitung, in: *Berliner Allgemeine musikalische Zeitung* 4/45 (7. November 1827), S. 361–363.

<sup>395</sup> Birnbach bezeichnet das Abweichen von der konventionellen Tonika-Dominante-Spannung der beiden Themen innerhalb der Exposition als „zweite Form“: „Nachdem wir die erste Form eines ersten Tonstücks kennen gelernt haben, so will ich nur beiläufig berühren, daß Tonsetzer bei diesem oder jenem Orte innerhalb

zumal sich die Quintette in ihrer Faktur und insbesondere in der Behandlung der Ersten Geige deutlich voneinander unterscheiden. Während bei Ries beispielsweise die Violine I in weiten Teilen losgelöst vom Satzgeschehen dominiert, liegt bei Beethoven der Fokus vermehrt auf der Bildung von Stimmenpaaren und deren Verlauf in Parallelführung.

Der umfangreiche Schlusssatz zeigt deutlich, mit welcher Fülle an Satztechniken Ries den Quintettsatz zu durchziehen vermag. Ein besonderes Element ist dabei oft die Gegenüberstellung von einem kammermusikalisch differenziert ausgearbeiteten Satzgefüge und orchestral anmutenden Passagen. Die in weiten Teilen untergeordnete Rolle der motivischen Arbeit macht immer wieder einer spannungsgeladenen und kraftvollen Klangsprache Platz, wodurch sich abermals der Eindruck ergibt, dass Ries einen deutlichen Schwerpunkt insbesondere auf Klangwirkung und weniger auf motivische Arbeit legt. Gleiches ist unter anderem im oben untersuchten Klavierquartett op. 17 festzustellen, und tatsächlich ergibt sich für das kurze Zeit später entstandene Streichquintett op. 68 ein sehr ähnliches Bild, das auch zeitgenössische Rezensionen bestätigten.

### **Streichquintett d-Moll op. 68**

Wann und wo das Streichquintett op. 68 genau entstanden ist, ist im Detail nicht zu klären. Während im Katalog 741 „*Petersburg 1811*“ als Angabe zu finden ist, verweist der Datierungsvermerk auf dem Partiturautograph über dem ersten Satz auf das Jahr 1809 und somit wohl in die Wiener oder Bonner Zeit und damit vor Ries' Russlandreise: „*Quintuor pour deux Violons deux Alte et Violoncelle composé par F. Ries 1809*“.<sup>396</sup> Im Druck erschien die Komposition erstmals bei C. F. Peters in Leipzig nach dem Tod von Ambrosius Kühnel (19. August 1813) und somit nach der Übernahme durch Peters sowie der Namensänderung des Verlages (1814). Durch das Hinzuziehen bisher unbeachteter Briefe aus dem Leipziger Staatsarchiv lässt sich erstmals ein Teil der Korrespondenz bezüglich des Quintetts genauer nachvollziehen. Ries hatte das Quintett zusammen mit einer Vielzahl anderer Kompositionen bereits im November 1811 von St. Petersburg aus Kühnel angeboten, der einige Stücke akzeptierte.<sup>397</sup> Die Übersendung der von Kühnel angenommenen Werke erfolgte offenbar in mehreren Sendungen. Da Ries den Postweg während der napoleonischen Kriege für zu unsicher hielt, ließ er den ersten Teil der Manuskripte im Juli 1812 durch einen preußischen Gesandten in Russland – vermutlich August Friedrich Ferdinand Graf von der Goltz (1765–1832) – zunächst nach Berlin bringen und schließlich weiter an Kühnel senden, vorerst allerdings nur die Werke op. 39, op. 41, op. 42 und op. 43, da er die übrigen Kompositionen noch sorgfältig Korrektur lesen wollte. In seinem Schreiben entschuldigt er sich dabei gleichzeitig für die Verzögerung.<sup>398</sup> In einer zweiten Sendung schickte Ries im April 1813 von Göteborg aus schließlich neben dem Quintett auch die Streichquartette op. 70 sowie eine Violinsonate: „*Durch die spätern Verhältnisse war es mir unmöglich, die andern Sachen früher zu schicken, ich melde Ihnen also, daß in einigen Tagen von hier aus mit einem Reisenden die 3 Quartetten op. 40 – Grand Quintett op. 44 im Partitur – und eine Sonate op. 45 nebst dem arrangierten Quintet in Klavier Trio /: welches aber auch als op. 44 herauskommen muß :/ abgehen werden. Die andere Sonate mit Violin erhalten Sie bestimmt sehr bald, diese soll als op. 47 herauskommen: die 6 Exemplarien geben sie gefälligst Herrn N. Simrock in Bonn.*“<sup>399</sup>

---

*eines Tonstücks die Hauptgedanken desselben in den verschiedenen Sätzen nicht auf den bereits angegebenen Tonstufen der ersten Form zufolge, sondern auf andern Tonstufen der Haupttonart vorbrachten, und so eine zweite Form sich erschufen. [...].“* Siehe: Ebd, S. 361.

<sup>396</sup> Das Partiturautograph befindet sich in D-B unter der Signatur Mus.ms.autogr. Ries, F. 57 N.

<sup>397</sup> Siehe: Brief von Ferdinand Ries an Ambrosius Kühnel, St. Petersburg, 15./17. November 1811. Eine Edition des Briefes findet sich im Anhang.

<sup>398</sup> Siehe: Brief von Ferdinand Ries an Ambrosius Kühnel, St. Petersburg, 9./12. Juli 1812. Eine Edition des Briefes findet sich im Anhang.

<sup>399</sup> Siehe: Brief von Ferdinand Ries an Ambrosius Kühnel, Gothenburg, 12. April 1813, zitiert nach: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 82–83, [Dok. Nr. 35].

Dass das Quintett wie auch die übrigen Werke nicht die damals noch vorgesehenen Opus-Nummern tragen, liegt daran, dass sich Ries' Sorge bewahrheitete, denn die Sendung ging unterwegs tatsächlich verloren, wie dem späteren Briefwechsel zu entnehmen ist. Im November 1814 erkundigt sich Ries bei Peters nach dem Verbleib seiner Manuskripte<sup>400</sup> und sendet schließlich im September 1815 neue Abschriften nach Leipzig mit der Bitte, dass Peters die alten Manuskripte vernichten solle, falls sie ihm doch noch in die Hände fallen, da er inzwischen „*einige bedeutende Abänderungen vorgenommen habe*.“<sup>401</sup> Eine Ankündigung des Werkes findet sich schließlich im Dezember 1816 im Intelligenzblatt der *AmZ*.<sup>402</sup> Die in den Briefen erwähnte Trio-Fassung scheint allerdings nicht erhalten zu sein. Sie ging wohl ebenfalls in der Postsendung verloren, und Ries scheint keine neue Bearbeitung angefertigt zu haben.

Ob Ries die Widmung an die Vettern Andreas und Bernhard Romberg bereits während des Kompositionsprozesses im Sinn hatte, lässt sich im Nachhinein nur schwer klären. Allerdings verbrachte er gerade mit Bernhard in jenen Jahren viel Zeit, insbesondere während des Aufenthaltes in Russland, und wie der Blick auf die Cellostimme zeigt, tritt das Cello in diesem Quintett häufig prominent und kantabel hervor.

Eine Gegenüberstellung der äußeren Merkmale der Quintette op. 37 und op. 68 zeigt, dass Ries in beiden Fällen recht ähnliche Tempoangaben vorschreibt, wobei er als Tanzsatz für op. 68 ein deutlich langsames Menuett vorsieht. Darüber hinaus fällt auf, dass die Binnensätze stets im Dreiermetrum gehalten sind, wobei die Außensätze, abgesehen von der langsamen Einleitung in op. 68, die als neues Element hinzutritt, ein geradtaktiges Metrum bevorzugen.

Satz	Opus 37	Opus 68
I	Allegro, C-Dur, 4/4	Andante 3/4 – Allegro agitato, d-Moll, 4/4
II	Andante 6/8	Andante, A-Dur, 3/4
III	Scherzo. Allegro molto vivace, C-Dur, 6/8	Menuetto. Moderato, d-Moll, 3/4
IV	Finale. Allegro, C-Dur, 2/4	Finale. Allegro, d-Moll, 2/4

### I. Andante/Allegro agitato<sup>403</sup>

Der Kopfsatz des Quintetts beinhaltet erstmals in Ries' Schaffen für reine Streicherbesetzungen eine langsame Einleitung.<sup>404</sup> Die bisher untersuchten Einleitungen der Kammermusikwerke mit Klavier übernahmen in der Regel die Funktion, die einzelnen Spieler zu Satzbeginn kurz „vorzustellen“, und führten teilweise latent die Motivik des folgenden Sonatentallegros ein. Zusätzlich ist den bisher betrachteten Einleitungen der kräftige Beginn in vollgriffigen Akkorden gemein sowie eine durch Dissonanzen aufgeladene Tonsprache, die spannungsvoll, aber nicht ziellos, die Dominante der Tonika umschreibt. Die vorliegende Einleitung im Streichquintett ist deutlich anders angelegt, auch wenn Ries ebenfalls keine Motivik exponiert, die sich im unmittelbar folgenden Allegro wiederfindet. Die

<sup>400</sup> Brief von Ferdinand Ries an C. F. Peters, London, 29. November 1814. Eine Edition des Briefes findet sich im Anhang.

<sup>401</sup> Brief von Ferdinand Ries an C. F. Peters, London, 18. September 1815, zitiert nach: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 90–92, [Dok. Nr. 43].

<sup>402</sup> [unbekannt]: [ohne Titel], in: Intelligenzblatt zur Allgemeinen musikalischen Zeitung, 18/10 (Dezember 1816), Sp. 43.

<sup>403</sup> Die Tempoangaben im Partiturographen lauten: Andante/Allegro con spirito. Offenbar hat Ries die Angaben für den Druck leicht abgeändert, da die Petersausgabe von 1816 bereits Andante/Allegro agitato aufweist.

<sup>404</sup> Die vier einleitenden Takte im Streichquintett WoO 1 Nr. 1, sind mehr als eine vorangestellte Kadenz denn als strukturgebender Gedanke zu verstehen.

Eröffnung auf einem Sextakkord sowie die deklamatorisch anmutende Gestaltung der Ersten Geige als auch eine in weiten Teilen dissonante und recht ziellose Harmonik lassen die Deutung zu, die Einleitung als eine Art Rezitativ zu sehen. Die Spielanweisung „parlante“ in der Violine I unterstreicht den redenden Gestus zusätzlich. Die Harmonik lebt insbesondere von vollverminderten Septakkorden und ermöglicht eine expressive und bunte Klangsprache. Die Begleitung in den übrigen Stimmen ist dabei schlicht in langsamen Notenwerten gehalten, geht aber punktuell in schnelle, triolische Tonrepetitionen über, um rasche Affektwechsel anzudeuten. Neu ist zudem, dass die Einleitung vor der Reprise wiederkehrt, dabei aber in abgewandelter Form auftritt.<sup>405</sup>

Abb. 141: op. 68, I, T. 1–21.

Andante

VI. I  
 VI. II  
 Br. I  
 Br. II  
 Vc.

12

<sup>405</sup> Einzig im Klaviersextett WoO 76 hatte Ries die Einleitung des Kopfsatzes in der Coda wiederkehren lassen.

Ganz im Sinne der Ausarbeitung einer effektvollen Klangsprache, wie sie in der Einleitung und auch in vielen Momenten im oben untersuchten Streichquintett op. 37 zu beobachten ist, steht auch der Beginn des Allegros. Denn Ries gestaltet das Allegrothema nicht dezidiert kammermusikalisch, indem er ein diffizil entworfenes und rhythmisch elaboriertes Thema entwickelt, sondern fokussiert sich deutlich auf eine orchestrale Behandlung der Streicher und breitflächig angelegte Harmonik. Während die Bratschen und das Cello in schnellen Tonrepetitionen einen spannungsgeladenen Klangteppich erzeugen, erklingt in der Ersten Violine eine einfache Achtelfigur in tiefer Lage, die die Tonika umschreibt. Dabei ist interessant, dass der Satz trotz der orchestralen Textur zunächst nur vierstimmig angelegt ist. Erst in T. 34 tritt die Zweite Violine mit der Wiederholung des achttaktigen und schlicht harmonisierten Themas hinzu, das dabei von Seufzerfiguren der Violine I und Bratsche I verziert wird.

Abb. 142: op. 68, I, T. 27–45.



33

37

42

Erst mit der Modulation nach C-Dur lockert sich das Satzgefüge deutlich auf (T. 57ff). Auf die Kadenz folgt ein neues, kantables Thema, das zunächst als Duo zwischen Bratsche I und Violine II angelegt ist, nach vier Takten aber auf Cello, Bratsche II und Violine I übertragen und fortgesponnen wird. So sind alle fünf Spieler gleichermaßen an der Themengestaltung beteiligt. Tonrepetitionen in den Begleitstimmen finden sich hier wie im d-Moll-Thema des Beginns, die Harmonik ist dabei allerdings weniger stabil, da sie von C-Dur direkt nach F-Dur tendiert, das allerdings instabil auf dem

Quartsextakkord steht (T. 57–65). Der Blick auf den weiteren Satzverlauf zeigt, dass Ries dem Thema eine hohe Bedeutung beimisst, auch wenn es in der Reprise nur noch kurz durchscheint.

Abb. 143: op. 68, I, T. 57–65.

The image shows a musical score for measures 57-65 of Op. 68, I. The score is in 3/4 time and features five staves: Violin I, Violin II, Trumpet I, Trumpet II, and Cello. Measures 57-62 are marked 'p' (piano). Measures 63-65 show a dynamic shift to 'f' (forte) with 'cresc.' (crescendo) markings. The Cello part in measures 63-65 is particularly expressive, featuring a wide ambitus and chromatic movement.

Das eigentliche Seitenthema des Satzes erklingt erst in den Takten 81 bis 88. Zuvor wird die Zwischendominante C-Dur für das F-Dur-Thema erneut etabliert. Dabei greift Ries auf die bereits beobachtete Methode zurück, einen Spannungsbogen aus den unteren Registern zu entwickeln und diesen in einer möglichst großen Ausdehnung des Ambitus sowie expressiver Harmonik kulminieren zu lassen (T. 64–75). Zenit der harmonischen und dynamischen Spannung ist T. 75, wo der Ambitus auf über vier Oktaven (*Ges* bis *b<sup>4</sup>*) gedehnt wird, um daraufhin unmittelbar zusammenzufallen. Die Harmonik bleibt dabei spannungsgeladen und rückt über vollverminderte Septakkorde durch sukzessive chromatische Schritte nach C-Dur. Das Seitenthema entwickelt sich aus einer aufsteigenden Tonleiter im Cello und wird von diesem als Kantilene mit charakteristischer punktierter Rhythmik vorgetragen. Die lyrische Qualität kommt dabei sicherlich auch den hervorragenden Spielfähigkeiten des Widmungsträgers Bernhard Romberg zu Gute.

Abb. 144: op. 68, I, T. 78–84.

Musical score for measures 78–84 of the first movement of Op. 68. The score is in 2/4 time and D minor. It features five staves: Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Trumpet I (Br. I), Trumpet II (Br. II), and Cello/Double Bass (Vc.). The key signature has one flat (B-flat). The tempo is marked *p* (piano). The score shows a complex interplay of themes, with the Cello/Double Bass and Violin I playing prominent melodic lines, while the Violin II and Trumpets provide harmonic support. The music concludes with a strong emphasis on the first violin's melodic line.

In der Schlussgruppe knüpft Ries an den Satzbeginn an, indem er auf das Kopfmotiv des d-Moll-Themas zurückgreift, dieses allerdings zusätzlich mit synkopischer Rhythmik kräftig (fortissimo) kontrastiert (T. 111ff). Die Durchführung entwickelt sich organisch aus diesen letzten Elementen der Exposition. Das Kopfmotiv sowie die kontrastierenden Synkopen werden zunächst fortgesponnen (T. 119–125), bis die Zweite Violine mit dem Thema der Takte 57ff einsetzt (T. 125ff). Dabei wird die Phrase vom punktierten Seitenthema in der Ersten Geige kontrapunktiert und überlagert. Ries verknüpft somit die zwei kantablen Themen miteinander und erzeugt im weiteren Verlauf der Durchführung einen differenziert kammermusikalisch ausgearbeiteten Satz, indem er beide Themen immer wieder in andere Stimmen verlagert und kombiniert. So ergibt sich ein ständiges Wechselspiel der Instrumente untereinander, die den wesentlichen Teil der Durchführungsarbeit ausmachen und im Gegensatz zu dem orchestral entworfenen Eröffnungsthema stehen.

Abb. 145: op. 68, I, T. 125–137.

Musical score for measures 125–137 of the first movement of Op. 68. The score is in 2/4 time and D minor. It features five staves: Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Trumpet I (Br. I), Trumpet II (Br. II), and Cello/Double Bass (Vc.). The key signature has one flat (B-flat). The tempo is marked *pp* (pianissimo). The score shows a complex interplay of themes, with the Cello/Double Bass and Violin I playing prominent melodic lines, while the Violin II and Trumpets provide harmonic support. The music concludes with a strong emphasis on the first violin's melodic line.

131

VI. I

VI. II

Br. I

Br. II

Vc.

Den Übergang zur Reprise bildet Ries ebenfalls mit Material aus der Exposition, indem er die Dominante A-Dur durch die Wiederkehr des Kopfmotivs und der schroffen Synkopen einleitet (T. 151ff). Abrupte Dynamik- und Lagewechsel – Fortissimo zu Piano und Sprünge über drei Oktaven in der Ersten Violine – sorgen auch hier für unmittelbare Stimmungswechsel. Das Ende der Durchführung nimmt schließlich an Spannung ab und mündet in einen leisen Orgelpunkt in Bratsche II und Cello.

Wie oben angedeutet, folgt vor der eigentlichen Reprise eine Art Wiederholung der Einleitung. Der Tempowechsel zu Andante und das erneute deklamatorische Hervortreten der Ersten Violine verweisen dabei deutlich auf die Anfangstakte des Satzes. Neu ist allerdings, dass die vorher spannungsgeladene Harmonik in den Begleitstimmen deutlich schlichter angelegt ist. Beginnend in A-Dur, greift die Erste Violine dabei latent auf die Motive des Themas der Takte 57ff zurück, entfaltet sich danach aber zunehmend freier. Der Einleitung kommt durch ihre Wiederkehr vor der Reprise nicht nur eine strukturgebende Funktion zu, die aufgehellte Klangsprache und die weniger dissonante Harmonik sind somit auch als eine Art Ergebnis des Expositions- und Durchführungsprozesses zu verstehen. Den Übergang zur Reprise des Allegroteils entwickelt Ries allmählich aus dem Andante, indem er sukzessive die zu spielenden Noten pro Takt erhöht, bis ein sechs Takte langes Crescendo in schnellen Tremolofiguren im Tutti zum orchestralen Themenbeginn überleitet.

Abb. 146: op. 68, I, T. 169–178.

169

Andante

VI. I

*dolce ed espressivo*

VI. II

*pp*

Br. I

*pp*

Br. II

*pp*

Vc.

*pp*

175

VI. I *cresc. fp* *pp*

VI. II *p*

Br. I *p* *pp*

Br. II *p* *pp*

Vc. *p* *pp*

Die Reprise orientiert sich in weiten Teilen an der Exposition, verkürzt aber den Übergang zum Seitenthema unter Auslassung der Takte 45 bis 76. So kommt es, dass das erste kantable Thema in der Reprise nur als kurze motivische Andeutung erklingt (T. 210–212), da der Schwerpunkt nun auf dem punktierten Seitenthema liegt (D-Dur, T. 214–222). Der Schlussabschnitt und die Coda bringen keine neuen Gedanken mit sich, beleben aber ein letztes Mal die effektvolle orchestrale Klangsprache und greifen als Verweis auf den Anfang das d-Moll-Thema unter beschleunigtem Tempo (*più agitato*) nochmals auf (T. 232–265).

Der Vergleich mit op. 37 zeigt, dass der Kopfsatz des d-Moll-Quintetts trotz Einleitung rund 40 Takte kürzer als der erste Satz in op. 37 ist. Nicht nur die Harmonik ist deutlich konservativer am gängigen Sonatenmodell orientiert, auch der motivisch-thematischen Arbeit misst Ries hier eine viel gewichtigere Rolle zu. Der Satz wirkt daher in sich organischer und musikalisch logischer gearbeitet. Gekonnt entwickelt Ries zudem die in op. 37 bereits erprobten Techniken zur Entfaltung einer dramatisch wirkenden Klangsprache weiter und benutzt die Streicher in weiten Teilen gezielt als einen orchestrale Klangkörper.

## II. Andante

Für das Andante greift Ries auf eine Doppelvariationsform zurück, wie er sie bereits in früheren Werken erprobt hatte.<sup>406</sup> Zum Beginn in A-Dur kontrastieren die B-Teile auf harmonischer Ebene in a-Moll, wobei der Satz am Ende zurück nach Dur kehrt. Charakteristisch für die Dur-Abschnitte ist die Einteilung des Themas in zwei Binnenabschnitte (a und b), die jeweils aus zu wiederholenden Achttaktern bestehen. Besonderes Kennzeichen des Dur-Themas sind einerseits die diatonisch und engschrittig angelegte, auf- und absteigende Melodielinie sowie die Kadenzglieder in T. 4 (Halbschluss) und T. 8 (Ganzschluss), die Ries von allen Streichern im Pizzicato zupfen lässt. Somit ergibt sich bereits innerhalb des Themas eine reizvolle Kontrastwirkung, die auch am Ende der thematischen Fortsetzung ab T. 16 beibehalten wird.

<sup>406</sup> Vergleiche hierzu die Analysen zum Streichquartett WoO 72 und Klaviertrio op. 2.

Abb. 147: op. 68, II, T. 1–8.

Andante

VI. I *p* pizz. arco pizz.

VI. II *p* pizz. arco pizz.

Br. I *p* pizz.

Br. II *p* pizz. *fp*

Vc. *p* pizz. *fp*

Der B-Teil in a-Moll ab T. 25 beginnt zunächst in den Unterstimmen und stellt als neues Element eine punktierte Motivfigur vor, die über einer Albertibass-Begleitung des Cellos erklingt. Zudem durchweht Ries den Satz deutlich heterogener als in den Dur-Teilen, indem er das Stimmengefüge vorwiegend imitativ entwirft. Die Fortspinnung des B-Teils ab T. 34 bekräftigt diesen Eindruck weiter. Die stetig wechselnden Einsätze der Stimmen sowie ein rascher harmonischer Rhythmus und eine modulierende Harmonik verleihen dem Abschnitt einen durchführungsartigen, verarbeitenden Charakter (T. 34–49).

Abb. 148: op. 68, II, T. 24–32.

24

VI. I pizz. arco *f* cresc.

VI. II pizz. arco *f* cresc.

Br. I cresc. *f* cresc.

Br. II pizz. arco cresc. *f* cresc.

Vc. pizz. arco *f* cresc.

Die Rückkehr nach Dur führt zur Wiederkehr des Themas der Satzeröffnung, das zunächst in seiner Originalgestalt auftritt. Erst die Wiederholung der Achtakter gestaltet Ries nun variiert aus, indem er die Melodik in das Cello verlagert und der Ersten Violine rasche und improvisatorisch wirkende Umspielungsfiguren zuschreibt (T. 58–65 u. T. 74–81). Somit handelt es sich mehr um eine zusätzlich verzierte Wiederholung der Binnenabschnitte als um eine fein ausgearbeitete Variation des Themas, das stets in seiner ursprünglichen Gestalt erhalten bleibt. Allerdings erweitert Ries den Umfang des A'-Teils, indem der zuvor abschließende Kadenztakt im Pizzicato von der Zweiten Violine und der Bratsche II „überhört“ wird. Denn während Cello, Bratsche I und Erste Violine wie zuvor die Schlussakkorde zupfen, spinnen die Erste Bratsche und die Zweite Violine die Thematik unmittelbar fort und durchbrechen somit die ursprüngliche Schlusswirkung (T. 81ff).

Abb. 149: op. 68, II, T. 81–86.

Daraus entwickelt sich eine frei anmutende Fortspinnung, in die nach und nach auch die weiter zupfenden übrigen Spieler einsteigen (T. 81–101). Die Wiederkehr des B-Teils grenzt Ries nun nicht mehr so scharf ab wie zuvor. Der Übergang geschieht vielmehr fließend, indem die Harmonik abrupt nach Moll wechselt. Damit einhergehend kehrt auch das Moll-Thema wieder, das allerdings nur kurz anklingt (T. 101–112), bevor mit dem Wechsel nach Dur abermals das Dur-Thema erscheint und der Satz endet. Das Andante weist somit die typische A-B-A'-B'-Form auf, an die noch ein letztes Mal das Dur-Thema gehängt wird. Allerdings beschränkt sich das Variationsverfahren der Themen auf nur wenige Elemente. Das Dur-Thema bleibt zu Beginn schlicht (A), wird aber in seiner Wiederholung partiell in das Stimmenfundament verlagert und zusätzlich ausgeziert sowie fortgesponnen und erweitert

(A'). Das Moll-Thema hingegen erfährt unmittelbare Verarbeitung und Modulation (B), kehrt dann aber nur noch kurz wieder (B'). Es ergibt sich somit ein ähnliches Bild wie im Andante des Klaviertrios op. 2, das ebenfalls mit auffallend wenig Variationstechnik auskommt.

### III. Menuetto. Moderato

Der dritte Satz stellt das einzige Menuett in Ries' Streichquintettschaffen dar. Anders als in seinen zahlreichen Streichquartetten, fokussiert er sich in den Quintetten mit Ausnahme von op. 68 auf Scherzosätze als schnelle Binnensätze. Doch die Bezeichnung als Menuett sowie das gemäßigte Tempo trügen, wenn der Hörer hier einen konventionell gearbeiteten Menuettsatz erwartet. Die Satzform bleibt zwar dem traditionellen Bau verbunden, der Klangcharakter und die Klangsprache erreichen aber für ein Menuett ungewöhnliche Bereiche, die mehr an die Art eines Scherzos erinnern. Hierzu zählen insbesondere der homorhythmische Beginn mit durch Sechzehntelpausen scharf abgesetzter Rhythmik wie auch die chromatisch durchzogene Melodik und eine von Anfang an kräftige Dynamik (Forte und Fortissimo). Die Harmonik bleibt nicht nur durch die fast allgegenwärtige chromatische Melodieführung geschärft, sondern steuert als ersten Spannungshöhepunkt die neapolitanische, zweite Stufe an (T. 4). Die zweite Themenhälfte kontrastiert durch legato geführte Melodiebögen und weniger profilierte Rhythmik, bleibt aber in ihrer Klangsprache weiterhin dem Chromatischen verhaftet.

Abb. 150: op. 68, III, T. 1–12.

Menuetto. Moderato

VI. I *f* *ff* *p*

VI. II *f* *ff* *p*

Br. I *f* *ff* *p*

Br. II *f* *ff* *p*

Vc. *f* *ff* *p*

8 *pp* *pp* *pp* *pp* *pp*



Erst das Trio stellt dem düsteren Satzbeginn einen Lichtblick entgegen. Der Wechsel nach D-Dur, die Anlage als Oberstimmenmelodie mit Begleitung in den Mittel- und Unterstimmen wie auch eine beschwingte und triolisch durchsetzte Rhythmik und weitgehend diatonische Melodik sowie volkstümlich anmutende Harmonik verleihen dem Trio einen deutlichen Kontrast zum herben Menuett.

#### IV. Finale. Allegro

Der letzte Satz knüpft insbesondere an die orchestrale Klangsprache des Kopfsatzes an, vermag diese aber an Intensität noch zu steigern. Bereits der Satzbeginn verdeutlicht den orchestralen Gedanken, denn Ries stellt an den Anfang des Sonatensatzes kein Thema, sondern entwickelt auf der Dominante A-Dur zunächst ein großes Crescendo, das als rasche Einleitung zum Hauptthema dient. Hierfür lässt er die Stimmen sukzessive von oben herab mit schnellen, repetitiven Sechzehntelfiguren einsetzen, die in der maximalen Ausdehnung des Klangraums in über vier Oktaven kulminieren (T. 13). Der sich daraus ergebende Vorwärtsdrang sorgt für eine enorme Spannungssteigerung und hochgradig expressive Klangwirkung. Der abrupte Zusammenbruch der aufgebauten Spannung dient dazu, den Spannungsbogen erneut aufzubauen, dieses Mal von den tiefen Registern aus und mit chromatisch durchzogener Melodieführung der beiden Violinen. So kommt es, dass erst in T. 35 das Hauptthema des Satzes förmlich durchbricht. Ähnlich wie im Kopfsatz übernehmen die Mittel- und Unterstimmen dabei die Begleitung in Form von raschen Tremolofiguren, während in den Geigen das zehntaktige Thema erklingt. Die schlichte Harmonik sowie die Dreiklang basierte Motivik und Verzierungen durch Vorschläge verleihen dem Thema dabei einen tänzerischen, volkstümlichen Klangeindruck – ähnlich wie er auch im Finalthema des Streichquintetts op. 37 zu beobachten ist. Abermals liegt daher der Verdacht nahe, dass Ries die Themengestaltung durchaus mit dem Blick auf die anstehende Russlandreise entwarf.

Abb. 151: op. 68, IV, T. 1–44.

**Finale. Allegro**

The musical score shows the following details:

- VI. I:** Starts with a melodic line of sixteenth notes, marked *p* and *cresc.*
- VI. II:** Starts with a melodic line of sixteenth notes, marked *p* and *cresc.*
- Br. I:** Starts with a rhythmic accompaniment of sixteenth notes, marked *p* and *cresc.*
- Br. II:** Starts with a rhythmic accompaniment of sixteenth notes, marked *p* and *cresc.*
- Vc.:** Starts with a simple bass line, marked *p* and *cresc.*

7

VI. I *f* *cresc.* *ff*

VI. II *f* *cresc.* *ff*

Br. I *f* *cresc.* *ff*

Br. II *f* *cresc. cresc.* *ff*

Vc. *f* *cresc.* *ff*

15

VI. I *fp* *pp* *cresc.*

VI. II *fp* *pp*

Br. I *fp* *pp* *cresc.*

Br. II *fp* *pp* *cresc.*

Vc. *fp* *pp* *cresc.*

27

VI. I *cresc.*

VI. II *cresc.*

Br. I *cresc.*

Br. II *cresc.*

Vc. *cresc.*

The image shows a musical score for five instruments: Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Trumpet I (Br. I), Trumpet II (Br. II), and Violoncello (Vc.). The score is divided into two systems, measures 32-37 and 38-43. The key signature is one flat (B-flat major/C minor). The first system (measures 32-37) features a dynamic of *f* (fortissimo) with a *cresc.* (crescendo) marking. The second system (measures 38-43) features a dynamic of *p* (piano) with a *pp* (pianissimo) marking. The Violin I part includes a trill (*tr*) in measure 43. The Violoncello part has a *pp* marking in measure 43.

Für den weiteren Satzverlauf erweist sich die im Satzbeginn eröffnete orchestrale Klangsprache als eines der wesentlichen Stilmittel. Die Themenwiederholung in der Zweiten Violine, nun in C-Dur, mündet ähnlich abrupt wie in der Einleitung in einen harmonischen und im Klangraum gedehnten Höhepunkt (T. 49, Fermate). Diese plötzlichen Generalpausen, die im Verlauf immer wieder auftreten, scheinen die einzigen Momente zu sein, die dem rastlosen Satz eine kurze, wenn auch angespannte Unterbrechung ermöglichen. Ein kurzes, überleitendes Fugato, das Ries aus dem Themenkopf entwickelt, impliziert zwar mehr einen kammermusikalischen Stil, doch gerade die versetzten Einsätze der Stimmen bekräftigen den vorwärtsdrängenden Klangeindruck des Satzes (T. 54–65). Dramatisch anmutende Momente erreicht Ries zudem durch einen immer wieder abrupten Zusammenbruch der aufgebauten Spannungskurve, so beispielsweise in T. 66/67, wo die Erste Violine vom *h'''* auf das *cis'* fällt und die Dynamik von Fortissimo nach Piano wechselt. Das Seitenthema ist deutlich lyrischer ausgeprägt und lebt vom Verlagern der Melodik in verschiedene Stimmen, behält aber auf Grund von repetierenden Begleitstimmen den unruhigen Charakter im Hintergrund bei (T. 79–87). Der Kopf des C-Dur-Themas ist dabei durch chromatische Wechseltöne harmonisch reizvoll gefärbt, und auch die Fortspinnung scheint sich harmonisch zu „verirren“, indem sie plötzlich nach Des-Dur abdriftet (T. 99).

Die Rückkehr zu einem weitgehend homorhythmisch durchzogenen Satzgeschehen markiert das Ende des Seitenthemenbereichs, der sich dabei gleichsam nach Moll zurückwendet. Einen letzten Gedanken der Exposition macht ein synkopisch verschobener Abschnitt aus (T. 127–144), der abermals in ein Innehalten auf dem Spannungszenit mündet, bevor die knappe Schlussgruppe motivisch an das Hauptthema anknüpft (T. 174–161).

Bemerkenswert ist, dass Ries die Wiederholung der Exposition hier (erstmal) nicht vorschreibt, was nicht der zeitgenössischen Konvention entspricht. Auch in Ries' Spätwerk bleibt die Wiederholung der Exposition noch die Norm.<sup>407</sup> Einer der wenigen Parallelfälle ist wohl Beethovens Kopfsatz des ersten *Rasumowsky*-Quartetts op. 59, in dem ebenfalls auf die Wiederholung der Exposition verzichtet wird. Vermutlich kann der Grund hierfür in beiden Fällen in den unmittelbaren Anfängen der Sätze gesehen werden. Ähnlich wie Beethovens Satzbeginn, der, wie oben beschrieben, harmonisch instabil beginnt und wie aus dem Satzverlauf herausgegriffen erscheint, wirkt auch Ries' Satzanfang mit dem Verzicht auf die unmittelbare Themenvorstellung und die knapp 40 Takte lange Hinführung zum Thema für eine Wiederholung ungeeignet. Das Ende der Exposition wird somit nicht durch ein Wiederholungszeichen, sondern durch die im Satzverlauf bereits vorgestellte Generalpause mit Fermate abgegrenzt.

Der Beginn der Durchführung ist deshalb „nur noch“ durch den scharfen harmonischen Kontrast (Fis-Dur, T. 162) wie auch auf Grund des aufgelockerten und verarbeitenden Satzgeschehens erkennbar. Für den Anfang des Abschnitts ist das Aufgreifen und Überlagern des Kopfmotivs des Hauptthemas charakteristisch, beginnend in H-Dur und im Wechselspiel zwischen Erster Violine und Erster Bratsche. Den sanft anmutenden ersten Takten der Durchführung stellt Ries unmittelbare, aus der Exposition abgeleitete Affektwechsel gegenüber, indem er die Harmonik abrupt nach Moll wendet und im Fortissimo in die Erste Violine die absteigenden Sechzehntelkaskaden des Satzbeginns legt (T. 167–172). Die Motivik der ursprünglichen Hinführung zum Thema wie auch das Kopfmotiv des Themas werden somit auf engstem Raum gegenübergestellt und kontrastieren dabei in Dynamik, Harmonik und Ausdruckscharakter. Das motivische Wechselspiel bleibt dabei weitgehend auf zwei Stimmen beschränkt, während die übrigen Stimmen die Begleitung übernehmen. In einem zweiten Teil der Durchführung greift Ries auf die synkopische und homorhythmische Abschnittsbildung des Schlusses der Exposition zurück, die nach dem modulierenden Geschehen der vorherigen Takte nun in es-Moll

<sup>407</sup> In seiner Ersten Sinfonie (op. 23), die zeitnah ebenfalls 1808/1809 entstand, verzichtet Ries auch auf die Wiederholung der Exposition im Schlusssatz. Vor der Durchführung kehrt hier allerdings das Eingangsthema als Scheinwiederholung kurzzeitig wieder, sodass sich zunächst der Eindruck eines Rondos ergibt. Der weitere Satzverlauf bestätigt dies allerdings nicht und bekräftigt die Sonatenform. Siehe: Robinson, Steven: *The eight Symphonies of Ferdinand Ries*, Bd. 1, S. 78–79.

ansetzt (T. 200ff). Erst mit der Rückkehr nach A-Dur kehrt auch das Kopfmotiv des Hauptthemas wieder, das nun als Vorbereitung auf die einsetzende Reprise über einem dominantischen Orgelpunkt rasch durch alle Stimmen gereicht wird (T. 248ff).

Die Reprise beginnt direkt mit dem Einsatz des Hauptthemas und verzichtet somit auf die erneute Hinführung zum Thema wie am Satzanfang. Der Blick in das Partiturotograph zeigt allerdings, dass sich Ries mit der Gestaltung des Reprisesbeginns offenbar schwer tat. In der Partitur führt er den Satz ab T. 269 etwas abgeändert weiter, indem er in T. 270 erneut einen kräftigen, verminderten Akkordschlag setzt und sich dann mit der Motivik der Takte 267/268 sowie der Hinführungsfigur aus T. 22ff erneut dem Thema anzunähern versucht. Dass er sich dabei aber unsicher wurde, bezeugen die 21 leeren Takte im Partiturotograph, das schließlich erst mit T. 286 fortsetzt.

Neu im formalen Ablauf der Reprise ist, dass auf das kurze Überleitungsfugato verzichtet und das Seitenthema vorgezogen wird, das somit bereits nach rund 19 Takten in D-Dur einsetzt (T. 290ff). Zudem rückt der synkopische Abschnitt nach vorne, während die dramatischen Ausbrüche der Takte 65ff, die in der Reprise vor dem Seitenthema erklingen, nun an den Schluss gerückt werden. Auf diese Weise gelingt es Ries, den im Satz fast allgegenwärtigen aufbrausenden Tonfall bis zum Schluss aufrecht zu erhalten. Die Neukonstellation der einzelnen Teile der Exposition in der Reprise zeigt zudem, wie Ries beim Komponieren in Abschnittsbildungen denkt. Dennoch wirken der Satzverlauf und die Abschnitte organisch entwickelt und miteinander verknüpft, was nicht zuletzt der einheitlichen Klangsprache geschuldet ist.

### **Ergebnisse der Analysen op. 37 und op. 68**

Wie bereits im Streichquintett op. 37 gezeigt, legt Ries auch im Streichquintett op. 68 den Schwerpunkt deutlich auf die Ausgestaltung einer orchestral anmutenden Klangsprache. Ein aufgelockertes und mehr kammermusikalisch gewobenes Satzgeschehen kommt dabei vermehrt in den Durchführungsabschnitten der Sonatensätze zur Geltung. Ebenfalls ist die motivisch-thematische Arbeit dort am ausgeprägtesten, scheint aber dennoch eine untergeordnete Rolle zu spielen. Gerade im C-Dur-Quintett liegt der Fokus deutlich auf dem Umgehen und Brechen einer konventionellen, auf Tonika und Dominante basierenden Tonartendisposition. Ins Zentrum der Satzgestaltung rückt eine effektvoll gestaltete Tonsprache, die von starken harmonischen Kontrasten und schnellen Affektwechseln lebt. Insbesondere die Außensätze des Quintetts op. 68 verdeutlichen, dass Ries sein Hauptaugenmerk auf die Gestaltung einer dramatisch-spannungsgeladenen Klangsprache legt. Orchesterale Effekte, Spannungsbögen und scharfe Gegensätze in Dynamik und Lage sowie die Dehnung des Ambitus in Extrembereiche sorgen für einen lebhaften und aufbrausenden Klangeindruck.

Eine zeitgenössische Rezension des d-Moll-Quintetts kommt zu einem ähnlichen Schluss. In der *AmZ*, in der das Quintett im Juli 1817 besprochen wurde, hebt der Rezensent neben den besonderen Merkmalen der einzelnen Sätze, wie der langsamen Einleitung, den Pizzicatostellen im Andante und der ungewöhnlichen Gestaltung des Menuetts, insbesondere den durchgehend leidenschaftlichen Charakter des Quintetts hervor:

*„Das Quintett kündigt seinen affectvollen, wahrhaft romantischen Charakter, worin besonders ein heftiges, leidenschaftliche aufloderndes Feuer, und sehr sanfte und wehmüthig-schmerzliche Gefühle – nicht sowol einander contrastirend entgegenstehen, als mit einander möglichst vermischt, wol auch verschmolzen werden – gleich durch die, in scharfen Dissonanzen beginnende Einleitung an. Diese spannende und sehr bestimmt vorbereitende Einleitung gehet in ein grosses Allegro über, das die Bezeichnung, agitato, in vollem Maas verdient, im zweyten Theile zu den Hauptideen jener Einleitung zurückkehrt, und dann noch heftiger zu Ende läuft. – Desto wohltuender wirkt das einfache, beruhigende Andante, das in schönen Melodien, und manchen Eigenthümlichkeiten, auch was die Benutzung der*

*Instrumente betrifft, so wie in gewählter Harmonie und nicht gewöhnlicher Ausschmückung, sich fortbewegt. – Gar wunderbar, oder vielmehr befremdlich, (denn sie ist nicht bizarr und willkürlich zu nennen,) beginnet und hält sich die sogenannte Menuet, welche mit anmuthigem Trio wechselt. Sie ist, nach Rec. Urtheil, eines der reizendsten Stücke, (dies Beywort im Sinn der kantisch-schillerschen Kunstsprache genommen,) die in dieser, von Haydn geschaffenen, von Beethoven vollendeten, und seitdem oft so geistreich benutzten Form geliefert worden sind. – Ein lang und breit ausgeführtes Finale fasset, was den Ausdruck anlangt, die in den vorherigen Sätzen dargelegten Empfindungen, zusammen. Die Themata sind ohngefähr in Haydns, die Ausführung ist gewissermassen in Beethovens Weise: aber die Zusammenstellung, Bearbeitung, und besonders auch die Handhabung der Instrumente, ist Hrn. R. wahrhaft eigen. Der Satz ist von ausgezeichnete Wirkung, und erregt zugleich Bewunderung für das Talent, und Achtung für die Kunst und den Fleis des Componisten.“<sup>408</sup>*

Interessant sind zudem die weiteren Bemerkungen zu den ausführenden Spielern, denn Eigenart und Schwierigkeit der Komposition richten sich nicht (mehr) an musikalische Laien, sondern bedingen Berufsmusiker:

*„Aber gut, sehr gut, ja vortrefflich muss dies Quintett gespielt werden, wenn es der Zuhörer in dieser Schilderung widererkennen soll. Und so es zu spielen: dazu wird erfordert, und vom ersten Violinisten ausserordentlich viel. Die Spieler der Hauptstimmen müssen nämlich nicht nur die Geschicklichkeit guter Virtuosen, sondern auch den Geist wahrer Künstler besitzen, um aus jedem Einzelnen herauszufühlen, was es für sich, und was es dann auch im Verhältnis zum Ganzen sagen will; eben dies aber müssen sie nun bestimmt wieder in den Vortrag legen können. Darum müssen sie zugleich einander gewohnt seyn, einander leicht verstehen, und genau auf einander hören, besonders da – vornämlich in der ersten Violinstimme – vieles, der genauen Bezeichnung ungeachtet, der Phantasie und dem Gefühle des Ausführenden überlassen bleibt: nicht, als dürfte er andere Noten, willkürliche Verzierungen u dgl. Anbringen, oder überhaupt etwas anderes machen, als es dasteht, sondern weil für Mehres, was hier zur Hauptsache gehört alle Bezeichnungen nicht ausreichen. Findet sich dies bey den Spielern zusammen, so kann dies Werk in der Wirkung aufs Gefühl neben den trefflichsten Quintetten von Mozart und Beethoven Stand halten; wenn es ihnen auch sonst nicht gleichkömmt.“<sup>409</sup>*

Sicherlich steht der Schwierigkeitsgrad des Werkes einerseits im Zusammenhang mit der Widmung an die Vetterin Romberg, andererseits zeigt sich hier deutlich, wie der hohe ästhetische Anspruch der Streicherkammermusik im Laufe des 19. Jahrhunderts bei der Ausführung der Werke zunehmend professionelle Musiker erfordert. Bereits Beethoven konnte in seinen *Rasumowsky*-Quartetten unter anderem dadurch neue Wege erproben, da für die Aufführung der Werke unter Schuppanzighs Leitung exzellente Instrumentalisten vorgesehen war. Insbesondere der letzte Satz der Rezension unterstreicht einmal mehr, dass Ries zwar auf der prozessualen motivisch-thematischen Ebene nicht an die Qualität von Mozart oder Beethoven herankommt, in Bezug auf Ausdruck und Affekt diesen aber nicht nachsteht und in seiner Klangsprache zugleich völlig eigen ist. Eventuell kann in diesem Merkmal – dem Fokus auf eine eigene und spannungsgeladene Ausdruckssprache – Ries’ Bestreben festgemacht werden, im Alter von Mitte 20 seinen eigenen musikalischen Weg finden zu wollen. Tatsächlich bescheinigt die Rezension Ries, dass das Quintett ganz in seiner Eigenart geschrieben sei und dabei einen Höhepunkt seines bisherigen Schaffens markiert:

*„Man hat Hrn. R. seit einiger Zeit den Vorwurf gemacht, er schreibe zu viel, und, um dies zu vermögen, zu schnell; woraus, bey all seinem schönen Talent, seinen ausgezeichneten Kenntnissen und grossen*

---

<sup>408</sup> [unbekannt]: Recension. Grand Quintuor pour 2 Violons, 2 altos et Violcelle, comp. par Ferdinand Ries. Oeuvr. 68. Leipzig, chez Peters, in: AmZ 19/24 (11. Juni 1817), Sp. 412–414. Hervorhebung im Original.

<sup>409</sup> Ebd. Hervorhebung im Original.

*Fertigkeiten, die Mängel mehrerer seiner neuern Werke entstünden, dass sie zu leicht hingeworfen, nicht frey von Reminiscenzen, und einander im Ganzen zu ähnlich wären. Rec. will nicht entscheiden, ob diese Bemerkungen nicht zu weit ausgedehnt worden sind: aber ganz unbegründet sind sie nicht. Mit desto mehr Vergnügen hat er sich mit diesem ganz neuen Werke bekannt gemacht; und wer es studirt oder gehörig vorgetragen hört, wird dies Vergnügen theilen: denn es ist nicht nur von jenen Mängeln frey, sondern auch ganz offenbar, und in jeder Hinsicht, eine der ausgezeichnetsten Arbeiten dieses Componisten; ja sie gehört unter die ausgezeichnetsten, die überhaupt, aus dieser Gattung, seit verschiedenen Jahren herausgekommen sind.*<sup>410</sup>

### **Streichquartett fis-Moll op. 70 Nr. 3**

Das Streichquartett in fis-Moll, laut Autograph wie das Opus 68 ebenfalls aus dem Jahr 1809, bildet zusammen mit den etwas später entstandenen Quartetten op. 70 Nr. 1 und Nr. 2 die erste Quartettserie, die Ries veröffentlichte.<sup>411</sup> Obwohl Ries schon zu Beginn seiner Karriere die kompositorischen Versuche in der Gattung Streichquartett machte – der „Prüfstein eines Komponisten schlechthin“<sup>412</sup> –, dauerte es doch rund weitere 15 Jahre, bis er mit drei Streichquartetten an die Öffentlichkeit trat. Dass er damals offenbar sogar noch dazu bereit war, auch frühere Quartettkompositionen zu veröffentlichen, zeigt ein bisher unbeachtet gebliebener Brief an Kühnel vom November 1811.<sup>413</sup> In seinem Schreiben bietet Ries dem Leipziger Verleger eine ganze Reihe von Werken an. Neben dem Streichquintett op. 68 befinden sich darunter insgesamt fünf Streichquartette. Während mit dem Titel „*Trois Quatuor pour deux Violons, Alto, Violoncell*“ bereits die späteren Quartette op. 70 gemeint sein dürften, denn Kühnel markierte sich den Listeneintrag mit Röteln, ist nicht klar, welche anderen beiden Streichquartette gemeint sind.<sup>414</sup> Wie bereits bei der Besprechung des Streichquintetts op. 68 weiter oben dargelegt wurde, ging die Sendung der Manuskripte mit den damals noch als Opus 40 geplanten Quartetten jedoch auf dem Postweg verloren. Ries wendete sich daher im September 1815 erneut an den Verlag, der bereits durch C. F. Peters übernommen worden war, und sandte die Quartette op. 70 sowie das Quintett op. 68 und weitere Kompositionen in revidierter Fassung nach Leipzig.<sup>415</sup> Die von Peters gedruckte Ausgabe wird schließlich im Dezember 1816 im Intelligenzblatt der *AmZ* angekündigt.<sup>416</sup>

Gewidmet ist das Opus, wie oben bereits erläutert, Fürst Anton Heinrich Radziwiłł, der neben seiner Tätigkeit als Politiker selber Cellist war und auch als Komponist hervortrat.

### **I. Allegro ma non troppo**

Der mit nur 157 Takten recht kurz angelegte Kopfsatz ist insbesondere auf Grund seiner eigentümlichen Themenexposition zu Satzbeginn auffallend gestaltet.<sup>417</sup> Ries wählt für die Satzeröffnung ein

---

<sup>410</sup> Ebd.

<sup>411</sup> Das Autograph des fis-Moll-Quartetts op. 70 Nr. 3, befindet sich im Royal College of Music in London (GB-Lcm) unter der Signatur Ms 1003. Siehe: Hill, Cecil: Ferdinand Ries. A Thematic Catalogue, S. 66.

<sup>412</sup> Siehe: Finscher, Ludwig: Studien zur Geschichte des Streichquartetts, Bd. 1, S. 290.

<sup>413</sup> Siehe: Brief von Ferdinand Ries an Ambrosius Kühnel, St. Petersburg, 15./17. November 1811. Eine Edition des Briefes findet sich im Anhang.

<sup>414</sup> In einem Fall gibt Ries die Tonart A-Dur an, sodass wohl nur das Quartett WoO 1 Nr. 2, oder das Quartett WoO 73a in Frage kommen. Siehe: Brief von Ferdinand Ries an Ambrosius Kühnel, St. Petersburg, 15./17. November 1811. Eine Edition des Briefes findet sich im Anhang.

<sup>415</sup> Brief von Ferdinand Ries an C. F. Peters London, 18. September 1815, zitiert nach: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 90–92, [Dok. Nr. 43]. Siehe auch: Brief von Ferdinand Ries an C. F. Peters, London, 22. April 1816, zitiert nach: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 105–107, [Dok. Nr. 54].

<sup>416</sup> [unbekannt]: [ohne Titel], in: Intelligenzblatt zur *AmZ* 18/10 (Dezember 1816), Sp. 43.

<sup>417</sup> Die Taktzählung im Kopfsatz der zur Analyse herangezogenen Partiturausgabe von Jürgen Schmidt zählt den Auftakt fälschlicherweise als Takt 1. In der folgenden Analyse sind die Taktangaben berichtigt, Takt 1 ist somit der erste, vollzählige Takt nach dem Auftakt.

schwermütig anmutendes Thema, das durch seinen Bau eine kontrapunktische Verarbeitung evoziert. Beginnend mit einer Grundtonformel in Halben (*cis*" -*fis*'-*a*"'), sorgt der emphatische Dezimsprung für einen klagenden Ausdrucksgehalt. Die sich über vier Takte anschließende, aus Sequenzen gebaute und diatonisch absteigende „Achteltreppe“ bildet dabei den zweiten Thementeil und öffnet sich zur Dominante Cis-Dur. Wie bereits Schewe feststellt, erinnert das archaisch wirkende Thema durch seinen Bau an kontrapunktische Themen der dritten Gattung (1:4).<sup>418</sup> Hierdurch erklärt sich auch die polyphone Satzgestaltung ab der Themenwiederholung im Cello (T. 8ff). Eine konventionelle Unterteilung in Melodie- und Begleitstimme löst Ries durch fugato gesetzte Stimmeneinsätze auf. Erst die Überleitung und Modulation nach A-Dur löst sich vom kontrapunktischen Satzgeschehen, bleibt aber durch schnelle Führungswechsel aufgelockert (T. 23–31).

Abb. 153: op. 70 Nr. 3, I, T. 1–18.

The musical score is presented in three systems. The first system (measures 1-9) is marked 'Allegro ma non troppo' and begins with a dynamic of *p*. The Violin I part has a melodic line with a decime leap, while the other instruments provide harmonic support. The second system (measures 10-15) shows a *cresc.* leading to a *f* dynamic. The third system (measures 16-18) features sixteenth-note patterns in the Violin I and Cello parts, marked *pp*.

<sup>418</sup> Schewe, Gisela: Untersuchungen zu den Streichquartetten von Ferdinand Ries, S. 64



Das Seitenthema (T. 31–35) liegt als schlichte Kantilene in der Violine I, erhält aber durch einen Orgelpunkt im Cello (*A*) sowie pendelnde Harmonik in den Mittelstimmen (A-Dur/E-Dur) ebenfalls einen archaischen Charakter. Dennoch bildet die Satztechnik hier trotz ähnlicher Dreiklang basierter Motivik einen deutlichen Unterschied zum kontrapunktisch gewobenen Ersten Thema. Der weitere Verlauf der kurzen Exposition wird durch schlichte Spielfigurationen bestimmt, am Ende kehrt als Reminiszenz der Kopf des Seitenthemas wieder. Auffällig ist zudem die recht begrenzte Harmonik, da der Satz nach dem Seitenthema größtenteils in A-Dur verweilt. Erst die Kadenz vor der Wiederholung, für die Ries einen Tempowechsel zu Adagio vorschreibt (T. 55), wendet sich zur Dominante Cis-Dur.<sup>419</sup>

Die Exposition bleibt somit harmonisch einfach gehalten, was im Vergleich mit einigen bereits weiter oben untersuchten Werken deutlich hervorsteht, denn Ries ist in seinen Expositionen längst nicht immer derart konventionell.<sup>420</sup> Für die Durchführung entscheidet sich Ries allerdings, markant in neue harmonische Bereiche durchzubrechen. So markiert die Rückung von Cis-Dur nach C-Dur zur Eröffnung der Durchführung eine geradezu radikale Wegbewegung von der Grundtonart (T. 56/57). Der erste Teil des neuen Abschnitts basiert auf dem raschen Durchreichen aufsteigender „Treppenskalen“ in Sechzehnteln, die aus dem Eröffnungsthema abgeleitet scheinen, sich aber auch am Ende des Seitenthemas finden (vgl. T. 35 mit T. 58ff). Der harmonische Rhythmus wird dabei beschleunigt und erzeugt somit einen verarbeitenden Charakter. Den Übergang zu einem zweiten Teilabschnitt gestaltet Ries harmonisch ähnlich gewagt wie den Beginn der Durchführung. Ausgehend von d-Moll (T. 65), wendet sich die Harmonik abrupt nach B-Dur<sup>7</sup> (T. 66) und verharrt dabei über einem Orgelpunkt im Cello (*B*). Es folgt eine imitatorisch gewobene Verarbeitung des Fugathemas, dessen Kopf zu einem aufsteigenden Dreiklang umgebildet wird, an den sich die absteigende Achteltreppe anschließt. Während somit im ersten Durchführungsteil die Stimmen alternierend hervortreten, sorgt das Fugato im zweiten Teil für eine gleichzeitige Beteiligung aller Spieler am Satzgeschehen. Ausgehend von B-Dur, moduliert der Satz bis nach E-Dur und wendet sich ähnlich unvermittelt wie am Ende der Exposition nach Cis-Dur, um die Reprise harmonisch vorzubereiten.<sup>421</sup>

Der Beginn der Reprise ist vom Hörer nur schwer wahrzunehmen, da sie dem Fugato der Durchführung „entfließt“. Denn die Erste Violine setzt mit dem Thema ein, während die Bratsche ihre absteigenden „Achteltreppen“ noch zu Ende bringt, wodurch der Beginn der Reprise verschleiert wird. So kommt es, dass die Kadenz am Ende des Eröffnungsthemas als Ende der Durchführung wahrgenommen wird, da hier alle Stimmen deutlich auf der Dominante Cis-Dur zum Stehen kommen. Der Blick auf die Exposition verdeutlicht allerdings, dass die Vorlage aus den ersten acht Takten der Satzeröffnung entnommen ist.

---

<sup>419</sup> Eine „harmonische Geschlossenheit“ der Exposition in fis-Moll, wie sie Schewe bei ihren Untersuchungen feststellt, erweist sich bei genauer Betrachtung als unzutreffend. Ries bindet die Tonika nach dem Seitensatz zwar erneut ein, die Schlussgruppe der Exposition pendelt allerdings lediglich zwischen A-Dur und E-Dur. Siehe: Schewe, Gisela: Untersuchungen zu den Streichquartetten von Ferdinand Ries, S. 63.

<sup>420</sup> Siehe beispielsweise die Analysen zu op. 37 und WoO 10.

<sup>421</sup> Siehe auch: Ebd., S. 65.

Abb. 154: op. 70 Nr. 3, I, T. 82–94.

The musical score for measures 82-94 is presented in four staves. The top staff (VI. I) begins with a treble clef and a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It features a melodic line with dynamic markings *sfz*, *decresc.*, and *p*. The second staff (VI. II) also has a treble clef and three sharps, with *sfz* and *p* markings. The third staff (Br.) has a bass clef and three sharps, with *sfz*, *decresc.*, and *p* markings. The bottom staff (Vc.) has a bass clef and three sharps, with *sfz*, *decresc.*, and *p* markings. Measures 89-94 show a change in dynamics to *pp* and *f*, with a final cadence in D major.

Die ursprüngliche Themenwiederholung im Cello erfolgt nun bekräftigend in Forte und wird durch eng geführte Stimmeneinsätze noch intensiver kontrapunktisch herausgearbeitet (T. 95–101). Im weiteren Verlauf spart Ries die Takte 16 bis 22 zunächst aus, sodass sich direkt die Überleitung zum Seitenthema anschließt, das nun in Fis-Dur wiederkehrt. Die abschließende Kadenz, die abermals verlangsamt wird (Adagio), wendet sich unerwartet nach A-Dur (T. 134). Ähnlich markant wie in der Durchführung rückt Ries im folgenden Takt unmittelbar nach Cis-Dur und eröffnet somit den Raum für eine Coda in fis-Moll (T. 136–157), die nun den vorher ausgesparten Teil der Takte 16 bis 22 aufgreift.<sup>422</sup> Die Schlusskadenz erfolgt abermals „in Zeitlupe“ (Adagio), wendet sich aber überraschend nach Fis-Dur. Der Schluss in Dur, der auf die alte Praxis der Picardischen Terz verweist, steht somit im Zusammenhang mit dem archaisch anmutenden Thema und dem prominenten (Rück)griff auf kontrapunktische und polyphone Satztechniken.

## II. Adagio molto cantabile

Der zweite Satz eröffnet mit einem schlichten, dreiklangsbasierten Thema in A-Dur in der Ersten Violine, das nach seinem Halbschluss vom Cello wiederholt wird (T. 1–12). Anders als im vorangegangenen Allegro greift Ries im Adagio weitgehend auf eine konventionelle Satztechnik zurück, die sich in Melodiestimme und Begleitstimmen unterteilt. Lediglich im durchführungsartigen mittleren Abschnitt des dreiteiligen Adagios (A-B-A') sorgt ein durchbrochen gearbeiteter Satz für einen „arbeitenden“ Klangeindruck, der einher mit dem raschen harmonischen Rhythmus und Modulationen geht.

<sup>422</sup> Siehe auch: Ebd., S. 65–66.

Abb. 155: op. 70 Nr. 3, II, T. 1–12.

The image shows a musical score for the second movement of Op. 70 No. 3, measures 1-12. The score is for Violin I, Violin II, Bassoon, and Cello. It is marked 'Adagio molto cantabile' and 'p' (piano). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The score shows a melodic line in the first violin and a more rhythmic accompaniment in the other instruments. Dynamics include 'p', 'dolce', and 'cresc.'.

Der B-Teil (T. 38–61) markiert dabei den expressiven Höhepunkt des Satzes. Hierfür sorgen die enge Verflechtung der Motivik des Eingangsthemas als auch eine auf chromatischen Fortschreitungen basierende und modulierende Harmonik, die sich der Wahrnehmung einer stabilen Grundtonart verwehrt. Ein bereits in der Überleitung zum Seitenthema eingeführter Halbtonwechsel erweist sich dabei besonders im B-Teil als Keimzellenintervall, das nicht nur im modulierenden Seitenthema (T. 25–33), sondern insbesondere im Mittelteil als kleinste motivische Sinneinheit an Bedeutung gewinnt. Die den Motivfiguren zu Grunde gelegten Halbtonwechsel sorgen schließlich für die chromatisch stark angereicherte Harmonik. Eine kurze, überleitende Solopassage der Ersten Violine führt zur Tonika und damit zur Wiederholung des A-Teils (T. 61ff). Das Seitenthema kehrt hier einer Sonatenform folgend in der Grundtonart wieder (T. 69ff). Die kurze Schlussgruppe verknüpft schließlich die Halbtonwechsel des B-Teils mit dem Eingangsthema, indem dieses über einem Halbtonwechselorgelpunkt im Cello erklingt (T. 81–84).

### III. Menuetto. Allegretto non troppo

Angelegt in fis-Moll weist das Menuett formal keine Besonderheiten auf, im Gegenteil, es ist auffällig simpel und konventionell angelegt. Ein einfaches, achttaktiges Thema in der Ersten Violine eröffnet den Satz und wird auch in seiner Fortspinnung im Cello (T. 9ff) nur marginal verändert, hauptsächlich durch einen Wechsel nach A-Dur. Motivisch ist der Dezimsprung von Takt 1 zu Takt 2 interessant (*fis'-a''*), da dieser deutlich auf den gleichen Intervallsprung im Thema des Kopfsatzes verweist.

Menuetto. Allegretto non troppo

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

Strukturell basiert das Menuett allerdings größtenteils auf floskelhaften Spielfiguren, die latent in durchbrochener Satzweise im Stimmengefüge verteilt werden. Auf harmonischer Ebene ist das Ende des Menuetts von größerer Bedeutung, denn es wendet sich unerwartet von Cis-Dur über D-Dur nach G-Dur und verharret so weitere sechs Takte (T. 31–38). Erst die Kadenz im letzten Takt schließt in der Grundtonart. Der G-Dur-Einschub erklärt sich mit Blick auf das Trio, das Ries in derselben Tonart anlegt.<sup>423</sup> Denkbar ist es, einen Bezug zum Adagio zu sehen, in dem, wie oben erläutert, halbtonschrittige Bezüge und Motivik besonders den Kern des Mittelteils ausmachen. Der Wechsel vom Grundton *fis* nach *g* weist somit latent auf dieses Merkmal zurück. Auf satztechnischer Ebene kontrastiert das Trio zudem durch nahezu strikte Akkordik und homorhythmisch angelegte Strukturen. Tonrepetitionen in gleichmäßigen Achteln erweisen sich als Gegenpart zum lockeren Satzgefüge des Menuetts und betonen den blockartigen harmonischen Gang.

#### IV. Finale. Allegro

Den Schlusssatz gestaltet Ries als Sonatensatz, der auf die wesentlichen Elemente der vorangegangenen Sätze zurückgreift, ohne dabei direkte motivische Parallelen zu ziehen. Bemerkenswert ist zunächst die Satzeröffnung, die mit einem viertaktigen, energischen „Motto“ beginnt, das auf dem aufsteigenden Tonikadreiklang basiert und dessen rhythmische Struktur in der Schlussgruppe der Exposition und in der Durchführung an Bedeutung gewinnt.<sup>424</sup> Nach der Wiederholung der „Eröffnungsformel“ schließt sich das Erste Thema des Satzes an, das auffällig schmucklos und von nur geringer thematischer Qualität erscheint. Grund hierfür ist die ungewöhnlich starre Anlage der Primgeige, die auf Tonrepetitionen und schnellen Wechselnoten verharret, während die Unterstimmen in Achteln abwärts geführt werden (T. 9–16). Erst im Nachsatz (T. 17–24) erfährt die Erste Violine ein Mindestmaß an Bewegung, während die Unterstimmen nun akkordisch nachschlagen. Auffällig ist insbesondere das Innehalten auf A-Dur, das am jeweiligen Phrasenende nach acht Takten unvorbereitet erscheint (T. 16 u. 24, Fermate). Motivisch ist besonders eine immer wiederkehrende Wechseltonfigur in der Ersten Violine auffallend, die an die Halbtonwechsel des langsamen Satzes erinnert.

<sup>423</sup> Einen ähnlichen harmonischen Bruch hatte Ries in jungen Jahren im Menuett beziehungsweise Trio des A-Dur-Quartetts WoO 1 Nr. 2, erprobt, in dem Menuett (A-Dur) und Trio (Es-Dur) ähnlich scharf kontrastieren.

<sup>424</sup> Siehe auch: Schewe, Gisela: Untersuchungen zu den Streichquartetten von Ferdinand Ries, S. 62.

Abb. 157: op. 70 Nr. 3, IV, T. 1–20.

**Finale. Allegro**

The image displays a musical score for the first system of 'Finale. Allegro' (T. 1-20). It features four staves: Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Bratze (Br.), and Cello (Vc.). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 2/4. The first system shows measures 1-12. Dynamics include forte (f) and piano (p). The second system shows measures 13-20, with dynamics including pianissimo (pp).

In der Fortspinnung ab T. 25 gewinnt der Satz an kontinuierlicher Bewegung. Die Satztechnik offenbart dabei eine Parallele mit dem Kopfsatz des Quartetts, denn auch in der Exposition des Finales arbeitet Ries mit Fugatechnik, die ebenso prominent in der Durchführung Anwendung findet. Die Fortspinnung kulminiert in dem „Eingangsmotto“ und hält somit vorübergehend in fis-Moll inne (T. 42), bevor das Cello als Stimmenfundament die starren Tonrepetitionen der Ersten Violine aufgreift (T. 43–49). Die modulierende Überleitung eröffnet das Seitenthema in A-Dur, das, angelegt als Oberstimmenmelodie über Liegetönen in den Unterstimmen, deutlich kantabler als das Erste Thema auftritt (T. 61–69). Die Wiederholung des Seitenthemas in der Bratsche erweist sich an ihrem Ende als Überraschungsmoment, da die Kadenz nach A-Dur umgangen wird. Dies gelingt, indem sich der in der Kadenz eingeführte „Spannungsklang“ (verkürzter Doppeldominant-Septnonakkord mit tieferalterter Quinte im Bass<sup>425</sup>, T. 79) nicht über einen Quartsextakkord zurück zur Tonika bewegt, sondern unerwartet nach B-Dur auflöst. Dabei spart Ries in gewisser Weise einen Schritt aus, da er die Terz *dis* nicht enharmonisch zur Septime *es* umdeutet, sondern direkt nach B-Dur führt. Das Kadenzmodell ist beispielsweise in Werken von Mozart durchaus üblich und ein typisches Phänomen der Klangsprache jener Zeit, es führt dort aber in der Regel zur Tonika zurück. Ries nutzt den „Spannungsklang“ nicht als Zwischenschritt, um die Kadenzspannung zu erweitern, sondern betont ihn nachdrücklich über fast fünf Takte und interpretiert ihn als Zwischendominante zu B-Dur, sodass die Harmonik ab T. 84 unerwartet in von der Tonika entlegene Bereiche abschweift.

<sup>425</sup> *f-c-dis-a*. Der imaginäre Grundton *H* entfällt.

The image shows the first system of a musical score, measures 77 to 82. It is for a string quartet in D major, 2/4 time. The staves are Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Bassoon (Br.), and Cello (Vc.). The first violin part starts with a triplet of eighth notes and continues with sixteenth notes. The second violin, bassoon, and cello parts have a similar rhythmic pattern. Dynamics include 'ff' and 'decresc.'.

Der Blick auf die Durchführung zeigt, dass B-Dur in der Satzmitte eine gewichtigere Rolle spielt. Somit liegt in der Exposition ein ähnliches Verhältnis wie im Menuett vor, das kurz vor seinem Ende als Vorausdeutung auf das Trio ebenfalls das harmonische Zentrum verlässt. Die chromatisch anmutende Ausweichung von E-Dur nach F-Dur (klingend) verweist zudem auf die Rückung zu Beginn der Durchführung im Kopfsatz. In der Schlussgruppe kehrt nun das Anfangsmotto des Satzes wieder, das hier allerdings in absteigender Richtung und im imitativen Satz auftritt (T. 104–113). Der aufsteigende Dreiklang der Ursprungsgestalt wird dabei zu einer dreifachen Tonrepetition umgestaltet, die ihrerseits auf die Repetitionen des Ersten Themas verweist.

Die Durchführung eröffnet Ries ähnlich markant wie im Kopfsatz. Kennzeichnend hierfür ist der kleinschrittige Halbtonwechsel von *Cis* nach *D* im Cello – im Kopfsatz von *Cis* nach *C* –, worüber sich im Verbund mit den Oberstimmen ein D-Dur-Septakkord als Klangfeld aufbaut (T. 114–117). Ähnlich trugschlüssig wie in der Exposition wendet sich die Harmonik allerdings unerwartet nach Es-Dur (T. 118) und kadenziiert über F-Dur nach B-Dur (T. 122), wodurch sich der „harmonische Ausflug“ des Seitenthemas innerhalb der Exposition legitimiert. Es folgt eine im Fugato angelegte Verarbeitung des „Eingangsmottos“, das im ersten Teil der Durchführung in seiner abgewandelten, absteigenden Form wie in der Schlussgruppe der Exposition auftritt (T. 122–152). Mit dem Erreichen von Fis-Dur knüpft die Durchführung motivisch an ihren Beginn an. Abermals bildet Ries ein aufsteigendes Klangfeld, das nun allerdings in G-Dur mündet (T. 171). Der folgende zweite Teil des Formabschnitts wendet sich erneut kontrapunktischer Satztechnik zu, greift jetzt allerdings auf das „Motto“ in seiner ursprünglichen, aufsteigenden Gestalt zurück (T. 172–198). Die Harmonik geht dabei keine neuen Wege, sondern orientiert sich nahezu streng am ersten Fugato. Erst die Überleitung zur Reprise wendet sich nach Cis-Dur und führt in der Ersten Geige „voraustastend“ die repetitive Motivik des Ersten Themas ein (T. 198–214).

Die Reprise eröffnet wie der Satzbeginn mit dem „Motto“, wendet dieses in seiner Wiederholung aber nach Fis-Dur. Der weitere Satzverlauf gleicht in weiten Teilen der Exposition. Das Seitenthema kehrt in Fis-Dur wieder, wird dann allerdings in Moll wiederholt. Die anschließende harmonische Ausweichung behält Ries auch in der Reprise bei, die nun angepasste Harmonik sorgt dafür, dass das Seitenthema hier flüchtig in G-Dur durchscheint. Die kurze Coda hebt zunächst wie die Durchführung an, indem sie dem Beginn dieser gleicht, wendet sich dann aber schlichter Kadenzharmonik zu. Der Satz endet, wie er begonnen hat, mit dem „Eröffnungsmotto“. Lediglich die letzte Wiederholung verlagert Ries in die tiefe Lage des Cellos, bevor der Satz im Pianissimo und wie der Kopfsatz unerwartet in Dur endet.

Die Analyse ergibt folglich, dass Ries in dem wohl zeitgleich oder in zeitlicher Nähe mit den Streichquintetten op. 37 und op. 68 entstandenen Quartett seinen Fokus weniger auf expressive Klangwirkungen legt, sondern deutlich intensiver als in den anderen beiden Kompositionen auf motivische und satztechnische Arbeit. Dies mag wohl der Grund dafür sein, dass er insbesondere in den Kopfsätzen auf polyphone und kontrapunktische Satztechniken zurückgreift, die gerade im Vergleich mit den Quintetten archaisch wirken können. Und vermutlich lässt sich der höhere Fokus auf motivisch-thematische Arbeit im Streichquartett auch mit dem kultivierten Musikleben in Wien sowie mit dem hohen ästhetischen Anspruch der Gattung erklären.<sup>426</sup> Der Schlusssatz erweist sich in gewisser Weise als Kulminationspunkt des Quartetts, indem er sichtbar Elemente der vorausgehenden Sätze aufgreift und integriert. Wie im Kopfsatz spielt auch im Finale ein durch Kontrapunktik gewobenes Satzgefüge für die Kompositionstechnik eine zentrale Rolle, wobei die Exposition des Schlusssatzes von einer farbenreicheren Harmonik lebt, als es im ersten Allegro der Fall ist. Ob die Wahl der Tonart mit dem schwermütig anmutenden Thema des ersten Satzes in Verbindung steht, lässt sich nicht klären. Aber wie bereits Schewe feststellt, greift Ries die Tonart fis-Moll durchaus selten auf, so beispielsweise kurze Zeit zuvor in der Klaviersonate op. 26 (*L'Infortuné*), in die er wohl seinen Unmut über seinen Misserfolg in Paris „hineinkomponierte“.<sup>427</sup> Die Analyse der beiden übrigen Quartette des Opus 70 wird zeigen, inwiefern sich Parallelen zwischen den drei Werken ergeben und in welchen Punkten Ries die Stücke bewusst voneinander abgrenzt.

## 8.2 Von Bonn bis nach Russland

Wie während seiner Studienzeit bei Beethoven sorgte auch im Jahr 1809 die außenpolitisch angespannte Lage zwischen Österreich und Frankreich im April dafür, dass Ries abermals der Einsatz als Soldat drohte. Sollte er 1805 noch für die französische Seite Wehrdienst leisten, so verpflichtete ihn dieses Mal das österreichische Heer. Dem *Harmonicon* nach wurde Ries wohl im Frühjahr 1809 tatsächlich eingezogen; da die Franzosen während des 5. Koalitionskrieges allerdings so schnell vorrückten, kam es für Ries nicht zu einem Einsatz an der Front.<sup>428</sup> Wien war bereits im Mai erobert und Napoleon residierte erneut in Schönbrunn.

---

<sup>426</sup> Wobei sich nicht abschließend klären lässt, ob das Quartett in Wien oder nach Ries' Verlassen der Stadt 1809 komponiert wurde.

<sup>427</sup> Schewe, Gisela: Untersuchungen zu den Streichquartetten von Ferdinand Ries, S. 67.

<sup>428</sup> [unbekannt]: Memoir of Ferdinand Ries, in: *The Harmonicon* 2/15 (1824), S. 35. Ries' Bruder Joseph Franz (1792–1891), der sich ab 1819 in Wien einen Namen als Klavierbauer machte, hatte offenbar weniger Glück. Wie eine Vorbemerkung im Ries-Journal Nr. 5 angibt, berichtet der Vater Franz Anton Ries in einem Brief an Simrock im April 1812, dass Joseph Franz Ries zusammen mit seinem Bruder Peter Joseph Ries bei der Musterung war. Joseph Franz wurde im Gegensatz zu Peter Joseph für tauglich befunden und sollte offenbar eingezogen werden, wie der Vater im April 1812 noch berichtet. Allerdings erscheint in diesem Kontext ein weiterer, einige Wochen später verfasster Brief an Simrock merkwürdig, der im Ries-Journal keine Erwähnung findet. Franz Anton Ries schreibt im Mai 1812: „So eben erhalte [Textverlust]nen Brief vom 27:t april. | Franz Joseph ist nicht zur National Garde gefordert worden | weil er noch einen vor sich hatte, und von diesen jeher nur einer marschierte. er arbeitet jetzt in Koblenz: | solltest Du ihm aber einen Platz als Gesell bey einem |

Trotz der chaotischen Zustände und der Belagerung der Stadt durch die Franzosen, die Beethoven wohl im Keller seines Bruders Kaspar überdauerte, „wo er noch den Kopf mit Kissen bedeckte, um ja nicht die Kanonen zu hören“,<sup>429</sup> blieb Ries noch bis zum Sommer 1809 in der Stadt. Dass das Musikleben in Wien in jener Zeit unter der französischen Besatzung und den Kriegswirren litt, darüber beklagt er sich bereits im Mai bei Simrock. In seinem Brief verweist er auf die „furchterliche musikalische Zeit“, hofft aber zugleich, „noch eine Zeitlang hierzubleiben.“<sup>430</sup> Die Abreise im Sommer – vermutlich zwischen Juli und August – erfolgte allem Anschein nach sehr rasch, wie ein Schreiben an den Verleger Artaria durchblicken lässt. Am 10. August entschuldigt sich Ries von Bonn aus bei diesem dafür, dass er vor seinem Weggang aus der Stadt keine Zeit mehr für ein Treffen hatte: „Da meine Abreise von Wien so schnell war, hatte ich unmöglich die Zeit, Ihnen noch meine Aufwartung zu machen [...]“<sup>431</sup>

Zurück in Bonn blieb Ries einige Zeit in der Heimat, bevor er sich vermutlich noch im Dezember 1810 auf seine weite Reise nach Russland machte. Eine Konzertanzeige bezeugt, dass er zusammen mit seinem Vater noch im Dezember in Bonn konzertierte. Im *Wochenblatt des Bönnsichen Bezirks* findet sich folgendes Konzertprogramm:<sup>432</sup>

*Mit Erlaubniß des Herrn Maire, Mitglied der Ehrenlegion, werden  
Unterzeichnete künftigen Samstag den 15ten December ein großes  
Concert außer dem Abonnement zu geben die Ehre haben, nach  
folgendem Programme;  
Erster Theil:  
Ouvertüre von Ries.  
Großes Klavierkonzert, vorgetragen von Ries Sohn.  
Quartett für 4 Singstimmen, ohne Begleitung von Ries.  
Zweiter Theil:  
Großes Violinkonzert von Ries Sohn, vorgetragen von Ries Vater.  
Iphigenie auf Aulis, Szene für eine Sopran, von Ries.  
Fantasie von Ries.  
Der Eingangspreis ist 30 Stbr die Person. Der Anfang pünktlich 6  
Uhr. Billet sind an der Casse und bei Ries Vater zu haben.  
Franz Ries und Ferdinand Ries.*

Es fällt auf, dass auf dem Programm (vielleicht erstmals) ausnahmslos eigene Werke von Ries stehen, ganz ähnlich, wie es auch Beethoven in seinen Akademien pflegte. Theodor Henseler sieht in der Programmgestaltung zu recht eine deutliche Loslösung vom „großen Lehrer“; Ries zeigt, „daß er selbst

---

*Klaviermacher verschaffen können, würde mir und ihm | sehr lieb sein [...].“* Dass Joseph Franz eventuell doch noch eingezogen wurde, lässt sich offenbar nur an Hand (teils schwer zu kontextualisierenden) Einträgen in Beethovens Konversationsheften festmachen. Sabine Klaus schließt aus den Einträgen, dass Joseph Franz Ries in den Befreiungskriegen 1813 dazu gezwungen war, auf der Seite der französischen Verlierer zu kämpfen und anschließend für 15 Monate in preußische Kriegsgefangenschaft geriet. Siehe: Mühlens-Molderings, Barbara: Vorbemerkung der Redaktion. Joseph Franz Ries, in: Ries Journal 5 (2018), S. 4, sowie: Brief von Franz Anton Ries an Nikolaus Simrock, Andernach, 1. Mai 1812, zitiert nach dem Autograph (Digitalisat) in der Universitäts- und Landesbibliothek Bonn, Signatur: Autogr. Hervorhebungen im Original. Siehe auch: Klaus, Sabine K.: Der Wiener Klavierbauer Joseph Franz Ries (1792–1861). Sein Leben, seine Patente und seine Instrumente, in: Ries Journal 5 (2018), S. 8.

<sup>429</sup> Wegeler, Franz Gerhard, und Ries, Ferdinand: Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven, S. 121.

<sup>430</sup> Brief von Ferdinand Ries an Nikolaus Simrock, Wien, 6. Mai 1809, zitiert nach: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 74–75, [Dok. Nr. 28]

<sup>431</sup> Brief von Ferdinand Ries an Artaria und Kompagnie, Bonn, 10. August 1809, zitiert nach: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 77, [Dok. Nr. 31]. Siehe auch: Ebd., S. 28.

<sup>432</sup> Anzeige im Wochenblatt des Bönnsichen Bezirks Nr. 149 (8. Dezember 1810), [o. S.].



jetzt ‚einer‘ ist“.<sup>433</sup> Im Zentrum des Abends standen die beiden großen, kurz zuvor entstandenen Konzerte, das Violinkonzert op. 24 sowie das Klavierkonzert in c-Moll, op. 115, das vermutlich in diesem Rahmen seine öffentliche Uraufführung erlebte. Und auch sonst blieb Ries bei jenem kurzen Aufenthalt in Bonn kompositorisch nicht untätig. Hatte er sich in Wien noch hauptsächlich auf Kammermusik konzentriert, so entsteht in dieser Zeit neben zwei Konzerten auch erstmals eine große Sinfonie, das Opus 23. Die Auflistung einiger Kompositionen, die in Bonn und während der sich anschließenden Reise bis nach Skandinavien entstanden, veranschaulicht Ries' Produktivität:

<b>Gattung</b>	<b>Opusnummer</b>	<b>Entstehungsdatum laut Autograph</b>	<b>Entstehungsdatum laut Katalog 741</b>
Sinfonie in D-Dur	op. 23	1809 <sup>434</sup>	Bonn 1810
Sonate für Klavier und Klarinette (oder Violine)	op. 29	[Autograph nicht auffindbar]	Bonn 1809
3 Violinsonaten	op. 30 Nr. 1–3	[Autograph nicht auffindbar]	Bonn 1809
Polonaise für Klavier zu 4 Hd.	op. 41	[Autograph nicht auffindbar]	Bonn 1809
Klavierkonzert in c-Moll	op. 115	Bonn 1809	Bonn 1809
Klaviervariationen ( <i>Chanson russe</i> )	op. 33 Nr. 2	[Autograph nicht auffindbar]	Düsseldorf 1809
Lied mit instrumentaler Begleitung ( <i>Horcht Brüder, horcht, der Meister gab</i> )	WoO 16	1810	[nicht verzeichnet]
<i>Iphigenie aus Aulis</i> , Szene für Sopran und Orchester	WoO 17	1810	[nicht verzeichnet]
Violinsonate	op. 18	[Autograph nicht auffindbar]	Bonn 1810
Violinsonate	op. 19	[Autograph nicht auffindbar]	Bonn 1810
3 Märsche für Klavier zu 4 Hd.	op. 22	[Autograph nicht auffindbar]	Bonn 1810

<sup>433</sup> Henseler, Theodor A.: Das musikalische Bonn im 19. Jahrhundert, in: Bonner Geschichtsblätter, Bd. 13, S. 30.

<sup>434</sup> Das Autograph ist von Hill im Werkverzeichnis nicht verzeichnet. Bert Hagels weist in seiner Edition der Sinfonie darauf hin, dass die autographe Partitur in der Northwestern University Music Library Evanston/Illinois (Signatur: Music Library Manuscript Collection M.A. 163s) verwahrt wird. Steven Robinson vermutet, dass sich der Datierungsunterschied zwischen dem Autograph und dem Eintrag im Katalog 741 durch die Schenkung der Partitur an den Komponisten James W. Windsor (1776–1853) erklärt, den Ries in seiner Zeit in England kennenlernte. Wie das Autograph bestätigt, überließ Ries Windsor die Partitur, sodass er in späteren Jahren auf dieses nicht mehr zurückgreifen konnte. Neuste Erkenntnisse sprechen allerdings für eine geringfügige Korrektur des Entstehungsdatums und des Entstehungsorts. Wie ein erst jüngst publizierter Brief an Ambrosius Kühnel belegt, hatte Ries die Sinfonie wohl spätestens im November 1808 in Wien vollendet, denn er bietet sie dem Leipziger Verleger neben anderen Werken zum Kauf an. Siehe: Fuchs, Ingrid: Die Briefe von Ferdinand Ries im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde Wien, in: Ries Journal 6 (2019), S. 9–36, sowie: Brief von Ferdinand Ries an Ambrosius Kühnel, 9. November 1808, in: Ries Journal 6 (2019), S. 11–13. Siehe auch: Hagels, Bert (Hrsg.): Vorwort zur Partitur, in: Ferdinand Ries. Sinfonie Nr. 1 D-Dur op. 23, Ries & Erler, S. I sowie: Robinson, Steven: The eight Symphonies of Ferdinand Ries (1794–1838), S. 21. Siehe auch: Hill, Cecil: Ferdinand Ries. A Study and Addenda, S. 54.

<b>Gattung</b>	<b>Opusnummer</b>	<b>Entstehungsdatum laut Autograph</b>	<b>Entstehungsdatum laut Katalog 741</b>
Violinkonzert <sup>435</sup>	op. 24	[Autograph nicht auffindbar]	Bonn 1810
Klaviervariationen nach Beethoven ( <i>O welch ein Leben!</i> )	op. 33 Nr. 3	[Autograph nicht auffindbar]	Bonn 1810
Lied mit instrumentaler Begleitung <i>Nun lasset den Leib begraben</i>	op. 44 Nr. 1	[Autograph nicht auffindbar]	Bonn 1810
Klaviertrio mit Klarinette	op. 28	[Autograph nicht auffindbar]	Aachen 1810
Klaviervariationen ( <i>Air russe</i> )	op. 40 Nr. 2	[Autograph nicht auffindbar]	Marburg 1810
6 Klavierübungen	op. 31	[Autograph nicht auffindbar]	Kassel 1811
Konzert für 2 Hörner	WoO 19	Kassel 1811	[nicht verzeichnet]
Sonate für Klavier und Horn (oder Cello)	op. 34	Kassel 1811	Kassel 1811
6 Lieder mit Klavierbegleitung (Texte nach Goethe)	op. 32	[Autograph nicht auffindbar]	Hamburg 1811
6 Lieder mit Klavierbegleitung	op. 35	[Autograph nicht auffindbar]	Hamburg 1811
6 Lieder mit Klavierbegleitung	op. 36	[Autograph nicht auffindbar]	Kopenhagen 1811
3 Violinsonaten	op. 38 Nr. 1–3	[Autograph nicht auffindbar]	Kopenhagen 1811
Romanze und Rondo für Klavier	op. 43	[Autograph nicht auffindbar]	Kopenhagen 1811
6 Walzer für Klavier	WoO 21	Helsingör 1811	[nicht verzeichnet]

Ende Dezember 1810 oder kurz nach dem Jahreswechsel begann schließlich der weite Weg nach Russland. Das Verzeichnis seiner veröffentlichten Kompositionen, der Katalog 741, veranschaulicht durch die den Incipits beigefügten Entstehungsorte die ungefähre Reiseroute, die Ries Richtung Skandinavien einschlug. Stationen seines Weges waren unter anderem Marburg, Kassel, Hamburg, Kopenhagen und Stockholm.<sup>436</sup>

Auf seiner Reise nach Norden legte er in Kassel einen ersten Zwischenstopp ein. Wie zeitgenössische Rezensionen hervorheben, konnte sich Ries in der Stadt äußerst erfolgreich als Pianist behaupten. Hill bemerkt, dass es für Ries sicherlich reizvoll gewesen sein muss, das dortige Musikleben und die Stadt, in der er auf Grund des Missverständnisses mit Beethoven keine Anstellung finden konnte, etwas besser kennen zu lernen. Ein Bericht in der *AmZ* vom Februar 1811 bezeugt zudem, dass Ries tatsächlich am Kassler Hof vorspielte: „*Der bekannte Klavierspieler, Hr. Ries, aus Wien, ein würdiger Schüler*

<sup>435</sup> Das Violinkonzert op. 24 wurde zu Ries' Lebzeiten nicht gedruckt. Es erschien erstmals 1885 im Verlag *Ries & Erler*, den sein Neffe Franz Ries, Sohn von Hubert Ries, 1881 in Berlin gegründet hatte. Siehe: Hill, Cecil: Ferdinand Ries. A Thematic Catalogue, S. 21–22.

<sup>436</sup> Siehe auch: Sundström, Gabriel A.: Die abenteuerliche Reise eines jungen Komponisten im Zeitalter Napoleons. Ferdinand Ries in Skandinavien und Russland in den Jahren 1811 bis 1813, in: *Ries Journal* 4 (2016), S. 5–29.

*Beethovens, der sich längere Zeit in Paris aufgehalten hat, befindet sich jetzt hier, und scheint hier verweilen zu wollen. Er wird hoffentlich auch in der Stadt Concerte geben, da er bereits bey Hofe gespielt hat. Ich habe ihn nur ein paarmal erst in Privatgesellschaften spielen hören, pflichte aber ganz dem Lobe bey, welches ihm früher schon als Klavierspieler und Klavier-Componisten in diesen Blättern ist ertheilt worden.*<sup>437</sup>

In Kassel verbrachte Ries die Karnevalssaison und trat mindestens zwei Mal öffentlich auf, das erste Mal am 25. Januar 1811. Im Gepäck scheint er unter anderem sein neuestes Klavierkonzert, op. 115, gehabt zu haben.: *„Hr. Ries, der bekannte Pianoforte-Spieler, hat denn auch in der Stadt zwey Concerte (eine unerhörte Sache in Cassel) gegeben; und darin die Erwartung, die wir hatten, vollkommen befriedigt. Das erste, den 25. Jan., enthielt Folgendes: Ouvertüre, v. Blangini. [...] Concert für das Pianoforte, comp. und gespielt von Hrn. Ries. [...] Freye Phantasie auf dem Pianof. von R. Man war allgemein mit dem Genuss diese Abends zufrieden; und Hr. R. konnte es auch seyn, denn der Saal war (o Wunder!) ganz voll, und der Beyfall ungetheilt.*<sup>438</sup> Eine ausführliche Rezension im *Journal des Luxus und der Moden* beschreibt Ries' Erfolg in der Stadt und gibt dabei einen seltenen Einblick in seine Klaviertechnik:

*„Eine angenehme Erscheinung für alle Musikliebhaber war die eines Schülers von Beethoven: Ferdinand Ries aus Bonn. Schon durch viele vorzügliche Compositionen ist er der musikalischen Welt bekannt. Als Clavierspieler muß er jeden Kenner in Erstaunen setzen. Man lernt Beethoven durch seinen Vortrag erst eigentlich kennen, indem er dessen Originalität durch sein Spiel erst hervorhebt. Noch überraschender aber sind seine Phantasien, worin er alle Schwierigkeiten zu legen und zu überwinden weiß, die der geübte Clavierspieler in seinem Lexikon nur finden kann. Dahin gehört die beispiellose Fertigkeit beider Hände, in Läufen und Passagen nach entgegengesetzten Richtungen oft in Octaven, und ganzen Accorden, das mit der größten Schnelligkeit zu geben, was anderen geübten Spielern schon mit einzelnen Fingern schwierig erscheint; dabei die ruhige Haltung seines Körpers, dem man die ungeheure Anstrengung gar nicht anmerkt, eben so wenig als seinem Gesichte. In seine Phantasien verwebt er oft bekannte Melodien, und zwar für jede Hand eine andere, die er so geschickt zu verbinden weiß, daß ein wundervoller Einklang daraus wird. Sein öffentliches Concert, das er im Saale des westphälischen Hofes gab, war sehr zahlreich. Er befriedigte und entzückte Kenner und Dilettanten. Ein höchst brillantes Concert von seiner eigenen Composition, wurde von der königlichen Capelle mit der ihr eignen Fülle und Präcision accompagnirt, und ein so schönes Ganzes daraus, daß dem seltenen Genuß der rauschendste Beifall folgte. Eine lange Phantasie machte das Ende des Abends aus, den Herr Ries bei uns begründete. Da man bei Künstlern und Kunstwerken nicht bloß Lob posaunen, sondern auch von den schwachen Seiten reden soll, so möchte wohl bei Herrn Ries nur das zu erinnern seyn, daß er mehr in Erstaunen setzt, als rührt, daß beim Adagio einiges zu wünschen übrig bleibt, daß er die, freilich schwere Kunst, verachtet, oder nicht ausüben will, aus einem mittelmäßigen Instrument ein besseres zu machen durch sein Spiel; eine Kunst, die Himmel, Reichardt, der seelige Eberl vor ihm voraus haben. Mich dünkt, dies sey um so weniger zu vernachlässigen, als ein Clavierspieler doch nicht überall sein eignes Instrument mitnehmen, nicht überall gleich gute Instrumente finden kann, und ein Künstler durch zu weit getriebene Forderungen dieser Art leicht den Schein der Ungefälligkeit auf sich ladet, den der Denkende um so lieber vermeidet, als das Gegentheil der lieblichste Schmuck der Kunst, und gleichsam ihre Verklärung ist.*

---

<sup>437</sup> [unbekannt]: Brief über den Zustand der Musik in Kassel, Dritter Brief, in: AmZ 13/9 (27. Februar 1811), Sp. 165–166. Hervorhebung im Original. Siehe auch: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 28.

<sup>438</sup> [unbekannt]: Briefe über die Musik in Kassel. Vierter Brief, in: AmZ 13/24 (12. Juni 1811), Sp. 407–408. Hervorhebung im Original.

*Am Hofe hat Herr Ries die Auszeichnung genossen, vor den Majestäten mit verdientem Beifalle zu spielen. [...].*<sup>439</sup>

Wie lange sich Ries in Kassel aufhielt, lässt sich nicht vollends klären. Dass er allerdings über sechs Monate in der Stadt blieb, wie es Hill vermutet, ist anzuzweifeln, da er bereits am 22. oder 23. Februar sein letztes Konzert vor seiner Weiterreise gab.<sup>440</sup> Eine von Ries geschaltete Anzeige im *Westphälischen Moniteur* weist auf sein für den 22. Februar geplantes Konzert hin:

*„Auf wiederholtes Ersuchen mehrerer Musik-Freunde, wird Unterzeichneter Freitags den 22sten Februar ein zweites Vokal- und Instrumental-Konzert im Saal des Westphälischen Hofes zu geben die Ehre haben. Der Anschlagzettel wird das Nähere bekannt machen.*

*Ferdinand Ries.*<sup>441</sup>

Über das Konzert Ende Februar in Kassel gibt abermals das *Journal des Luxus und Moden* Auskunft, das das Konzert allerdings auf den 23. Februar datiert:

*„Der geschickte Klavierspieler, Herr Ferdinand Ries, hat dem Wunsche vieler Musikfreunde nachzukommen, vor seiner Abreise, am 23sten Februar ein zweites Concert gegeben, das eben so befriedigend ausfiel, als das erste. – Das Concert von seiner Composition war ganz herrlich. – Eben so, und noch überraschender die Fantasien am Ende, wozu von den Zuhörern willkürliche Thema's gegeben wurden. Die musikalische Welt darf bald auf zwei bedeutende Erscheinungen hoffen, die Herr Ries dem Drucke übergeben wird. Die eine ist: eine Klaviersonate mit obligatem Horn, als Gegenstück zu der bekannten und beliebten Beethoven'schen, die andere, eine Reihe göttlicher Variationen auf den Fandango, die indessen so leicht niemand Hr. Ries nachspielen wird.*<sup>442</sup>

Auf dem Programm standen neben dem c-Moll-Konzert op. 115 auch die in der Rezension erwähnte Hornsonate op. 34 sowie ein Konzert für zwei Hörner (WoO 19), das Ries innerhalb kürzester Zeit für die beiden in Kassel lebenden Hornisten und Brüder Johann Gottfried und Johann Michael Schuncke geschrieben hatte.<sup>443</sup>

Der nächste erwähnenswerte Zwischenstopp auf der Reise scheint Hamburg gewesen zu sein, das seit Ende 1806 ebenfalls unter französischer Besatzung stand und seit dem 1. Januar 1811 als „Département des Bouches de l'Elbe“ zu Frankreich gehörte. Für den 20. April 1811 bezeugt eine von Ries geschaltete Anzeige im Blatt *Wöchentlich gemeinnützige Nachrichten von und für Hamburg*, dass er dort konzertierte:

*„Mit hoher Bewilligung werde ich Sonnabend den 20sten April im Salon d'Apollon ein großes Concert geben, und mich auf dem Fortepiano hören lassen, wozu ich die Freunde der Tonkunst ergebenst einlade. Billet zu 2 m<sup>g</sup> 3 f<sup>k</sup> sind im Hause des Herrn Gronow, große Johannisstraße No. 59. Und am Eingange des Concerts zu haben.*

---

<sup>439</sup> [unbekannt]: Musik in Cassel, in: *Journal des Luxus und der Moden* 26 (März 1811), S. 154–156.

Hervorhebungen im Original. Siehe auch: [unbekannt]: Briefe über die Musik in Kassel. Vierter Brief, in: *AmZ* 13/24 (12. Juni 1811), Sp. 407–408.

<sup>440</sup> Hill, Cecil (Hrsg.): *Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente*, S. 28. Wie im weiteren Verlauf ersichtlich wird, konzertierte Ries zudem bereits im April in Hamburg.

<sup>441</sup> Ries, Ferdinand: [ohne Titel], in: *Westphälischer Moniteur* 41 (18. Februar 1811), [o. S.].

<sup>442</sup> [unbekannt]: Das diesjährige Carneval in Cassel, in: *Journal des Luxus und der Moden* 26 (April 1811), S. 251. Hervorhebungen im Original.

<sup>443</sup> Siehe: [unbekannt]: Briefe über die Musik in Kassel. Fünfter Brief, in: *AmZ* 13/32 (7. August 1811), Sp. 539–541. Siehe auch: Laursen, Amy D.: *Determining the Authenticity of the Concerto for two Horns, WoO 19, attributed to Ferdinand Ries.*

*Diejenigen resp. Freunde der Tonkunst, die bereits auf mein Concert unterzeichnet habe, belieben sich den veränderten Tag zu bemerken.*

*Ferd. Ries.*<sup>444</sup>

Wie sich ansonsten sein Aufenthalt in der Hansestadt gestaltete und zu welchen Personen er Kontakt hatte, wird aus der spärlichen Quellenlage nicht ersichtlich. Es ist davon auszugehen, dass er zumindest mit dem Verleger Johann August Böhme in Kontakt trat, der unter anderem das Streichquintett op. 37 verlegte, und mit dem er auch später noch geschäftlich korrespondierte.<sup>445</sup> Ob Ries hingegen auch Andreas Romberg wieder traf, der seit 1802 in Hamburg lebte, ist nicht belegt, aber in jedem Fall denkbar.

Die Weiterreise führte Ries schließlich nach Kopenhagen, wo er vermutlich abermals einige Zeit verweilte. Das Werkverzeichnis nennt immerhin drei Werke, die dort entstanden.<sup>446</sup> Zudem sind Skizzen zu einer Klavierfantasie erhalten, an der Ries ebenfalls 1811 in Kopenhagen arbeitete.<sup>447</sup> Gabriel Sundström vermutet, dass Ries in Kopenhagen wahrscheinlich vorwiegend in privaten Zirkeln verkehrte und musizierte, denn in der zeitgenössischen Presse finden sich keine Berichte über Konzerte mit ihm.<sup>448</sup> Über den nördlich von Kopenhagen gelegenen Ort Helsingör reiste Ries schließlich weiter bis nach Stockholm.

Dort hielt er sich wohl geraume Zeit auf und scheint, wie Sundström herausstellt, einige Freundschaften mit schwedischen Musikern und Persönlichkeiten geschlossen zu haben, die in der *Königlich Schwedischen Musikakademie* eine wichtige Rolle spielten.<sup>449</sup> Zu jenen gehörte auch der Musikverleger Ulric Emanuel Mannerhjerta (1775–1849), der Deutsch sprach und somit ein wichtiger Ansprechpartner für Ries gewesen sein wird. Der Briefwechsel zwischen Mannerhjerta und Ries der folgenden Jahre belegt die freundschaftliche Verbundenheit. Von Åbo aus, einer heute zu Finnland gehörenden Hafenstadt (Finnisch: Turku), schildert Ries Mannerhjerta in einem Brief vom 20. August seine abenteuerliche Überfahrt, auf der das Schiff von der englischen Marine überfallen wurde und er so einige Tage in Gefangenschaft geriet, bis er mit rund 20 anderen Passagieren weitersegeln durfte.<sup>450</sup>

Mit dem Eintreffen in Åbo hatte Ries endlich russischen Boden erreicht, da die Stadt kurz zuvor im Russisch-Schwedischen Krieg (1808–1809) von Schweden an Russland abgetreten worden war und somit zum Zarenreich gehörte. St. Petersburg war nun nicht mehr weit und Ries' nächstes Ziel.

---

<sup>444</sup> Ries, Ferdinand: Concert-Anzeige, in: Wöchentlich gemeinnützige Nachrichten von und für Hamburg, 32 (13. April 1811), [o. S.]. Hervorhebungen im Original.

<sup>445</sup> Siehe: Brief von Ferdinand Ries an Johann August Böhme, Frankfurt a. M., 15. März 1836, zitiert nach: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 709–710, [Dok. Nr. 448].

<sup>446</sup> Opus 36 (6 Lieder mit Klavierbegleitung), Opus 38, Nr. 1–3 (Violinsonaten), und Opus 43 (Romanze und Rondo für Klavier).

<sup>447</sup> Die unveröffentlicht gebliebene Fantasie für Klavier ist von Hill nicht erfasst worden. Das Autograph ist mit „*Fantasia pour le Piano-Forte composé F. Ries 1811 Coppenhague*“ überschrieben und ist heute im Besitz der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung (D-B) unter der Signatur Mus.ms.autogr. Ries, F. 183 N (9).

<sup>448</sup> Sundström, Gabriel A.: Die abenteuerliche Reise eines jungen Komponisten im Zeitalter Napoleons.

Ferdinand Ries in Skandinavien und Russland in den Jahren 1811 bis 1813, in: Ries Journal 4 (2016), S. 8.

<sup>449</sup> Zu nennen sind: Bernhard Crusell (1775–1838, Klarinettist), Johan Hirschfeld (Hornist), Frans Preumayer (Fagottist), ein Herr Czerwenka (Oboist) sowie Johan von Schwerin (1755–1825, Pianist und Mitglied des Hofstaats), Baron Gustaf Fredrik Åkerhielm (1776–1853, Direktor der Königlichen Oper) sowie Pehr Frigel (1750–1842, Komponist). Siehe: Ebd.

<sup>450</sup> Siehe: Brief von Ferdinand Ries an Ulric Emanuel Mannerhjerta, Åbo, 20. August 1811, zitiert nach: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 78–79, [Dok. Nr. 32]. Auf Grund der 1806 von Napoleon verhängten Kontinentalsperre hatte die britische Marine ihre Präsenz in der Ostsee erweitert. Siehe: Sundström, Gabriel A.: Die abenteuerliche Reise eines jungen Komponisten im Zeitalter Napoleons. Ferdinand Ries in Skandinavien und Russland in den Jahren 1811 bis 1813, in: Ries Journal 4 (2016), S. 9.

Spätestens für Ende Oktober 1811 ist das dortige Zusammentreffen mit Bernhard Romberg nachweisbar. Aus einem in der Ries-Forschung bisher unbeachteten Brief Rombergs an den Wiener Klavierbauer Andreas Streicher geht hervor: „[...] Herr Ries der sich auch hierher begeben hat, läßt | Sie grüßen; ich hoffe Ries wird sein reise nicht um- | sonst gemacht haben, was mich betrifft so bin ich sehr | von meinem hiesigen aufenthalt zu frieden, und | bevor es in Deutschland nicht besser wird werde ich | Russland nicht verlassen. [...] NB Ries sagt sein gruß währe nicht in der gehörigen | ordnung geschehen, er läßt nicht alleine der Herren | sondern auch der madame Streicher grüßen. | und ich sehe daß es bei mir eben so aus sieht, | also auch ich lasse ebenfalls schön grüßen. | wie auch Bethoven [sic], und Herrn von Schmeskal<sup>451</sup> [sic] | wenn Sie solche zu sehen bekommen.“<sup>452</sup>

Romberg hatte ebenso wie Ries Pläne für eine Reise nach Russland gemacht. Bereits im Dezember 1808 berichtete er Kühnel: „Ich gehe von hier nach Königsberg, und dann | mache ich vielleicht eine Reise nach Russland, doch erst will | ich sehen wie ich mit meinem König stehe.“<sup>453</sup> Obwohl hierfür (bisher) keine Quellen bekannt sind, ist es ist durchaus denkbar, dass sich Ries und Romberg über ihre Pläne absprachen, zumal sie sich im Sommer 1808 noch in Bonn getroffen hatten, als Ries seine Russlandreise bereits im Kopf hatte. Ab November 1811 wohnten die beiden Musiker schließlich gemeinsam in St. Petersburg, wie Romberg in einem Brief an Ambrosius Kühnel bemerkt: „Sie erhalten hier auch einen | Brief von Ries der jetzt bey mir wohnt.“<sup>454</sup> Tatsächlich hat sich auch Ries' Brief an Kühnel erhalten, wenngleich er der Forschung bisher unbekannt war. In seinem Schreiben schickt er dem Leipziger Verleger eine lange Liste fertiger Kompositionen zum Verkauf mit.<sup>455</sup>

Ein genauer Grund, warum Ries sein Glück in Russland suchte, ist nicht überliefert. Das russische Musikleben der Zeit ist im Vergleich zu „Musikzentren“ wie London, Paris oder Wien sicherlich als rückständiger zu bewerten. Dennoch galt insbesondere St. Petersburg als „Fenster nach Europa“, das immer wieder zum Anziehungspunkt für westliche Musiker wurde. Die russische Oberschicht und der Adel bevorzugten neben dem Französischen als Salonsprache auch eine auf das übrige Europa ausgerichtete Musikkultur, sodass bereits im 18. Jahrhundert zahlreiche ausländische Komponisten und Musiker in der Stadt wirkten und vorwiegend italienische Opern zur Aufführung brachten. Nach der Jahrhundertwende gewann das öffentliche Konzertleben unter Alexander I. zunehmend an Bedeutung, ebenso wie eine nun nach und nach aufkommende russische Kompositionsschule. Damit eng verbunden ist die Gründung der Philharmonischen Gesellschaft (1802), deren Mitglieder und Musiker zum großen Teil von Ausländern gestellt wurden. So wundert es nicht, dass die Satzung der Gesellschaft auf Deutsch und Russisch erschien und zu den Ehrenmitgliedern auch zahlreiche ausländische Musikerpersönlichkeiten zählten, allen voran Joseph Haydn, der 1808 als erstes Ehrenmitglied aufgenommen worden war. Eine Reise nach St. Petersburg konnte somit für „europäische“ Musiker

---

<sup>451</sup> Nicolaus Zmeskall von Domanovecz (1759–1833), Musikmäzen, Musiker und Hofbeamter in Wien sowie enger Freund Beethovens.

<sup>452</sup> Brief von Bernhard Romberg an Andreas Streicher, St. Petersburg, 25. Oktober 1811, zitiert nach dem Autograph im Bestand des Grazer Buch- und Kunstantiquariats Wolfgang Friebe (Stand: 03.06.2019). Hervorhebungen im Original.

<sup>453</sup> Brief von Bernhard Romberg an Ambrosius Kühnel, Hamburg, 28. Dezember 1808, zitiert nach dem Autograph (Digitalisat) in der Universitäts- und Landesbibliothek Münster, Signatur: S. Romberg 1,010. Hervorhebungen im Original. Romberg nahm die Reise nach Russland auf sich, da er zusammen mit dem preußischen Königspaar Friedrich Wilhelm III. (1770–1840) und Luise (1776–1810) reisen durfte. Diese waren Ende des Jahres 1808 von Zar Alexander I. (1777–1825) nach St. Petersburg eingeladen worden. Königin Luise forderte Romberg auf, mitzureisen. Siehe: Blindow, Martin: Bernhard Romberg (1767–1841). Leben und Wirken des großen Violoncello-Virtuosen, S. 85.

<sup>454</sup> Brief von Bernhard Romberg an Ambrosius Kühnel, St. Petersburg, 15. November 1811, zitiert nach dem Autograph (Digitalisat) in der Universitäts- und Landesbibliothek Münster, Signatur: S. Romberg 1,011. Hervorhebung im Original.

<sup>455</sup> Siehe: Brief von Ferdinand Ries an Ambrosius Kühnel, St. Petersburg, 15/17. November 1811. Eine Edition des Briefes findet sich im Anhang.

durchaus Erfolg verheißen, und auch für Ries scheint diese Aussicht nicht unattraktiv gewesen zu sein.<sup>456</sup> Ein Zeitzeuge berichtet zudem über die rege Salonkultur der Stadt, in der sich talentierte Künstler, insbesondere Musiker, leicht behaupten konnten:

„[...] und doch war ich sehr überrascht, als ich im Jahre 1810 aus Deutschland nach St. Petersburg kam, und eine Aufnahme fand, von der ich nirgends in Deutschland etwas ähnliches gesehen hatte. Noch jetzt ist es eine nicht zu bestreitende Wahrheit, daß ein Fremder, der mit einer einzigen guten Empfehlung in ein Haus, das in mehrfachen gesellschaftlichen Verbindungen lebt, nach St. Petersburg kömmt, und sich selbst gut zu empfehlen versteht, in einem Monate in so viel Häusern Zutritt erhalten kann, daß er keinen Mittag und Abend für seine Verköstigung und Unterhaltung zu sorgen braucht. Besitzt er ausserdem noch die in St. Petersburg sehr empfehlenden Talente der Musik, des Tanzes oder was mehr als beides sagen will, das Talent des – Kartenspiels, so wird er bald in Verlegenheit seyn, wie er die vielfachen Einladungen, die an ihn kommen, vereinigen soll.“<sup>457</sup>

Zudem kann davon ausgegangen werden, dass Ries durch Romberg in die Kreise des russischen Adels eingeführt wurde. Romberg konzertierte und unterrichtete in den Salons der Oberschicht, so beispielsweise bei den Grafen Mikhaïl und Matvey Viel’gorskij (Wielhorski), deren Salon zu einer der wichtigsten Adressen im Musikleben St. Petersburg avancierte.<sup>458</sup> Aus dem Zusammentreffen mit Romberg folgte außerdem der Entschluss, eine gemeinsame Konzertreise zu unternehmen, die die beiden Musiker unter anderem nach Kiew, Witebsk und Riga führen sollte.<sup>459</sup> Ende Dezember 1811 berichtet Romberg abermals an Kühnel: „Lißner sein Laden ist wieder auf,<sup>460</sup> über den Major habe ich | keine Nachrichten einziehen können, weil da ich in ein paar Tagen | nach Kiew weiterreise so habe ich so viel zu thun daß ich mit meinen geschäften nicht zu ende kommen kann, wenn Sie mal wieder | Musik hierher schicken, so senden Sie mir einige exep mit.“<sup>461</sup>

Das Musikleben in Kiew spielte zu Beginn des 19. Jahrhunderts eine untergeordnete Rolle und fand vorwiegend in privaten Zirkeln statt. Ein Korrespondent der *AmZ* vermutet 1812 sogar, dass „von hier

---

<sup>456</sup> Barenbojm, Lev A.: Art.: „Sankt Petersburg“, III. Das Musikleben von 1800 bis 1917, in: MGG 2, Sachteil, Bd. 8, Sp. 972–976. Gourevich, Vladimir: Die Philharmonische Gesellschaft in Sankt Petersburg: Ein Zentrum des internationalen musikkulturellen Austausches, in: Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa 13 (2012), S. 71–81. Noch 1874 berichtet Hector Berlioz: „Das Orchester, das aus Deutschen (mit Ausnahme eines Franzosen, eines Engländers und dreier Russen) bestand, war hervorragend [...]“. Ebd., S. 73. Die Philharmonische Gesellschaft brachte 1824 zudem Beethovens *Missa solemnis* op. 123 zur Uraufführung. Siehe auch: Findeisen, Nicolaus: Die Entwicklung der Tonkunst in Rußland in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, in: Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft 2, 1900–1901, S. 279–302, sowie: Seaman, Gerald: Moscow and St. Petersburg, in: *The Early Romantic Era. Between Revolutions: 1789 and 1848*, S. 236–258.

<sup>457</sup> Müller, Christian: St. Petersburg ein Beitrag zur Geschichte unserer Zeit in Briefen aus den Jahren 1810, 1811 und 1812, S. 92–93, [Vierter Brief. Hospitalität und geselliges Leben in St. Petersburg].

<sup>458</sup> Seaman, Gerald: Amateur Music-Making in Russia, in: *Music and Letters* 47/3 (1966), S. 249–259. Seaman gibt in seinem Aufsatz einen detaillierten Überblick über die Salonkultur Russlands und das von westlichen Komponisten geprägte und gespielte Repertoire in der Zeit um 1800. Die Brüder Viel’gorskij (auch: Wielhorski) machten sich nicht nur durch ihren exklusiven Salon einen Namen, sondern traten auch als Komponisten und Instrumentalisten hervor und waren bekannt mit Beethoven sowie später mit Felix Mendelssohn Bartholdy, Clara Schumann und Franz Liszt. Siehe: Purtoy, Feliks: Art.: „Viel’gorskij“, in: MGG 2, Personenteil, Bd. 16, Sp. 1564–1565.

<sup>459</sup> Siehe auch: [unbekannt]: *Memoir of Ferdinand Ries*, in: *The Harmonicon* 2/15 (1824), S. 35.

<sup>460</sup> Die Buch- und Musikalienhandlung von Carl Lissner in St. Petersburg hatte zwischenzeitlich geschlossen. Romberg berichtet Kühnel davon in einem vorherigen Schreiben. Siehe: Brief von Bernhard Romberg an Ambrosius Kühnel, St. Petersburg, 15. November 1811, zitiert nach dem Autograph (Digitalisat) in der Universitäts- und Landesbibliothek Münster, Signatur: S. Romberg 1,011.

<sup>461</sup> Brief von Bernhard Romberg an Ambrosius Kühnel, Hamburg, 28. Dezember 1811, zitiert nach dem Autograph (Digitalisat) in der Universitäts- und Landesbibliothek Münster, Signatur: S. Romberg 1,012. Hervorhebungen im Original.

aus wol schwerlich jemals eine Notiz über Musik nach Deutschland gekommen“ sei.<sup>462</sup> Dennoch scheint die Stadt für Ries und Romberg attraktiv gewesen zu sein, und letzterer hatte bereits 1811 dort konzertiert. Einerseits unterhielt der in Kiew residierende Graf von Komburley eine Kapelle, die unter der Leitung des böhmischen Komponisten Franz Xaver Blyma (1770–1812) stand,<sup>463</sup> andererseits hängt die Reise wohl mit den sogenannten „Contractzeiten“ zusammen, der Zeit im Januar, in der die Geschäftsabschlüsse im Getreidehandel erfolgten und somit vor allem die reiche Oberschicht in die Stadt zog.<sup>464</sup> Und wie der Bericht in der *AmZ* zu verstehen gibt, scheint sich der Besuch in der Stadt gelohnt zu haben, denn „Romb., der glücklichste von allen, hat über 1000 Dukaten gewonnen.“<sup>465</sup>

Welche Route nach Kiew Ries und Romberg genau nahmen, ist nicht klar. Falls sie jedoch unmittelbar nach Kiew gingen, um während der „Contractzeiten“ dort zu konzertieren, ist davon auszugehen, dass sie erst auf der Rückreise Richtung Norden nach Riga und in die umliegenden baltischen Städte reisten. Zudem bleibt fraglich, ob die beiden Musiker sich auf ihrer Reise eventuell trennten. Denn einerseits ist für Romberg durch einige Quellen sein Weg durch Moldawien und die Walachei bis nach Bukarest belegt,<sup>466</sup> während Ries in einem Brief vom Herbst 1812 angibt, lediglich in Riga, Witebsk und Kiew gewesen zu sein, und dass er erst für den kommenden Winter 1812/1813 Pläne für Reisen nach Iași, Odessa und Moskau mache.<sup>467</sup> Ries wird zudem bereits am 5. April von Pernau (heute Pärnu, Estland) kommend in Riga als angekommen gemeldet: „Der französische Unterthan Musikus Ries, kömmt von Pernau, logirt in der Stadt London.“<sup>468</sup> Dort konzertierte er mit eigenen Kompositionen am 8. April im Schwarzhäupterhaus, wie das *Rigaer Theater- und Tonkünstler-Lexikon* verzeichnet.<sup>469</sup> Dem Lexikon ist auch zu entnehmen, dass Romberg am 13. April ebenfalls dort auftrat. Das *Journal des Luxus und der Moden* berichtet zudem, dass beide Musiker gemeinsam nach den Osterfeiertagen nach St. Petersburg zurückkehrten.<sup>470</sup> Romberg – und eventuell auch Ries – müssten somit die über 4000

---

<sup>462</sup> [unbekannt]: [ohne Titel], in: *AmZ* 14/28 (8. Juli 1812), Sp. 467–468.

<sup>463</sup> Blindow, Martin: Bernhard Romberg (1767–1841). Leben und Wirken des großen Violoncello-Virtuosen, S. 89.

<sup>464</sup> Siehe: Niemöller, Klaus W.: Aspekte des Musiklebens Kiews im 19. Jahrhundert aus der Sicht der deutschen Musikkultur, in: *Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa*, 5 (1999), S. 56.

<sup>465</sup> [unbekannt]: [ohne Titel], in: *AmZ* 14/28 (8. Juli 1812), Sp. 468. Allerdings geht aus dem Bericht nicht eindeutig hervor, ob der Rezensent sich auf Konzerte des Jahres 1812 oder auf die des vorherigen Jahres bezieht. Dies würde auch erklären, warum Ries in dem Bericht keine Erwähnung findet. Einem späteren Bericht in der *AmZ* von 1817 ist zu entnehmen, dass Romberg insgesamt fünf und Ries zwei Konzerte in Kiew gaben, wobei nur Romberg als von St. Petersburg angereist genannt wird. Siehe: [unbekannt]: [ohne Titel], in: *AmZ* 19/34 (20. August 1817), Sp. 577.

<sup>466</sup> „Er [Romberg] ist jetzt (nach den Osterfeiertagen) mit dem Clavierspieler Herrn Ries von Riga zurückgekommen, nachdem er zuvor mit seiner lieblichen Kunst diesmal selbst die türkischen Congreß-Gesandten in Bucharest [sic] unterhalten, und hierauf in dem Russischen jetzigen Hauptquartier zu Wilna [Vilnius] mit Vortheil Concert gegeben hat.“ Siehe: [unbekannt]: Miscellen über Musik und Theater in St. Petersburg, Ostern 1812. (Aus Briefen), in: *Journal des Luxus und der Moden* 27 (Juli 1812), S. 453. Hervorhebung im Original. Einer Werkauflistung in der *Allgemeinen Wiener Musik-Zeitung* ist zudem zu entnehmen, dass Rombergs Opus 45, Capriccio über moldawische Lieder für Violoncello und Quartettbegleitung in D-Dur, 1812 in Bukarest entstand. Siehe: Fuchs, Aloys: Beitrag zur Künstlergeschichte des königl. Preußischen Capellmeisters Bernhard Romberg, in: *Allgemeine Wiener Musik-Zeitung* 109 (11. September 1841), S. 453–455. Siehe außerdem: Blindow, Martin: Bernhard Romberg (1767–1841). Leben und Wirken des großen Violoncello-Virtuosen, S. 91–92.

<sup>467</sup> Brief von Ferdinand Ries an Ulric Emanuel Mannerhjerta, Petersburg, 22. September 1812, zitiert nach: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 80–81, [Dok. Nr. 33].

<sup>468</sup> [unbekannt]: Angekommene Fremde, in: *Rigasche Zeitung* 29 (10. April 1812), [o. S.]. Nach den übrigen Anzeigen, scheint „Stadt London“ ein Hotel oder eine Unterkunft in Riga gewesen zu sein. Merkwürdig dabei ist, dass einerseits Pärnu nördlich von Riga gelegen ist, somit von Kiew kommend nicht auf dem Weg liegt, und andererseits Romberg nicht erwähnt ist.

<sup>469</sup> Rudolph, Moritz (Hrsg.): Art.: „Ries“ in: *Rigaer Theater- und Tonkünstler-Lexikon*, S. 198.

<sup>470</sup> Siehe: [unbekannt]: Miscellen über Musik und Theater in St. Petersburg, Ostern 1812. (Aus Briefen), in: *Journal des Luxus und der Moden* 27 (Juli 1812), S. 453.



Kilometer von St. Petersburg bis nach Bukarest und zurück im Zeitraum von Januar bis ungefähr April/Mai 1812 absolviert haben.

Kompositorisch war Ries auch in jener Zeit nicht untätig. Im Gegenteil, wie der Überblick über eine Auswahl der Kompositionen zeigt, schuf er in seiner Zeit in Russland unter anderem zwei große Klavierkonzerte, Streichquartette und Variationswerke:

<b>Gattung</b>	<b>Opusnummer</b>	<b>Entstehungsdatum laut Autograph</b>	<b>Entstehungsdatum laut Katalog 741</b>
Klavierkonzert in Es-Dur	op. 42	[Autograph nicht auffindbar]	St. Petersburg 1811
Klaviervariationen nach Méhuls <i>Joseph</i>	op. 46	[Autograph nicht auffindbar]	St. Petersburg 1811
Violinsonate	op. 69	St. Petersburg 1811	St. Petersburg 1811
Klaviervariationen ( <i>Air russe</i> )	op. 39	[Autograph nicht auffindbar]	Kiew 1812
Trifels für Klavier <sup>471</sup>	op. 58	[Autograph nicht auffindbar]	Kiew 1812
Lied mit Klavierbegleitung	WoO 22	Jewe Rußland 1812	[nicht verzeichnet]
Klaviervariationen ( <i>Air russe</i> „ <i>Little Russia</i> “)	op. 56	Dorpat 1812 <sup>472</sup>	Dorpat 1812
Klavierkonzert in cis-Moll	op. 55	St. Petersburg 1812	St. Petersburg 1812
Streichquartett	op. 70 Nr. 1	[ohne Datum]	St. Petersburg 1812
Streichquartett	op. 70 Nr. 2	[Autograph nicht auffindbar]	Wien 1809 <sup>473</sup>
Violinsonate	op. 71	St. Petersburg <sup>474</sup>	St. Petersburg 1812
Variationen über 3 russische Lieder für Klavier und Cello	op. 72	[Autograph nicht auffindbar]	St. Petersburg 1812
Klaviervariationen ( <i>Air russe</i> )	op. 73 Nr. 1	St. Petersburg 1812	St. Petersburg 1812
Variationen für Klavier und Orchester nach Schwedischen Volksliedern	op. 52	Stockholm 1813	Stockholm 1813
Streichquartett	op. 126 Nr. 1	[Autograph nicht auffindbar]	Stockholm 1813

<sup>471</sup> Dem Katalog 741 nach sind nur die ersten sechs der insgesamt 12 Trifels in Kiew entstanden. Die restlichen 6 Stücke entstanden wohl erst später in London.

<sup>472</sup> Das Autograph wird von Hill im Werkverzeichnis nicht aufgeführt. Erst in einem Nachtrag macht er hierauf aufmerksam. Siehe: Hill, Cecil: Ferdinand Ries. A Study and Addenda, S. 55.

<sup>473</sup> Wie bereits oben dargelegt, scheint der Schreiber des Katalogs die Incipits des fis-Moll-Quartetts (op. 70 Nr. 3) und des G-Dur-Quartetts (op. 70 Nr. 2) verwechselt zu haben. Das erhaltende Autograph des fis-Moll-Quartetts verzeichnet eindeutig 1809 als Entstehungsjahr. Das G-Dur-Quartett dürfte somit 1812 in St. Petersburg entstanden sein. Siehe: Hill, Cecil: Ferdinand Ries. A Thematic Catalogue, S. 66.

<sup>474</sup> Das Datum ist auf Grund von Beschnitt nicht mehr lesbar. Die Sonate wird allgemein aber in die Nähe zur Sonate op. 69 datiert, somit vermutlich ebenfalls 1811 oder 1812. Siehe: Ebd., S. 67.

Im September 1812 berichtet Ries an Mannerhjerta von seinen Erfahrungen mit dem russischen Publikum und von seinen weiteren Plänen:

„[...] Meinen einen Brief vom Novembre Monat scheinen Sie also nicht erhalten zu haben, worin ich Ihnen einiges wegen hiesigen Musickhandlungen sagte, wo eine schlechter als die andere ist. Von allen meinen neuern Sachen habe ich noch nichts gesehen, und seit Decembre Monat ist auch nicht ein Werk mehr hier zu erhalten. [...].

*Leider wird dieser Winter nicht so musickalisch hier werden als wie der verflossene. Ich war voriges Jahr nur in Riga, Witebsk und Kiow [sic] und wollte diesen Winter Moscau, Kasan und Odessa und Jassi mit nehmen; Dadurch scheint aber ein Strich gekommen zu seyn. Bleiben wir ruhig, so bleibe ich vielleicht hier, wo nicht, so werde ich über Stockholm nach London und vielleicht nach America gehen. Herzlich würde ich mich freuen, bey dieser Gelegenheit meine Freunde in Stockholm und besonders Sie, lieber Manhierta, wieder zu sehen, wieder einige recht musikalische Abende zu zu bringen und so mein Andenken wieder etwas erneüren. So musikalisch als der gemeine Russe ist, so unmusikalisch möchte ich wohl sagen sind die andern. In allen Häusern findet man Klaviere, auch spielt man des Tones, der Mode wegen auch darauf, allein sehr häufig Tänze. Mehren Sinn für Musik haben diese Menschen nicht, und die Steibeltschen Liedeleyn – und tremulandos haben sie nun vollends verdorben; denn seine bessern Compositionen spielen sie nicht. [...]*“

*Ferd: Ries  
an der Kakuskin Brücke<sup>475</sup>  
im Geigerschen Hause.<sup>476</sup>*

Aus dem Brief geht ein gewisser Unmut über seine damalige Lage in Russland hervor. Einerseits scheint der wohl unkritische und einfache Musikgeschmack des russischen Publikums Ries zu ärgern, andererseits sind seine weiteren Reisepläne gefährdet, da er zum wiederholten Male in seinem Leben gezwungen ist, Napoleons militärischen Vorstößen – dieses Mal dem Russlandfeldzug – auszuweichen. Bei der Betrachtung seiner Kompositionen aus jener Zeit bemerkt man allerdings, dass sich Ries dem russischen Musikleben durchaus anpasste. So schreibt er nicht nur mehrere Variationswerke über russische Volksweisen, sondern bettet auch in den Schlusssatz des Es-Dur-Klavierkonzerts op. 42 zwei solche Stücke ein. Im langsamen Satz sowie im Finale des Konzerts finden sich zudem Passagen, in denen der Pianist in den tiefen Registern des Klaviers tremoliert, also eben jene Steibeltschen „*tremulandos*“, die Ries in seinem Brief als Effekthascherei abtut. Neben den gedruckten Werken sind zudem Skizzen zu weiteren Klaviervariationen über russische Themen erhalten, die auf Ries' intensive Auseinandersetzung mit russischen Volksweisen schließen lassen.<sup>477</sup> Ein Resultat der gemeinsamen Reise mit Romberg sind zudem die virtuosen Variationen über russische Lieder für Klavier und Cello, op. 72.

Die Widmung der Klaviervariationen op. 39 an den Komponisten Józef Kozłowski, der als Musikdirektor des kaiserlichen Theaters wirkte, lässt den Schluss zu, dass Ries Kontakt zu den wichtigsten Persönlichkeiten des Musiklebens der Stadt hatte.<sup>478</sup> Romberg, der bereits seit 1809 in

---

<sup>475</sup> Kokushkin-Brücke, benannt nach dem Kaufmann Vasily Kokushkin.

<sup>476</sup> Brief von Ferdinand Ries an Ulric Emanuel Mannerhjerta, Petersburg, 22. September 1812, zitiert nach: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 80–81, [Dok. Nr. 33]. Hervorhebung im Original.

<sup>477</sup> Die Skizzen sind von Hill im Werkverzeichnis nicht erfasst und befinden sich im Besitz der Berliner Staatsbibliothek (D-B), zu finden unter der Signatur: Mus.ms.autogr. Ries, F. 183 N (6). Das Autograph trägt den Titel: „*Airs russes variees pour le Pianoforte par Ferd: Ries 1812 a Petersbourg*“.

<sup>478</sup> Zórawska-Witkowska, Alina: Art.: „Kozłowski, Józef“, in: MGG 2, Personenteil, Bd. 10, Sp. 595–596. Siehe auch: Sundström, Gabriel A.: Die abenteuerliche Reise eines jungen Komponisten im Zeitalter Napoleons. Ferdinand Ries in Skandinavien und Russland in den Jahren 1811 bis 1813, in: Ries Journal 4 (2016), S. 14.

St. Petersburg lebte, war zudem bestens vernetzt und hatte Kontakte zur adligen Oberschicht St. Petersburgs. Zu den in der Stadt anwesenden Musikern gehörten wohl auch der von Ries eher gering geschätzte Daniel Steibelt – seit 1809 in St. Petersburg – als auch John Field, der, aus Dublin stammend, von Muzio Clementi in London Unterricht erhalten hatte und mit diesem zusammen 1803 nach Russland reiste. Field lebte seitdem im Zarenreich, etablierte sich als einer der gefragtesten Pianisten und pendelte zwischen St. Petersburg und Moskau.<sup>479</sup> Ob Field und Ries in Kontakt kamen, ist auf Grund der spärlichen Quellenlage nicht direkt zu belegen, auffällige Ähnlichkeiten in Kompositionen der beiden lassen allerdings die Annahme zu.<sup>480</sup> Zudem gaben beide in der Konzertsaison nach Ostern 1812 in St. Petersburg Konzerte: „*Der Philharmonische Saal war, wie bisher immer, und vorzüglich nach dem Abbrennen des steinernen Theaters, das Locale, wo die interessantesten Konzerte gegeben wurden. Das reichhaltigste und vorzüglichste unstreitig gab der berühmte, von Moskau hier angelangte, Clavierspieler Field. Seine Präcision, sein Ausdruck und seine unbeschreibliche Fertigkeit charakterisiren ihn als einen der ersten Virtuosen dieses Instruments; auch war des überfüllten Saales lauter Enthusiasmus der deutlichste Beweis dafür. Vorher hatte indessen auch ein anderer braver Künstler auf dem Fortepiano, Herr Ries, in seinem Konzerte sich viel verdienten Beifall erworben; [...]*“<sup>481</sup>

Da eine Reise nach Moskau auf Grund der Kriegswirren für Ries nicht in Betracht kam, setzte er wohl Anfang 1813 seine bereits im Herbst 1812 formulierte Überlegung um, zurück nach Schweden zu reisen und von dort nach London überzusetzen, denn auch Deutschland bot durch die militärisch angespannte Lage kein attraktives Ziel. Spätestens für das Frühjahr 1813 ist sein wie auch Rombergs dortiger Aufenthalt auch durch Rezensionen belegt. Ries gab bereits Ende Februar im Ritterhaus in Stockholm ein Konzert; im März brachte er unter anderem sein damals neuestes Klavierkonzert in cis-Moll (op. 55) sowie den Trauermarsch und das Finale seiner Ersten Sinfonie op. 23 zur Aufführung und fantasierte nach zeitgenössischer Gewohnheit, unter anderem über die Tonfolge *B-A-C-H*.<sup>482</sup> Der erneute Aufenthalt in Stockholm veranlasste Ries zudem zur Komposition von Variationen über schwedische Volksweisen für Orchester und Klavier (op. 52). Nach dem Katalog 741 schrieb darüber hinaus noch ein weiteres Streichquartett, das später als Opus 126, Nr. 1, erschien. Die kurze, wenn auch fruchtbare Zeit in Schweden wurde zu einem großen Erfolg, denn Ries wurde in die *Königlich Schwedische Akademie der Musik* aufgenommen, eine Ehrung, die zuvor nur ausgesuchten ausländischen Komponisten wie Antonio Salieri, Haydn und Albrechtsberger zu Teil geworden war. Bereits im Herbst 1812 scheint Mannerhjerta bei Ries angefragt zu haben, ob er mit einer Aufnahme in die Akademie einverstanden sei und für diesen Anlass eine Komposition anfertigen würde. Ries antwortete:

<sup>479</sup> Piggott, Patrick: *The Life and Works of John Field*.

<sup>480</sup> So findet sich sowohl in Ries' Klavierkonzert in cis-Moll (op. 55), als auch in John Fields zweitem Klavierkonzert in As-Dur (H 31) – beide zeitgleich 1811/1812 entstanden – jeweils vor der Durchführung im Kopfsatz ein ungewöhnliches Streichertremolo, über dem das Klavier kantabel und rezitativisch erklingt. Ein derartiger Gebrauch der Streicher im Solokonzert stellte um 1811 eine Modernität beziehungsweise ein Novum dar und fand bis dato im Grunde nur in der Oper Anwendung. Auch Hill vermutet auf Grund weiterer Parallelen in anderen Werken einen Kontakt, der allerdings (bisher) nicht eindeutig belegbar ist. Siehe: Hill: Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 35–36. Siehe auch: Koch, Juan M.: *Das Klavierkonzert des 19. Jahrhunderts und die Kategorie des Symphonischen*, S. 105.

<sup>481</sup> Siehe: [unbekannt]: *Miscellen über Musik und Theater in St. Petersburg, Ostern 1812. (Aus Briefen)*, in: *Journal des Luxus und der Moden* 27 (Juli 1812), S. 449–450. Hervorhebungen im Original.

<sup>482</sup> [unbekannt]: [ohne Titel], in: *AmZ* 15/19 (12. Mai 1813), Sp. 317–323. Der Korrespondent der *AmZ* gibt fälschlicherweise April anstatt März als Monat des Konzerts an. Ries reiste Mitte April von Göteborg bereits weiter nach London.

„[...] Meinen Dank für die Anmerkung in betreff der Akademie, ich wünschte sehr Mitglied zu seyn und würde schon etwas geschickt haben, wenn es nicht etwas für's ganze Orchester seyn müßte, und meine Klavierkonzerte doch nicht ganz passend sind.“<sup>483</sup>

Das Protokoll der Akademie zeigt, dass Ries im Februar 1813 als Mitglied vorgeschlagen und bereits am 4. März nach einem beschleunigten Verfahren aufgenommen wurde:

„Herr Ries aus Petersburg hat der Königlichen Akademie Teile einer von ihm komponierten Großen Symphonie zum Geschenk gemacht, die der Königlichen Akademie inzwischen vom Sekretär vorgelegt worden sind. Diese beauftragte den Sekretär, Herrn Ries im Namen der Akademie zu danken. Die Akademie erinnerte daran, dass Herr Ries im vergangenen Februar als Mitglied der ausländischen Abteilung vorgeschlagen worden ist. Obwohl nach den Regeln der Akademie die vorgeschriebenen zwei Monate zwischen Vorschlag und Wahl noch nicht vergangen sind und die Akademie bei der heutigen Sitzung nicht die vorgeschriebene Anzahl stimmberechtigter Mitglieder für den Wahlgang aufwies, wurde das überwältigende Talent von Herrn Ries als Solospieler auf dem Fortepiano, das er bei seinem Konzert im Ritterhaus unter Beweis gestellt hat, allgemein anerkannt. Ebenso hat er sein Talent als begnadeter Komponist unter Beweis gestellt, wie es sich in mehreren seiner gedruckten Werke deutlich zeigt. All dies macht seine Mitgliedschaft in der Akademie unstreitig. Da er in Kürze – bevor die vorgeschriebene Zeit abgelaufen ist – Schweden verlassen wird, haben die Mitglieder der Akademie einstimmig beschlossen, ihn um Mitglied der ausländischen Abteilung zu nennen und eine Ernennungsurkunde auszustellen, die ihm vor seiner Abreise ausgehändigt werden soll.“<sup>484</sup>

Vermutlich als Zeichen der Dankbarkeit widmete Ries sein wenig später entstandenes Klavierkonzert op. 120 dem späteren schwedischen König Oskar I. Über die hohe Ehrung, die Ries in Stockholm zuteil wurde, berichtet er auch in einem Brief an seinen Verleger Kühnel, mit der Bitte, den erworbenen Titel auf das Titelblatt neu erscheinender Werke hinzuzufügen:

„Ich habe nun auf einige Zeit Rußland verlassen, während Sie nähere Bekanntschaft mit diesem [N. Simrock] machen. Meine Reise geht nach London, wohin mir unser gemeinschaftlicher Freund Romberg im August folgen wird: In Stockholm waren wir noch einige Zeit recht vergnügt zusammen.

Zugleich sage ich Ihnen mit Vergnügen, daß ich während meinem sehr angenehmen Aufenthalte von 6 Wochen in dieser Stadt zum Mitgliede der Königlich Schwedischen Akademie der Musick auf Albrechtsbergers Stelle ernannt wurde, welches ich bitte, auf das Tittelblatt zu setzten /: da die Welt oft sehr viel auf dergleichen hält :/

Hier gebe ich morgen mein zweytes Concert und Übermorgen gehe ich mit dem Paquetboot weg. Ich hoffe, Deutschland wird bald wieder der Sitz der Musen werden, damit man mit Vergnügen und froher Seele dahin zurückkehren kann, ein Augenblick, der sehr wünscht, um Ihre Bekanntschaft alsdann persönlich machen zu können.“<sup>485</sup>

---

<sup>483</sup> Brief von Ferdinand Ries an Ulric Emanuel Mannerhjerta, Petersburg, 22. September 1812, zitiert nach: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 80–81, [Dok. Nr. 33].

<sup>484</sup> Musik- und Theaterbibliothek, Stockholm: Musikaliska Akademien, Protokoll vom 04.03.1813, zitiert nach: Sundström, Gabriel A.: Die abenteuerliche Reise eines jungen Komponisten im Zeitalter Napoleons. Ferdinand Ries in Skandinavien und Russland in den Jahren 1811 bis 1813, in: Ries Journal 4 (2016), S. 18–19.

<sup>485</sup> Brief von Ferdinand Ries an Ambrosius Kühnel, Gothenburg, 12. April 1813, zitiert nach: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 82–83, [Dok. Nr. 35].

Nach rund vier Jahren Wanderleben, das Ries von Wien bis nach Russland führte, hatte er im April 1813 London vor Augen. Noch im selben Monat kam er in der Stadt an.<sup>486</sup> Sie wurde für über zehn Jahre sein neues Zuhause und zum Zentrum seines privaten und auch beruflichen Erfolges.

Im Folgenden werden die wesentlichen kammermusikalischen Kompositionen der langen Reise näher untersucht und analysiert. Hierzu zählen das Klaviertrio op. 28 sowie die Streichquartette op. 70 Nr. 1 und Nr. 2 und op. 126 Nr. 1.

### **Klaviertrio B-Dur op. 28**

Bereits in seiner Besetzung hebt sich das Klaviertrio op. 28 von dem drei Jahre zuvor komponierten Trio op. 2 ab, denn Ries ersetzt die Violine durch eine Klarinette (in B). Laut Katalog 741 in Aachen 1810 entstanden, ist besonders die Nähe zur kurz vorher vollendeten Klarinettensonate op. 29 – komponiert 1809 in Bonn – auffallend. Ries scheint sich in jener Zeit gezielt mit den Möglichkeiten des Instruments auseinandergesetzt zu haben. Erschienen ist das Trio erstmals bei Simrock 1811, wurde aber in den folgenden Jahren auch von weiteren Verlegern herausgegeben.<sup>487</sup> Dem Erstdruck sowie dem Katalog 741 ist zu entnehmen, dass Ries das Werk einer „*Mademoiselle Clairette Ludwigs*“ widmete, über die nähere Informationen allerdings nicht greifbar scheinen.

Ähnlich besetzte Klavierkammermusik mit Klarinette findet sich bereits in prominenten Vorläuferwerken, so unter anderem bei Mozart (KV 498, *Kegelstatt*-Trio) und Beethoven (op. 11, *Gassenhauer*-Trio, sowie op. 38), wobei Mozarts Trio eine Bratsche an Stelle des Cellos vorsieht und Beethovens op. 38 auf seinem populären Septett op. 20 basiert. Ries' Trio weist allerdings durch seine viersätzig Anlage in eine andere Richtung, als es bei den auch als „Gelegenheitswerken“ bezeichneten Klarinettentrios von Mozart und Beethoven der Fall ist. Die Einbettung eines Scherzos erinnert dabei mehr an den ästhetischen Anspruch der Beethoven-Trios op. 1. In Bezug auf die Klangsprache und Harmonik erscheint Ries' Klarinetten trio allerdings wesentlich expressiver und teils origineller, als es in den Frühwerken Beethovens der Fall ist. In diesem Kontext ist sicherlich auch Ries' Aussagen in den *Notizen* zu sehen, in denen er über das Opus 11 seines Lehrers schreibt: „*Der Spieler kann sich hierin nicht besonders zeigen*“.<sup>488</sup>

### **I. Allegro**

Bereits der Kopfsatz sorgt durch seinen harmonisch mehrdeutigen und „falschen“ Beginn für ein Brechen mit der gewöhnlichen Sonatenkonvention. Der Satz wird vom Klavier mit repetierenden Akkorden in g-Moll eröffnet, die sich nach D-Dur – der vermeintlichen Dominante – wenden. Der Einsatz der Klarinette mit einer schlichten Wechseltonfigur scheint g-Moll als Tonika zunächst zu bestätigen. Die unmittelbare Sequenzierung der Figur und eine harmonische Aufhellung nach G-Dur und Weiterführung nach c-Moll sowie F-Dur stellen sich allerdings der Etablierung von g-Moll als Tonika entgegen. Das in T. 6 erreichte F-Dur erweist sich schließlich als Dominante zur eigentlichen Satztonika, B-Dur, die in T. 10 erreicht wird. Die ersten Takte stellen somit eine Art Einleitung beziehungsweise harmonische Hinführung zum Ersten Thema dar.

---

<sup>486</sup> Siehe: [unbekannt]: Memoir of Ferdinand Ries, in: *The Harmonicon* 2/15 (1824), S. 35.

<sup>487</sup> Siehe: Hill, Cecil: Ferdinand Ries. A Thematic Catalogue, S. 24.

<sup>488</sup> Siehe: Wegeler, Franz Gerhard, und Ries, Ferdinand: Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven, S. 81.

Abb. 159: op. 28, I, T. 1–18.

Allegro

Kl. (B)

Vc.

Pf.

9

13

16

Zu bemerken ist, dass Beethoven in seinem Trio op. 11 ähnlich verfährt, indem er die Spieler unisono auf der Quinte F einsetzen lässt und diese unmittelbar chromatisch über Fis nach G rückt. Um die Tonika B-Dur zu festigen, benötigt Beethoven 19 Takte, dabei ist ein wesentlicher Unterschied zwischen den beiden Trios, dass Ries erst zum Thema hinführt, während Beethoven den „harmonischen Konflikt“ in

das Thema selbst integriert. Auffällig ist zudem, dass Ries' Einleitung zum Thema zwar harmonisch stabil eröffnet, allerdings in der „falschen“ Tonart, während in vielen Einleitungen oft der umgekehrte Fall zu verzeichnen ist: dissonante Eröffnungen wie beispielsweise in Ries' Trio op. 2, in seiner Sinfonie op. 23, in der Klaviersonate op. 26 oder auch im Streichquintett op. 68 machen durch ihre harmonische Schärfung ihre Funktion als Einleitung unmittelbar klar. Ein tonal eindeutiger, aber dennoch „falscher“ Beginn, noch dazu im schnellen Tempo, wie er hier vorliegt, lässt den „Konflikt“ erst im weiteren Satzverlauf deutlich werden.

Das Erste Thema des Sonatensatzes erstreckt sich über acht Takte und ist von schlichter, dreiklangsbasierter Motivik und kantabler Melodik, die sich durch einen charakteristischen Sextvorhalt ergibt (T. 10–18). Auffällig ist, dass Ries das Thema allerdings auf alle drei Spieler sorgfältig verteilt, indem er die Melodieführung alle zwei Takte wechseln lässt. Noch im zuvor entstandenen Trio op. 2 sowie im Klavierquartett op. 13 beansprucht stets der Pianist die Einführung des Ersten Themas für sich. Auch der weitere Satzverlauf zeigt, dass Ries den Fokus auf eine ausbalancierte Verteilung des Satzgeschehens auf alle drei Stimmen legt. So wandern beispielsweise triolische Begleittexturen vom Klavier (T. 18–22) gleichermaßen in die Klarinette (T. 22–25). Die Zäsur auf der Dominante F-Dur in T. 32 lässt den Hörer ein Seitenthema erwarten. Zu bemerken ist allerdings, dass die Zäsur auf und nicht in der Dominante erfolgt, somit nur ein Halbschluss vorliegt, der den Einschnitt in seiner Abschnittsbildung hemmt. Ries schließt daher kein Seitenthema direkt an. Das gehaltene *f* der Klarinette erweist sich als Scharnier, indem es zur Septime von G-Dur umgedeutet wird. Gleichzeitig kehren die Akkordrepetitionen im Klavier sowie die Wechseltonfiguren des Anfangs in der Klarinette und im Cello wieder. Somit knüpft Ries einen Bogen zum Satzbeginn auf motivischer wie auch auf formaler Ebene, indem er auch zum Seitenthema erst hinführt (T. 33–37). Das Seitenthema bestätigt dabei den Eindruck des „falschen“ Satzbeginns, denn es erklingt in g-Moll (T. 37–49). Wie zuvor lässt Ries auch hier jedes Instrument das Thema vortragen, dieses Mal hintereinander. Der Blick auf Beethovens op. 11 zeigt abermals, dass dieser in seinem Trio ähnlich verfährt. Auch hier erfolgt die Zäsur vor dem Seitensatz deutlich auf F-Dur, aber ebenfalls nur als Halbschluss. Der abrupte Einsatz des Pianisten in D-Dur ist daher umso überraschender.<sup>489</sup>

Abb. 160: op. 28, I, T. 32–43.

<sup>489</sup> Siehe auch: Forster, Robert: Trio B-Dur für Klavier, Klarinette/Violine und Cello „Gassenhauer“ op. 11, in: Beethoven. Interpretationen seiner Werke, Bd. 1, S. 79–83.

Nach einer kurzen Abwandlung des Seitenthemas nach As-Dur (T. 53–57) erweist sich g-Moll als neu erreichtes harmonisches Zentrum, das auch in der Schlussgruppe dominiert. Da das Seitenthema in g-Moll hier die Harmonik der Schlussgruppe vorgibt, gelingen der Rückgang zum Satzanfang und damit die Wiederholung der Exposition problemlos. Die eigentliche Satzdominante F-Dur wird von Ries in der Exposition somit umgangen und die traditionelle Spannung zwischen Tonika und Dominante aufgehoben.

Die recht kurze Durchführung hebt zunächst wie der Satzbeginn mit repetierenden Akkorden im Klavier an. Die Harmonik festigt sich nach und nach und erreicht in T. 90 Es-Dur. Einhergehend hiermit folgt eine Verarbeitung der Motivik des ersten Themas, die sich auf alle Stimmen verteilt und mit triolischen Begleittexturen der Exposition kombiniert wird (T. 90–106). Die Harmonik wechselt dabei in raschen Abständen, bleibt aber ungewöhnlich nahe an der Grundtonart B-Dur/g-Moll. Rasche Läufe des Klaviers kündigen das Ende des Formteils an, und die Wiederkehr der repetierenden Akkorde deutet auf den Beginn der Reprise hin.

Diese folgt in weiten Teilen der Exposition. Neu ist, dass das Seitenthema nun unmittelbar in B-Dur erklingt. Da die Zäsur wie beschrieben ohnehin nur schwach als Halbschluss erfolgt, entfällt eine erneute Hinführung zum Seitenthema, das sich problemlos in der Tonika anschließt. Dennoch lenkt Ries auch in der Reprise den Fokus erneut auf eine Harmonik in Moll. So wechseln die Themenwiederholungen des Seitenthemas im Cello und in der Klarinette unvermittelt nach b-Moll, und die Schlussgruppe stellt b-Moll und B-Dur unmittelbar gegenüber. Bis zum Schluss des Satzes wird die Stabilität der Tonika somit immer wieder in Frage gestellt. Hierzu zählt auch das kurzzeitige Ausweichen nach Ges-Dur (T. 191), das sich erst in T. 199 wieder Richtung B-Dur wendet.

## II. Scherzo. Allegro vivace

Den Reiz des raschen Scherzos macht insbesondere der Gegensatz zwischen engschrittiger Wechseltonmotivik und Dreiklangsfiguren aus.<sup>490</sup> Rhythmisch belebt wird der Satz durch das Wechselspiel von gleichmäßig ausgefüllten Takten in Vierteln und stockenden Momenten mit punktierten Halben. Harmonisch interessant ist die Fortspinnung des Scherzothemas ab T. 29. Wie im Kopfsatz erweist sich das *f* der Klarinette als Scharnier, dieses Mal deutet Ries den Ton allerdings mediantisch nach Des-Dur um.

<sup>490</sup> David Harlow sieht hier eine nicht völlig abwegige motivische Parallele zum Scherzo aus Beethovens Klaviertrio op. 1 Nr. 1. Siehe: Harlow, David: Viennese Chamber Music with Clarinet and Piano, 1783–1827: Repertory and Performance Strategy, S. 100.



Abb. 161: op. 28, II, T. 29–39.

Kurze imitative Wechselspiele der Stimmen sorgen dabei für ein belebtes und abwechslungsreiches Satzgeschehen. Das Trio verknüpft Ries motivisch mit dem Scherzo, indem die eröffnende Repetitionsfigur den neuen Formteil einleitet. Bemerkenswert ist, dass das Trio in seinen Klangeffekten deutlich ungewöhnlicher und extremer als das Scherzo auftritt. Dies wird zum einen durch die sehr schnellen, improvisatorisch anmutenden Skalen des Klaviers über einem pulsierenden Orgelpunkt auf B erzeugt. Die Figurationen stellen sich durch ihre Ballung an Noten in Septolen und Oktolen zudem gegen das klar abgegrenzte Dreiermetrum des Scherzos. Zum anderen wirken die lang gehaltenen Sexten im Cello als eine Art „falscher“ Bordun in hoher Lage.

Abb. 162: op. 28, II, T. 117–124.

Die Klarinette wirft dabei nur gelegentlich Tonrepetitionen ein, die an die Motivik des Scherzos erinnern. Ausbrüche des Klaviers in kräftigen Akkorden (Fortissimo) in hoher und tiefer Lage sowie rasch abfallende chromatische Linien erzeugen Klangextreme, die Trios in der Regel fremd sind. Auch auf harmonischer Ebene wirkt das Trio seltsam unbeholfen. Hierfür sorgen die einerseits starre Harmonik wie auch eine wuchtige (Fortissimo) chromatische Rückung von B nach H im Unisono (T. 165–166). Während das Scherzo besonders vom rhythmischen Treiben der Motivfiguren lebt, löst Ries im Trio die strikte Rhythmik weitgehend auf. Die ungewöhnlichen klanglichen Mittel sorgen dabei für eine eigentümliche, aber effektgeladene Tonsprache.

### III. Adagio

Der langsame Satz wird als einziger solistisch eröffnet. Das Klavier trägt ein achttaktiges, kantables Thema in F-Dur vor, dessen harmonischen Reiz insbesondere der Nachsatz ausmacht. Nach einem Halbschluss auf C-Dur in T. 4 setzt die thematische Fortführung abrupt in A-Dur ein, der Dominante der Tonikaparallelen. Die gleiche harmonische Konstellation findet sich in Beethovens Klavierkonzert

in G-Dur, op. 58, in dem der Solist im Kopfsatz auf einem Halbschluss die Satzeröffnung beendet und das Orchester unvermittelt in H-Dur antwortet. Ob Ries hier bewusst an Beethoven anknüpft, lässt sich nicht vollends klären; wie oben allerdings erwähnt, sollte er das G-Dur-Konzert Beethovens bei seinem zweiten Aufenthalt in Wien aufführen, weshalb davon auszugehen ist, dass er das Werk und die völlig neuartige Eröffnung des Kopfsatzes gut kannte.<sup>491</sup>

Abb. 163: op. 28, III, T. 1–8.

Nachdem das Klavier zurück zur Tonika kadenziert, erfolgt die Themenwiederholung im Cello, das hier seine lyrische Qualität unter Beweis stellen kann (T. 9–17). Interessant ist, dass die Klarinette im Satz eine untergeordnete Rolle spielt. Sie setzt erstmals in der Fortspinnung ab T. 20 mit einer eigens erfundenen Melodie ein. Die Begleitung wird dabei vom Cello in gleichmäßigen Sechzehntelfiguren übernommen, während das Klavier durch tiefe Akkorde in der linken Hand und hohe Akkorde in der rechten Hand den Klangraum absteckt. Der Klarinette kommt zwar keine motivisch-thematische Funktion zu, Ries benutzt sie aber wie in den vorherigen Sätzen als harmonisches Scharnier, indem er auch hier Liegetöne umdeutet. Der reizvolle Effekt in diesem Satz ist der Übergang von a-Moll nach As-Dur, bei dem das *c* der Klarinette als verbindender Ton liegen bleibt (T. 24/25). Der weitere Satzverlauf zeigt, dass sich der Satz auf formaler Ebene nicht schließt, sondern sich quasi improvisatorisch weiterentwickelt und nicht mehr zum Eingangsthema zurückkehrt. Das Ende bildet eine kurze, ausgeschriebene Kadenz des Pianisten, die harmonisch (F-Dur) das unmittelbar anzuschließende Finale vorbereitet (*attacca il Rondo*). Ries schreibt zwar bereits im Klavierquartett op. 17 einen *Attacca*-Übergang vor, der Mittelsatz ist aber im Gegensatz zum Adagio des Klarinettrios harmonisch und formal geschlossen. Der hier vorliegende langsame Satz wirkt zunächst auf Grund seines lyrischen und kantablen Beginns als ein eigenständiges Gebilde, im weiteren Verlauf

<sup>491</sup> Die Satzeröffnung in Ries' *Andante* erinnert zugleich latent an das *Largo* aus Beethovens Klavierkonzert op. 37. Rhythmik, Melodik und das Innehalten auf dem Trugschluss im zweiten Takt sind offenkundige Parallelen. In seiner späten Klaviersonate op. 141, entstanden 1826 in Godesberg, zitiert Ries am Satzbeginn des *Adagios* fast wörtlich Beethovens *Largo*-Beginn.

entwickelt er sich allerdings zu einer Introduction zum Finale. An dieser Formgebung lässt sich eine Parallele zum Kopfsatz ziehen. Während sich dort der Satzbeginn nach und nach nicht als Thema, sondern als Einleitungsformel zu erkennen gibt, entpuppt sich das Ende des Adagios Schritt für Schritt als Einleitung zum Finale. Dem Hörer wird in beiden Fällen erst im Satzverlauf die formale Struktur der Sätze deutlich gemacht.

#### IV. Rondo. Allegro ma non troppo

Eröffnet der Pianist das Adagio, so kommt es dem Cello und der Klarinette zu, den Finalsatz einzuleiten. Während das Cello in durchgehenden Achtelfiguren begleitet, erklingt in der Klarinette ein schlichtes, achttaktiges und volkstümlich anmutendes Ritornellthema. Der Themenkopf umschreibt dabei den Tonikadreiklang, der im Gegensatz zum Kopfsatz gefestigt in B-Dur auftritt. Die Themenwiederholung findet im Klavier statt, das die Texturen der Klarinette und des Cellos in der rechten und linken Hand übernimmt (T. 9–16).

Abb. 164: op. 28, IV, T. 1–9.

The image shows a musical score for the first nine measures of the Rondo. It is written for Clarinet in B (Kl. (B)), Cello (Vc.), and Piano (Pf.). The title is 'Rondo. Allegro ma non troppo'. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 2/4. The score is divided into two systems. The first system contains measures 1 through 5. The second system contains measures 6 through 9. The Clarinet part has a melodic line with slurs and a 'p dolce' dynamic marking. The Cello part has a steady eighth-note accompaniment. The Piano part has a simple harmonic accompaniment in the left hand and some chords in the right hand. Dynamics include 'p' and 'p dolce'.

Die Fortspinnung (T. 16–24) moduliert zur Dominante F-Dur, in der das erste Couplet erklingt. Dieses ist allerdings von ungewöhnlicher Kürze und beinhaltet lediglich rasche Klavierfigurationen sowie Virtuose Läufe des Pianisten. Die Wiederkehr des Ritornells in T. 34 unterbindet das „solistische“ Treiben.

Erst das zweite Couplet (T. 42–76) legt Ries deutlich großzügiger an und integriert einen Seitengedanken, der, dem Schema eines Sonatensatzes folgend, in der Dominante erklingt (T. 54ff). Die Zäsur ist im Vergleich mit dem Kopfsatz nun deutlich markiert, denn Ries führt über G-Dur zur Doppeldominante C-Dur, das den Seitengedanken in der Dominante ermöglicht. Dennoch erscheint der Inhalt des Couplets auffällig leer. Es lebt mehr von schnellen Spielerwechseln und floskelhafter Motivik, die auf Dreiklang- und Skalenbildungen basiert. Erst das dritte Couplet (T. 91–141) gewinnt durch abrupte harmonische Übergänge, kräftige Akkordpassagen und durchführungsartige Elemente an

inhaltlicher Qualität. Bezeichnend für das dritte Couplet ist zunächst der unmittelbare Übergang von C-Dur nach Des-Dur (T. 92/93), der an Parallelstellen in den vorherigen Sätzen erinnert. Deutliche Kontrastwirkung erzielt Ries durch plötzliche vollgriffige Akkorde im Klavier, die durch ihren triolischen Rhythmus im Gegensatz zum vorherigen, fließenden Satzgeschehen stehen. Im Cello wird dabei ein neues Motiv eingeführt, ein auf ein punktiertes Viertel folgender aufsteigender Dreiklang, der sich zum wesentlichen Motivelement des Couplets entwickelt.

Abb. 165: op. 28, IV, T. 92–96.

The image shows a musical score for measures 92-96 of Op. 28, IV. The score is in 3/4 time and features three staves: Kl. (B) (Clarinet Bb), Vc. (Cello), and Pf. (Piano). Measure 92 shows a transition from C major to D minor. The piano part features a prominent triplet accompaniment. Measures 94-96 show a return to C major with a final triplet accompaniment. Dynamics include pp and ff.

Der rasch modulierende harmonische Rhythmus verleiht dem Abschnitt dabei einen durchführungsartigen Charakter. Wie bereits in den Finalsätzen des Klaviertrios op. 2, des Septetts op. 25 und des Klavierquartetts op. 17 zu sehen ist, erfindet Ries auch hier für das Durchführungscouplet eigenes Material und greift nicht auf das Ritornellthema oder den Seitengedanken zurück. Der weitere Verlauf des Couplets wird maßgeblich durch rasches Passagenwerk des Pianisten bestimmt, dem Cello sowie der Klarinette kommen dabei nur kurze klangfarbliche Einwüfe zu.

Das vierte und letzte Couplet vereint die raschen Läufe des ersten Couplets sowie den Seitengedanken des zweiten Couplets, der nun reprisenartig in der Tonika erscheint (T. 161ff). Ein letztes Ritornell (T. 184–210), das nun erstmals vom Pianisten eröffnet wird, übernimmt die Funktion einer Schlussgruppe beziehungsweise Coda und umrahmt den Satz.

Die Analyse zeigt, dass Ries ganz im Gegensatz zum Trio op. 2 alle Spieler deutlich ausbalancierter in das Satzgeschehen einbindet. Er teilt das thematische Material auf alle Stimmen auf und gibt jedem Instrument die Möglichkeit, seine klanglichen und technischen Möglichkeiten zu präsentieren, insbesondere im langsamen Satz. Im Finale dominiert zwar das Klavier streckenweise, dies ist aber als gängiges Phänomen in Finalsätzen zu beobachten und wird zudem durch die thematische Eröffnung in der Klarinette und im Cello konterkariert. Die oben zitierte „Schwachstelle“, die Ries in den *Notizen* an

Beethovens op. 11 äußert, scheint er in seinem Trio bewusst vermeiden zu wollen.<sup>492</sup> Auf formaler Ebene agiert Ries insbesondere durch den verschleierte Beginn im Kopfsatz sowie durch die allmähliche Entwicklung zur Einleitung im Adagio fantasievoll. Die Klarinette erweist sich satzübergreifend als Scharnier, um neue harmonische Bereiche auszuloten und reizvolle Klangfarben zu kreieren. Wie in zuvor betrachteten Kompositionen wird auch im Klarinettenrio die motivisch-thematische Arbeit zu Gunsten einer effektvollen Klangsprache in den Hintergrund gerückt. Hierfür sorgen immer wieder scharfe dynamische Kontraste, vollgriffige Akkordpassagen im Klavier und lyrisch konzipierte Themen im Kopfsatz sowie im Adagio.

Dass sich Ries um 1809 intensiver mit den Möglichkeiten der Klarinette auseinandersetzte, verdeutlicht, wie oben erwähnt, auch die Nähe des Trios zur hoch virtuosens Klarinettensonate op. 29, ebenfalls in g-Moll, die Harlow als „most adventurous concertante duo with clarinet before Webers Grand duo concertant“ einordnet.<sup>493</sup> Dass sich Ries dabei an Vorbildern orientierte, zeigt der Beginn des langsamen Satzes der Sonate, der zweifellos den Beginn von Mozarts Klarinettenquintett KV 581 aufgreift.

Abb. 166: W. A. Mozart, KV 581, I, T. 1–7.

Abb. 167: op. 29, II, T. 1–13.

<sup>492</sup> Siehe: Wegeler, Franz Gerhard, und Ries, Ferdinand: Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven, S. 81.

<sup>493</sup> Harlow, David: Viennese Chamber Music with Clarinet and Piano, S. 62.

## Streichquartett F-Dur op. 70 Nr. 1

Wenige Jahre nach dem Entstehen des fis-Moll-Quartetts (op. 70 Nr. 3) entschied sich Ries, zwei weitere Streichquartette zu komponieren. Das F-Dur-Quartett sowie das G-Dur-Quartett bilden schließlich mit dem fis-Moll-Quartett die Dreierreihe op. 70. Wengleich der Katalog 741 die Entstehung des F-Dur- und G-Dur-Quartetts in das Jahr 1812 in St. Petersburg einordnet, deutet ein in der Forschung bisher unbeachteter Brief von Ries an den Verleger Kühnel darauf hin, dass beide Quartette schon Ende des Jahres 1811 fertig waren. Wie bereits in der Analyse des fis-Moll-Quartetts op. 70 Nr. 3, erläutert, listet Ries in dem Brief eine ganze Reihe von zum Verkauf stehender Kompositionen auf. Unter diesen befinden sich auch drei Streichquartette, mit denen wohl die Quartette op. 70 gemeint sein dürften.<sup>494</sup> Das erklärt auch, warum ein Rezensent der *AmZ* (etwas verspätet) berichtet, dass bereits während Ries' Aufenthalt in Stockholm mehrere neue Streichquartette vorlagen: „Der Componist und Klavierspieler, Hr. Ries, (Beethovens Schüler,) ist jetzt in Stockholm, von wo er nach St. Petersburg geht. Er hat wieder viel Neues, und darunter, ausser mehrern Klavierstücken, eine Symphonie, ein Klavier-Concert, und Violin-Quartetten geschrieben.“<sup>495</sup>

### I. Allegro

Bereits der Beginn wie auch der weitere Verlauf des Kopfsatzes weisen einige ungewöhnliche Elemente und Neuerungen auf, die sich im „klassischen“ Streichquartett in dieser Art nicht finden. Zunächst ist die schnelle Einleitung beziehungsweise Hinführung zum Thema zu nennen, die Ries – ähnlich wie im Trio op. 28 – vor das Kopfhema stellt. Der emphatische, akkordische Satzbeginn gibt der Tonika dabei keinen Raum, sondern umkreist diese zunächst. Lediglich der kurze Auftakt auf F-Dur zeigt die Grundtonart, die hier allerdings nicht als solche auftritt, denn der Schwerpunkt des ersten Taktes betont sogleich die Subdominante B-Dur. Schnelle, brillant anmutende Skalenfiguren sowie blockartige Akkordabschnitte, in denen die Melodik auf synkopierter Rhythmik pausiert, sorgen für einen abwechslungsreichen harmonischen Gang, aus dem sich die Grundtonart erst allmählich entwickelt. Gisela Schewe erkennt in ihrer Analyse zwar zu recht, dass die Einleitung ihrem Gestus nach sich nicht allmählich an ihr Ziel herantastet, die Harmonik ist allerdings derartig abwechslungsreich gestaltet, dass die Grundtonart dem Hörer bis zum Erklängen des Themas in T. 15 verborgen bleibt.<sup>496</sup> Bemerkenswert ist zudem, dass Ries die Einleitung nicht durch einen Doppelstrich vom Thema abgrenzt, sondern das Wiederholungszeichen vier Takte vorher ansetzt. Daraus folgt, dass die Wiederholung der Exposition erneut zum Thema überleitet und auch das Ende der Exposition nicht auf der Dominante, sondern in Es-Dur erfolgt.

Das kurze Kopfhema, das sich aus der Einleitung herauschält, ist von kantablem Charakter und bekräftigt erstmals die Tonika F-Dur (T. 15–19). Dabei übernimmt die Erste Violine in traditioneller

<sup>494</sup> Siehe: Brief von Ferdinand Ries an Ambrosius Kühnel, St. Petersburg, 15./17. November 1811. Eine Edition des Briefes findet sich im Anhang.

<sup>495</sup> Bei der Sinfonie und dem Klavierkonzert wird es sich vermutlich um op. 23 und op. 115 oder bereits op. 42 handeln. Siehe: [unbekannt]: [ohne Titel], in: *AmZ* 13/38 (18. September 1811), Sp. 644.

<sup>496</sup> Schewe, Gisela: Untersuchungen zu den Streichquartetten von Ferdinand Ries, S. 71.

Manier die Führung, während die Unterstimmen auffällig schlicht begleiten. Zugleich offenbart das Thema eine gewisse Ähnlichkeit mit dem Kopfsatz aus Beethovens Violinsonate op. 24 (*Frühlingssonate*). Tonart, Melodieführung und Begleittexturen weisen dabei einige Parallelen auf.<sup>497</sup> Ob die Reminiszenz jedoch bewusst ist, lässt sich nicht eindeutig sagen. Ries scheint allerdings bereits in seiner F-Dur-Violinsonate op. 8 Nr. 1 – entstanden 1807 in Paris – auf Beethovens Sonate Bezug zu nehmen.<sup>498</sup>

Abb. 168: op. 70 Nr. 1, I, T. 1–18.

The musical score is presented in three systems. The first system (measures 1-6) is marked 'Allegro' and features dynamics of *f* and *p*. The second system (measures 7-13) includes a *cresc.* marking and dynamics of *f*, *p*, and *pp*. The third system (measures 14-18) is marked *dolce* and shows a more lyrical continuation of the theme.

Trotz der harmonischen Eindeutigkeit erfolgt das Ende des Themas auf einem Sextakkord, wodurch sich ein fließender Übergang zur motivischen und modulierenden Fortspinnung ab T. 19ff ergibt. Schewe stellt hierzu passend fest: „Sie [die Einleitung] befreit mit ihren kompakten forte-Akkorden das Kopfhema von der Aufgabe, eine fest umrissene Gestalt zu präsentieren (die auch immer die Gefahr

<sup>497</sup> Siehe auch: Hagels, Bert: Vorwort im CD-Booklet: Ferdinand Ries. String Quartets Vol. 3, Schuppanzigh Quartett, cpo 2016, S. 8.

<sup>498</sup> Siehe auch: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 35.

einer Verfestigung birgt).<sup>499</sup> Das durch rasche Stimmenwechsel aufgelockerte Satzgeschehen der Fortspinnung und Überleitung lebt zusätzlich von schnellen Harmoniewechseln. Besonders sticht dabei eine abrupte Ausweichung nach As-Dur ab T. 29 hervor, die Ries mit konträrer triolischer Rhythmik und Liegetönen in den übrigen Stimmen versieht. Über die Doppeldominante findet Ries zur Dominante C-Dur und eröffnet dabei aus triolischen Wechselfiguren im Cello in hoher Lage das Seitenthema (T. 39–43). Die unmittelbare echoartige Fortspinnung des letzten Motivbausteins des Themas sorgt dabei ähnlich wie im Kopfstema für einen fließenden Übergang. Eine Wiederholung des kantablen Themas, nun in den beiden Geigen im Oktavabstand über einem Orgelpunkt im Cello, offenbart deutlich die harmonisch schlichte Anlage und die sich ergebenden, eigentümlichen Reibungen zwischen dem Grundton (*c*) und der Dominantterz (*h*).<sup>500</sup> Die Schlussgruppe nimmt durch ihre markant synkopierten Rhythmen und ihre akkordische Struktur deutlichen Bezug zur Einleitung und rahmt die Exposition zugleich ein. Das Expositionsende auf Es-Dur knüpft an die Hinführung zum Thema ab T. 11 an, ermöglicht aber zugleich das Erreichen neuer harmonischer Bereiche für den Beginn der Durchführung.

So folgt ab T. 89 in As-Dur eine sequenzartige Verarbeitung des Ersten Themas, das im Dialog zwischen Cello und Erster Geige alterniert und von raschen Harmoniewechseln lebt. Diese erscheinen teils unkonventionell abrupt, wie der unvermutete Übergang von C-Dur nach Des-Dur (T. 96/97) zeigt. Die harmonische sowie dynamische Überraschung (*Pianissimo*) schlägt dabei einen Bogen zur Ausweichung nach As-Dur in der Exposition. Ein zweiter Abschnitt widmet sich dem Aufgreifen der Überleitungsmotivik der Takte 21 ff. Die dialogartige Gestaltung der vorherigen Takte macht nun einem ausdifferenzierten, kontrapunktisch angelegten Satzgeschehen Platz, an dem alle Stimmen gleichermaßen beteiligt sind. Die enharmonische Verwechslung von Des-Dur zu Cis-Dur ermöglicht dabei die Modulation bis nach fis-Moll. Das Beenden der melodischen Bewegung zu Gunsten synkopierter Akkordrepetitionen sorgt für ein allmähliches Ende der Durchführung. Als Zäsur setzt Ries in T. 125 die Rückkehr der Einleitungstakte, die nun allerdings nicht F-Dur als Startpunkt aufweisen, sondern nach wie vor Cis-Dur bekräftigen. Erst der eigentümliche Übergang von Cis-Dur<sup>7</sup> nach F-Dur, bei dem die Terz *eis* bereits als *f*notiert ist, das zum Grundton umgedeutet wird, ermöglicht die Rückkehr zur Tonika (T. 127/128). Der Beginn der Reprise ist damit ähnlich verschleiert wie im Kopfsatz des fis-Moll-Streichquartetts op. 70 Nr. 3. Während die Motivik eindeutig die Wiederkehr der Satzeröffnung suggeriert, befindet sich die Harmonik gewissermaßen noch in der Durchführung. Die ab T. 128 von F-Dur ausgehende erneute Hinführung zum Kopfstema, die aus der Satzeröffnung bereits bekannt ist, mündet zwar auf motivischer Ebene im Wiederaufgreifen des Themas, die Harmonik hingegen bekräftigt die Reprise keineswegs, denn das Erste Thema kehrt in E-Dur wieder (T. 139–143). Dass es sich dabei nicht um eine Scheinreprise handelt, zeigt der weitere Satzverlauf. Das Kopfstema kehrt in der Reprise somit einen Halbton zu tief wieder. Hierin ist der wohl größte Bruch mit der traditionellen Sonatenform zu sehen. Trotz der harmonischen Einleitung zum Thema, verfehlt diese die Tonika um einen Halbton, sodass das Thema in einer „falschen“ Tonart auftritt. Die Funktion wie auch der Beginn der Reprise werden somit völlig in Frage gestellt. Geradezu radikal scheint sich Ries von den Konventionen befreien zu wollen.

---

<sup>499</sup> Schewe, Gisela: Untersuchungen zu den Streichquartetten von Ferdinand Ries, S. 71.

<sup>500</sup> Siehe auch: Ebd., S. 72–73.



Abb. 169: op. 70 Nr. 1, I, T. 125–142.

The musical score consists of four staves: Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Bassoon (Br.), and Cello (Vc.). The key signature is one flat (F major), and the time signature is 3/4. The score is divided into four systems, each starting with a measure number: 125, 130, 134, and 140.

- System 1 (Measures 125-129):** Marked *Più lento* and *Tempo primo*. Dynamics range from *f* to *pp*. The first violin part features a melodic line with accents and a crescendo leading to a *f* dynamic.
- System 2 (Measures 130-133):** Dynamics range from *f* to *pp*. The first violin part has a *cresc.* marking. The bassoon and cello parts also show *cresc.* markings.
- System 3 (Measures 134-139):** Dynamics range from *p* to *pp*. The first violin part has a *p* to *pp* dynamic change. The bassoon and cello parts also show *p* to *pp* changes.
- System 4 (Measures 140-142):** Dynamics range from *p* to *pp*. The first violin part has a *p* to *pp* dynamic change.

Erst mit dem sich nun rasch anschließenden Seitenthema kehrt der Satz im Verlauf der Reprise zur Grundtonart F-Dur zurück und folgt schließlich der Exposition. Unmittelbar vor dem Satzende, in den letzten sechs Takten, kehrt das Erste Thema in F-Dur wieder. Es wird somit „nachgereicht“, was den

radikalen Reprisebeginn allerdings nicht mindert. Neu und unkonventionell ist, dass im Verlauf des Satzes somit weniger der harmonische Kontrast zwischen dem Ersten und Zweiten Thema im Vordergrund steht, sondern dass das KopftHEMA zum Ziel harmonischer Gegenpole wird, in dem es in der Reprise zunächst „falsch“ harmonisiert wird und erst am Satzende in die Grundtonart aufgelöst wird.

## II. Air russe. Andante

Ausgearbeitet als Variationssatz in a-Moll, legt Ries dem langsamen Satz eine russische Volksweise als Thema zu Grunde, die er wohl während seiner Zeit in Russland kennen lernte. Wie bereits oben erwähnt, ist das Integrieren von russischem Lokalkolorit in Ries' Werken kennzeichnend für Kompositionen jener Zeit. Doch finden sich bereits russische wie auch volksweisenartige Themen anderer Regionen in Werken von Ries, die sowohl vor als auch nach der Reise durch das Zarenreich entstanden; sie sind generell als ein zeittypisches Phänomen einzuordnen. So arbeitete beispielsweise auch Beethoven in seine *Rasumowsky*-Quartette russische Themen ein, allerdings nicht als Grundlage eines Variationssatzes.<sup>501</sup>

Das klagend-sangliche Thema des Satzes wird von Ries lediglich als Air russe bezeichnet. Nachforschungen im Rahmen dieser Arbeit haben allerdings ergeben, dass es sich um ein Lied handelt, das sich bereits in den frühesten russischen Volksliedsammlungen findet, so etwa in den ersten Bänden der ab 1776 erschienenen Sammlung *Sobranie russkich prostych pesen s notami (A collection of Simple Russian songs with printed music)* von Vasilij Fëdorovi Trutovskij (ca. 1740–1810) und in der 1790 vom schlesischen Komponisten Ivan Prach (auch Iwan Pratsch oder Johann Gottfried Pratsch, (1750–1818) unter dem Titel *Sobranie Narodnykh Russkikh Piesen s ikh Golosami na Muzyku polozhil Ivan Prach* zusammengestellten Sammlung, was für eine gewisse Popularität des Liedes spricht.<sup>502</sup> Den russischen Titel „*Kak u nasheva shirokova dvora*“ übersetzt Malcom Brown Hamrick in seiner Faksimileedition der zweiten Auflage von Prachs Sammlung mit „*Twas in our wide garden*“, während die in englischer Sprache erschienene Sammlung *The Russian Troubadour or a Collection of Ukranian and other national Melodie* von 1816 das Lied unter dem Titel „*The Forlorn Shepherdess*“ verzeichnet.<sup>503</sup> In den russischen Sammlungen wird das Lied jeweils unter der Kategorie „*Pesni*

---

<sup>501</sup> Siehe auch: Ebd., S. 60. Variationen über russische, schottische und tiroler Volksweisen komponierte Beethoven 1818/1819, sie erschienen 1820 als Opus 107. Darin greift er unter anderem bekannte russische Themen wie *Schöne Minka* und *La petite Russie* auf, die auch Ries zuvor bearbeitete (op. 33 Nr. 2 und op. 56). Auch bereits in seiner dreisätzigen Klaviersonate op. 11 Nr. 1 – komponiert 1807 in Paris – legt Ries das Finale als Variationssatz über eine russische Weise an, die er in den Variationen op. 14 (1807) abermals aufgreift. Weitere Volksliedbearbeitungen Beethovens sind heute unter WoO 152–158 zusammengefasst.

<sup>502</sup> Die englische Übersetzung der Sammlung von Prach lautet: *Collection of Russian Folk Songs with their tunes set to music by Ivan Prach*. Siehe: Prach, Ivan (Hrsg.): *Sobranie Narodnykh Russkikh Piesen s ikh Golosami na Muzyku polozhil Ivan Prach*. Pechatano v tipographii Gornago Uchilishcha 1790, S. 37. Ein Faksimile der zweiten Auflage von 1806 findet sich bei: Brown, Malcom Harmick (Hrsg.): *A Collection of Russian Folk Songs by Nikolai Lvov and Ivan Prach*, insbesondere Faksimileseiten 33–34. Auch die von Beethoven für seine *Rasumowsky*-Quartette ausgewählten russischen Volksweisen finden sich bereits in der Erstausgabe von Prachs Sammlung. Als Nr. 9 auf Seite 16 findet sich das Thema des Schlusssatzes aus dem Quartett Nr. 1, und das Trio-Thema des e-Moll-Quartetts („*Uzh kak slava tebe Bozhe na nebesi*“ = „Ehre sei Gott in der Höhe“) findet sich am Ende der Sammlung auf S. 179. In Ries' Volksliedvariationen für Klavier und Cello (op. 72) greift er unter anderem ebenfalls auf dieses Thema zurück. Siehe auch: Salmen, Walter: 3 Streichquartette F-Dur, e-Moll und C-Dur „*Rasumowsky-Quartette*“ op. 59, in: Beethoven. Interpretationen seiner Werke, Bd. 1, S. 430–438.

<sup>503</sup> Dem *Allgemeinen Schriftsteller- und Gelehrten-Lexicon der Provinzen Livland, Esthland und Kurland* nach, handelt es sich bei dem Herausgeber der Liedersammlung um Benjamin Beresford (1750–1819), der an den Universitäten Dorpat (heute Tartu) und später Berlin Sprachen unterrichtete. Siehe: Recke, Johann Friedrich von: *Allgemeines Schriftsteller- und Gelehrten-Lexicon der Provinzen Livland, Esthland und Kurland*, Bd. 1, S. 115. Siehe auch: Beresford, Benjamin (Hrsg.): *The Russian Troubadour or a Collection of Ukranian and other national Melodies*, S. 30. Die Klavierbegleitung unterscheidet sich hier in einigen Details von der Fassung des russischen Originals von 1790. Siehe auch Appendix A in: Brown, Malcom Harmick (Hrsg.): *A Collection of Russian Folk Songs by Nikolai Lvov and Ivan Prach*.

*Protiazhnye*“ gelistet, was so viel heißt wie „langsame Lieder“, die in Moll stehen und zu denen nicht getanzt wird. Das Taktmaß (2/4), die Tempoangabe wie auch die Melodie entsprechen dem Thema des Streichquartettsatzes nahezu vollständig.<sup>504</sup> Ries transponierte das Lied lediglich von g-Moll nach a-Moll. Kennzeichnend für das Thema sind dabei insbesondere sein engschrittiger, diatonischer Beginn und auch der darauf folgende aufsteigende Oktavsprung sowie der sehr schlichte Bau in einer zwölftaktigen A–B–A'–B-Form. Innerhalb der insgesamt fünf Variationen bleibt das Thema stets in seiner Originalgestalt erhalten, ein Verfahren, das Ries bereits im Streichquartett WoO 73 c erprobt hatte. Das Thema wird im Satzverlauf nicht „aufgelöst“ oder zerlegt, sondern zieht sich als Cantus firmus durch den Satz, während maßgeblich die Begleittexturen variiert werden. Doch bereits die Themenvorstellung in den ersten zwölf Takten gestaltet Ries auffällig kontrapunktisch. So imitiert die Bratsche um einen Takt versetzt die melodieführende Erste Geige, während die Zweite Geige das Thema in seiner Umkehrung anstimmt. Lediglich der Orgelpunkt im Cello unterstützt einen volkstümlichen Charakter, während die artifizielle Setzweise der übrigen Begleitstimmen den Volkston verschleiert.

Abb. 170: op. 70 Nr. 1, II, T. 1–14.

<sup>504</sup> Eine der frühesten Verwendungen des Liedes ist in der 1779 in Moskau uraufgeführten Oper *Mel'nik – koldun, obmanshchik i svat* (*The Miller who was a Wizard, a Cheat, and a Matchmaker*) von Mikhail Matveyevich Sokolovsky (1756–1796) nachzuweisen, ebenso wie in Giovanni Giornovichis (1747–1804) Violinkonzert Nr. 14 (A-Dur) von 1789, in dem der langsame Satz auf dem Lied basiert. Auch Franz Xaver Mozart (1791–1844) legt seinen Klaviervariationen op. 8 – komponiert 1807 – das gleiche Lied zu Grunde, das auch Ries hier aufgreift. Karsten Nottelmann verweist darauf, dass sich das Lied in der ältesten russischen Volksliedsammlung, die 1759 von Grigori Nikolajewitsch Teplow (1717–1779) unter dem Titel *Mezhdu delom bezdel'e ili sobranie pesen's prilozhennymi tonami na tri golosa. Muzyka G. T.* – übersetzt: *Idle hours away from work, or a collection of songs with added melodies for three voices; music by G. T.* – verfasst wurde, wiederfindet. Die von Nikolai Findeizen in seiner Arbeit aufgelisteten Incipits der Sammlung von Teplow bestätigen dies allerdings nicht. Siehe: Nottelmann, Karsten (Hrsg.): Vorwort, in: Franz Xaver Mozart. Sämtliche Klavierwerke Bd. 1, Henle, S. V sowie: Findeizen, Nikolai: *History of Music in Russia from Antiquity to 1800*. Bd. 2, S. 165–171 u. 214–221. Siehe auch: Katalinić Vjera: *Routes of Travels and Points of Encounters Observed Through Musical Borrowings: The Case of Giovanni Giornovich/Ivan Jarnović, an 18th-Century Itinerant Violin Virtuoso*, in: *Music Preferred*, S. 701–716.

In der ersten Variation wandert das Thema in die Mittellage (Bratsche), während die übrigen Stimmen versetzt und rhythmisch diffizil miteinander verzahnt einsetzen. Der Übergang nach C-Dur bringt auch einen Texturwechsel mit sich, indem die Elemente der Begleitstimmen nun neu aufgeteilt werden.

Abb. 171: op. 70 Nr. 1, II, T. 13–20.

Schnelle Umspielungsfiguren in Zweiundreißigsteln in der Ersten Geige dominieren in der zweiten Variation, während das Thema nun als Fundament im Cello liegt. Die Mittelstimmen sind erstmals auffällig schlicht, dafür allerdings in synkopierter Rhythmik angelegt.

Abb. 172: op. 70 Nr. 1, II, T. 25–31.

28

VI. I *f* *p* *decresc.* *fp* *fp* *fp* *p*

VI. II *f* *p* *decresc.* *p*

Br. *f* *p* *decresc.* *p*

Vc. *f* *p* *decresc.* *p*

Den Reiz der dritten Variation macht das fast durchgehende Pizzicato der Begleitstimmen aus, die in regelmäßigen Sechtzehntelläufen das Thema umgeben. Die Binnenwiederholungen notiert Ries nun aus, um ihnen zusätzlich neue Elemente beizugeben, indem die Erste Geige hier durch Tonrepetitionen – nun wieder mit dem Bogen – und scharfe Rhythmik das Pizzicato der Bratsche und des Cellos kontrapunktisiert.

Abb. 173: op. 70 Nr. 1, II, T. 37–48.

37 3. Var.

VI. I *pizz.*

VI. II *p* *tr*

Br. *pizz.*

Vc. *pizz.*

43

VI. I *pp arco*

VI. II *pizz.*

Br. *p arco* *tr*

Vc. *pizz.*

Da bis hierhin in jeder Stimme das Thema einmal in seiner Originalgestalt erklang, hebt Ries die Hierarchie der Stimmen in der vierten Variation auf und legt diese als kurzes, dreistimmiges Fugato an. Diese Möglichkeit hatte er bereits in der Vorstellung des Themas am Satzanfang präsentiert, arbeitet aber den Gedanken nun weiter aus. Die Bratsche steuert hierzu eine ostinate Repetitionsfigur bei, die mit dem Wechsel nach C-Dur auch auf die übrigen Stimmen verteilt wird. Kontrastierend zur kontrapunktischen Vernetzung beginnt der A'-Teil des Themas beim Wechsel nach Dur im kräftigen Fortissimo und in homophoner Setzweise.

Abb. 174: op. 70 Nr. 1, II, T. 61–67.

Für die fünfte und letzte Variation greift Ries erneut auf rhythmisch verzahnte Begleittexturen zurück, während das Thema im Cello das Fundament bildet und von der Bratsche imitiert wird.

Abb. 175: op. 70 Nr. 1, II, T. 73–78.

In der kurzen Coda löst sich das Thema schließlich nach und nach auf, bis nur noch einzelne Motive bestehen bleiben. Über einem leisen Tremolo der Mittelstimmen verklingt der Satz schließlich in den Außenstimmen.

Trotz des schlichten Themas und nahezu gleichbleibendem harmonischem Gang im Satzverlauf gelingt es Ries, die thematische Substanz stets in ein neues Licht zu rücken. Jeder Variation werden eigene Ideen und Elemente zu Grunde gelegt, deren Wechsel den besonderen Reiz des Satzes ausmachen. Das Thema selbst wird dabei keinen Veränderungen unterzogen und bildet dennoch den Kern des Variationsatzes.

### III. Menuetto. Allegretto

Das Menuett wendet sich zurück nach F-Dur. Hauptmotive des Satzes sind aufsteigende Quart- und Quintsprünge, die in der Ersten Violine stets auf den leichten Taktzählzeiten erklingen. In der Unterstimme werden diese dialogartig vom Cello durch Terzfälle beantwortet. Das Trio kontrastiert durch den Wechsel nach f-Moll und setzt der akkordischen Anlage des Menuetts einen kontrapunktischen Bau entgegen.<sup>505</sup> Ausgehend vom Cello, setzen alle Stimmen versetzt im Fugato ein. Die floskelhafte Motivik bleibt dabei im Wesentlichen diatonisch und auf Dreitongruppen beschränkt. Orgelpunktmomente in den Unterstimmen sorgen dabei für einen volkstümlichen Anklang.

<sup>505</sup> Siehe auch: Schewe, Gisela: Untersuchungen zu den Streichquartetten von Ferdinand Ries, S. 61.

#### IV. Allegro

Das Rondofinale eröffnet mit einer grazilen und brillanten Figur der Ersten Violine. Motivisch markant für das Ritornellthema sind der zerlegte, aufsteigende Grundakkord, der innerhalb eines Taktes drei Oktaven durchbricht (*a* bis *a'''*), sowie die anschließende Abwärtsführung in Sechzehntelgruppen. Die Melodik ähnelt dabei dem Kopfsthema des ersten Satzes. Auf harmonischer Ebene ist die Fortführung nach dem kräftigen Halbschluss nach elf Takten interessant, da die Erste Violine zur Themenwiederholung ansetzt, nun allerdings in Des-Dur. Erst die zweite Themenhälfte führt schließlich zur Tonika F-Dur zurück. Die Binnenabschnitte des Ritornellthemas sind dabei harmonisch auffällig schlicht gehalten, wodurch die abrupte Wiederholung in Des-Dur in ihrem Überraschungsmoment noch gesteigert wirkt. Zudem fällt die starke Dominanz der Ersten Violine auf, da die Unterstimmen lediglich schlicht begleiten. Der Satzverlauf zeigt, dass Ries den Fokus hier generell deutlich auf eine virtuose Behandlung der Violine I legt, wodurch Assoziationen mit dem Quatuor brillant aufkommen.

Abb. 176: op. 70 Nr. 1, IV, T. 1–14.

Die Rondoform des Satzes ist durch den hohen Wiedererkennungswert des Ritornellthemas leicht zu verfolgen. Im ersten Couplet (T. 21–78) dominiert die Erste Violine durch schnelle triolische Figurationen und führt ein tänzerisches Zweites Thema in der Dominante C-Dur ein (T. 37ff). Erstmals in der thematischen Fortspinnung wandert motivisches Material imitatorisch auch in die übrigen Stimmen, die Erste Violine gewinnt aber rasch erneut die dominante Führung. Schnelle aufsteigende, repetitive Figuren sorgen für einen Spannungsaufbau am Ende des Teilabschnitts. Auf das zweite Ritornell folgt ein Minore in f-Moll, das Ries aus dem Des-Dur-Teil des Refrainthemas entwickelt. Das Moll-Couplet übernimmt durch rasche Modulationen sowie ein nun differenzierter gestaltetes Satzgeschehen die Rolle einer Durchführung (T. 98–160). Das motivische Material ist dabei zwar vom

Ritornellthema latent abgeleitet, so beispielsweise insbesondere die Seufzerfiguren in Sechzehntelgruppen. Deutliche Reminiszenzen an die Ritornellabschnitte ergeben sich allerdings nicht, da Ries das wesentliche Charakteristikum – die einleitende Arpeggiofiguration – nicht aufgreift. Mit der Rückkehr nach F-Dur erfolgt zugleich die Wiederkehr des Ritornells (T. 160ff), an das sich das dritte Couplet unmittelbar anschließt, welches, einer Sonatenform folgend, dem ersten nachempfunden ist. So kehrt das Seitenthema hier in der Tonika wieder, ein letztes Ritornell (T. 218ff) beschließt den Satz im gerafften Tempo (*più Allegro*) und bekräftigt ein letztes Mal den hohen virtuososen Anspruch an die Erste Geige.

Der klar konzipierte und motivisch-thematisch schlicht gehaltene Schlusssatz des Quartetts bildet einen deutlichen Gegenpol zum in vielen Aspekten ungewöhnlich und wesentlich differenzierter angelegten Kopfsatz. Der Fokus auf eine virtuose Anlage der Ersten Geige sorgt zusätzlich für einen unterhaltenden Charakter, wie es für Schlusssätze oftmals die Regel ist. Vermutlich ist auch hierin der Grund für einen leichten Tonfall sowie für die eher schwach ausgebildete Sonatenrondoform zu suchen, die wie in einigen anderen, weiter oben besprochenen Werken auch hier in der Durchführung das zu Beginn eingeführte motivische Material kaum aufgreift.

### **Streichquartett G-Dur op. 70 Nr. 2**

Das laut Katalog 741 im Jahr 1812 komponierte dritte Streichquartett des Opus 70 ist das als Nr. 2 gezählte Quartett in G-Dur. Das Autograph scheint nicht erhalten. Wie im Falle des F-Dur-Quartetts, dürfte das Werk bereits Ende des Jahres 1811 fertig gewesen zu sein, falls Ries in seinem Schreiben an Kühnel vom November 1811 die Quartette op. 70 meint.<sup>506</sup>

#### **I. Allegro**

Bereits der Kopfsatz zeigt eine deutlich andersartige Herangehensweise als in den anderen zwei Werken des Opus 70. Bildete im fis-Moll-Quartett eine kontrapunktische Eröffnung, im F-Dur-Quartett hingegen eine schnelle Einleitung den Satzbeginn, so legt Ries den Anfang des G-Dur-Quartetts geradezu nach Lehrbuch an. Das achttaktige Eröffnungsthema im tänzerischen 6/8-Takt (G-Dur) ist konventionell als musikalische Periode gestaltet, und die dichte motivische Arbeit im gesamten Satzverlauf lässt deutlich einen klassizistischen Leitgedanken durchblicken.<sup>507</sup> Doch finden auch hier Elemente Einzug, die sich von einer traditionellen Sonatenform entfernen.

Abb. 177: op. 70 Nr. 2, I, T. 1–12.

The musical score shows the first 12 measures of the first movement. It is in G major and 6/8 time. The tempo is 'Allegro'. The score is for four parts: Violin I, Violin II, Bassoon, and Violoncello. The dynamics are marked as *f* (forte) and *p* (piano). The first measure is marked *f*. The second measure is marked *p*. The third measure is marked *f*. The fourth measure is marked *p*. The fifth measure is marked *f*. The sixth measure is marked *p*. The seventh measure is marked *f*. The eighth measure is marked *p*. The ninth measure is marked *f*. The tenth measure is marked *p*. The eleventh measure is marked *f*. The twelfth measure is marked *p*.

<sup>506</sup> Siehe auch die Ausführungen zum fis-Moll-Quartett op. 70 Nr. 3, und zum F-Dur-Quartett op. 70 Nr. 1, weiter oben.

<sup>507</sup> Siehe auch: Ebd., S. 77–82.



The image shows a musical score for measures 22-28 of op. 70 Nr. 2, I. The score is for Violin I, Violin II, Brass, and Cello. It shows a complex texture with chromatic lines and dynamic markings like *pp*.

Mit der Fortspinnung ab T. 9 differenziert Ries das Stimmgefüge und knüpft an die Achtelmotivik der Takte 3 und 4 an. Zusätzlich ziehen chromatische Durchgangstöne in den Melodieverlauf ein, während die Harmonik gezielt zur Dominante D-Dur geführt wird. Dreiklangsbrechungen in der Ersten Violine erinnern dabei an die Eröffnungsfigur aus T. 1. Auf das Erreichen der Dominante in T. 20 folgt ein motivischer wie auch harmonischer Einschnitt. Durch das Umdeuten des Dominantgrundtons *d* zur Terz von B-Dur öffnet sich der Satz unvermittelt in neue harmonische Bereiche (B-Dur, F-Dur, g-Moll). Die Zäsur wie auch die kontrastierende Motivik und homophone Satzweise der Takte 24ff lassen die Interpretation zu, hier das Seitenthema des Satzes zu sehen.<sup>508</sup>

Abb. 178: op. 70 Nr. 2, I, T. 22–28.

The image shows a musical score for measures 22-28 of op. 70 Nr. 2, I. The score is for Violin I, Violin II, Brass, and Cello. It shows a complex texture with chromatic lines and dynamic markings like *pp* and *decresc.*

Wie bereits gezeigt, finden sich in einigen der oben untersuchten Werke unkonventionelle harmonische Beziehungen zwischen Haupt- und Seitenthema. Nichtsdestotrotz lässt der weitere Satzverlauf den den Gedanken aufkommen, das Seitenthema an einer anderen, „besser geeigneteren“ Stelle abzustecken. Denn trotz der mediantischen Ausweichung und zunächst konträrer Motivik leiten sich die Elemente der Überleitung weiterhin deutlich vom Hauptthema ab (T. 24–42). Erst nach einer erneuten Zäsur und dem abermaligen Festigen von D-Dur durch die Doppeldominante ändert sich das Satzbild. Der ab T. 42 erklingende, kurze thematische Gedanke steht einerseits in der Dominante und kontrastiert andererseits durch seine diatonisch absteigende Melodielinie das tänzerische Hauptthema. Ausgehend von der Ersten Violine wird er fließend in die Mittelstimmen und schließlich in das Cello übergeben, verwehrt sich aber einer Einteilung in traditionelle thematische Formschemata. Die Reprise bestätigt die thematische Qualität zusätzlich, denn die Phrase kehrt konventionell in der Grundtonart wieder, wohingegen der vorherige, von B-Dur ausgehende Abschnitt in Es-Dur beginnt.

<sup>508</sup> So sieht es beispielsweise Gisela Schewe in ihrer Analyse. Siehe: Ebd.

The musical score consists of two systems. The first system (measures 42-46) shows the Violin I part with a melodic line and a tremolo. The Violin II, Bassoon, and Cello parts provide harmonic support with a tremolo in the strings. The second system (measures 47-51) shows a more active texture with tremolos in all string parts and a decrescendo leading to a pianissimo (pp) dynamic.

Die fließenden Übergänge des Seitenthemas nutzt Ries, um damit in neue harmonische Bereiche zu modulieren. Über C-Dur<sup>7</sup> erreicht er innerhalb der motivischen Fortspinnung zeitweise F-Dur, und verweist somit auf die vorherige harmonische Ausweichung der Takte 24ff. Erst die Schlussgruppe, die von markanten chromatischen Vorhaltsbildungen lebt, wendet sich wieder zur Dominante D-Dur (T. 70–81).

Die Durchführung entwickelt Ries zunächst aus der Motivik der Schlussgruppe, ein Verfahren, das er öfter anwendet, vermehrt aber in seinen frühen Streichquartetten auftaucht. Die Harmonik hingegen bringt er geradezu grob in neue Bereiche, indem der Schluss der Exposition von D-Dur um einen Halbton aufwärts nach Es-Dur gerückt wird. Das gleiche Prinzip findet sich im fis-Moll-Quartett des Opus. Im Kopfsatz wie auch im Finale rückt Ries dort ebenfalls an der Zäsur des Formabschnitts chromatisch in neue harmonische Bereiche. Im G-Dur-Quartett nutzt er die chromatische Rückung allerdings auch, um aus der Durchführung in die Reprise zu gelangen.

Den ersten Teil der motivisch-thematischen Arbeit macht der Fokus auf die Motivik der Schlussgruppe aus, an die sich im Wechsel der Themenkopf des Hauptthemas anschließt. Der Themenkopf setzt sich letztendlich durch und wird zum Zentrum des weiteren Verlaufs der kurzen Durchführung gemacht (T. 112ff). Das Durchreichen der Motivik durch alle Stimmen kulminiert in der Ersten Geige über einem Streichertremolo der Mittelstimmen. Die harmonische Progression basiert dabei auf einer Quintfallsequenz, die nach f-Moll zielt. Dabei ist besonders interessant, dass der harmonische Gang mit dem Erreichen der Zwischendominante C-Dur zum Stehen kommt und hier gleichermaßen die Reprise einsetzt, indem das Thema des Satzbeginns wiederkehrt (T. 128). Wenngleich C-Dur im Kontext der vorangegangenen Harmonik der Durchführung dominantische Funktion besitzt, setzt die Reprise im Kontext der eigentlichen Tonika G-Dur in der Subdominante ein.<sup>509</sup> Ähnlich wie im F-Dur Quartett

<sup>509</sup> Siehe auch: Ebd., S. 79–80.

verfehlt die Harmonik somit den Reprisesbeginn, während die Motivik korrekt aufgegriffen wird (T. 128ff). Trotz des sehr konventionellen Satzbeginns stellt der subdominantische Reprisesbeginn einen klaren Bruch mit dem traditionellen Sonatendenken dar. Sehr ähnlich ging Ries bereits 1805 in seinem unveröffentlicht gebliebenen Es-Dur-Streichquartett WoO 10 vor, in dessen Kopfsatz die Exposition wie auch die Reprise auf einer Sixte ajoutée beginnen. In beiden Fällen hat dies zur Folge, dass die Reprise nicht durch die eigentliche Dominante vorbereitet werden kann, wobei hier der überraschende Reprisesbeginn denjenigen im Quartett WoO 10 an Radikalität noch überbietet.

Abb. 180: op. 70 Nr. 2, I, T. 126–139.

The musical score consists of three systems, each with four staves (Violin I, Violin II, Viola, and Cello). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 6/8. The score is divided into three systems of four staves each.

- System 1 (Measures 126-129):**
  - Violin I: Starts with a sixteenth-note pattern, marked *cresc.*, *f*, and *sfz*.
  - Violin II: Starts with a sixteenth-note pattern, marked *cresc.*, *f*, and *p*.
  - Viola: Starts with a sixteenth-note pattern, marked *cresc.*, *f*, and *p*.
  - Cello: Starts with a sixteenth-note pattern, marked *sfz*, *f*, and *p*.
- System 2 (Measures 130-135):**
  - Violin I: Continues with a sixteenth-note pattern, marked *sfz* and *dim.*.
  - Violin II: Continues with a sixteenth-note pattern, marked *sfz* and *p*.
  - Viola: Continues with a sixteenth-note pattern, marked *sfz* and *p*.
  - Cello: Continues with a sixteenth-note pattern, marked *sfz* and *p*.
- System 3 (Measures 136-139):**
  - Violin I: Continues with a sixteenth-note pattern, marked *pp*.
  - Violin II: Continues with a sixteenth-note pattern, marked *pp*.
  - Viola: Continues with a sixteenth-note pattern, marked *pp*.
  - Cello: Continues with a sixteenth-note pattern, marked *dim.* and *pp*.

Das zu Satzbeginn so „lehrbuchhaft“ angelegte Thema bekommt durch das Fehlen der Tonika eine neue Funktion, denn es dient nun dazu, zur Grundtonart überzuleiten. Das „Suchen“ nach G-Dur führt zu einer Verlängerung des Themas, dessen Nachsatz um knapp drei Takte erweitert wird. Das Erreichen der Tonika in T. 138 ist allerdings keineswegs stabil, da die nun einsetzende Fortspinnung wie zuvor von chromatischen Durchgangstönen geprägt ist. G-Dur wirkt daher nach wie vor als Dominante zu C-

Dur, der eigentlichen Subdominante des Satzes. Erst mit dem Erklängen des Seitenthemas (T. 171ff) führt Ries über D-Dur zur „richtigen“ Tonika zurück. Ab hier folgt der Satzverlauf im Wesentlichen der Vorlage der Exposition. Lediglich die Schlussgruppe weicht kurzzeitig nach H-Dur aus, bevor die Coda – nun stabil in der Tonika – ein letztes Mal den Themenkopf aufgreift und in allen Stimmen kontrapunktisch überlagert.

## **II. Andante**

Den langsamen Satz (d-Moll) legt Ries in einer dreiteiligen A-B-A'-Form an, die Elemente eines Variationsatzes trägt. Die äußeren A-Teile sind dabei in je zwei Binnenabschnitte eingeteilt, während der Mittelteil kontrastierend in D-Dur steht. Das Variationsprinzip kommt im Wesentlichen im letzten Drittel des Satzes zum Tragen (A'-Teil ab T. 63–134), denn Ries schreibt hier die Wiederholungen der Binnenabschnitte aus und fügt dem schlichten Thema verzierende Figurationen hinzu. Ein sehr ähnliches Verfahren findet sich unter anderem bereits im Klaviertrio op. 2, wobei dort eine Doppelvariationsform (A-B-A'-B') auf Grund der vierteiligen Form deutlich zum Vorschein kommt.

Ähnlich wie der Kopfsatz beginnt das Andante mit einem regelmäßig gebauten Thema, das allerdings mehr an eine Satzform erinnert und sich in seinem Nachsatz nach C-Dur öffnet. Die Fortspinnung beginnt mit einer harmonischen Überraschung, denn sie weicht mediantisch nach As-Dur aus (T. 9ff). Aus dem Thema entnommene markante Motivbausteine ziehen nun in die Unterstimmen ein, wodurch sich eine Satzverdichtung ergibt. Die Wiederkehr des Eingangsthemas – nun wieder in d-Moll – verlängert Ries um weitere acht Takte, die die schlichte Motivik fortspinnen. Den kleinen Intervallschritten (Terzen, Quartan, Quinten) sowie der punktierten Motivik des Nachsatzes wird im Dur-Teil eine diatonisch absteigende, regelmäßige Achtellinie gegenübergestellt. Diese zieht abwechselnd durch die Violinen und die Bratsche, während die Begleitung durch eine nachschlagende Akkordstruktur gestaltet ist. Der B-Teil kontrastiert somit auf motivischer und harmonischer Ebene sowie durch seine Textur. Der letzte Abschnitt des Satzes (A'-Teil) übernimmt das Prinzip, das Thema in andere Stimmen zu verlagern, aus dem Dur-Teil. Somit erhält insbesondere die Erste Geige Raum, durch schnelle Verzierungsfiguren in Triolen sowie expressive Sprünge (T. 102/103, *d'* bis *d'''*) das Thema auszuschnücken und zu umschreiben. Der harmonische Kontrast von d-Moll beziehungsweise C-Dur und As-Dur bleibt auch hier erhalten.

## **III. Scherzo. Allegro vivace**

Der dritte Satz des Streichquartetts stellt eine gewisse Ausnahme in Ries' Quartettschaffen dar, denn er ist als Scherzo und erstmals nicht als Menuett angelegt, wie der Blick auf die zuvor komponierten Quartette zeigt. Im Zentrum steht ein durchweg volkstümlicher Klangcharakter, auf den bereits der Satzbeginn durch einen Orgelpunkt im Cello bei gleichzeitiger Vorstellung des schlichten, diatonischen motivisch-thematischen Materials verweist. Die sukzessive, imitatorisch gewobene Steigerung der Stimmen führt zu einem auskomponierten Crescendo und verleiht dem Satz gleichermaßen eine vorantreibende Dynamik.

Abb. 181: op. 70 Nr. 2, III, T. 1–12.

Scherzo. Allegro vivace

VI. I

VI. II

Br.

Vc.

*p* *cresc.*

*p* *cresc.*

*p* *cresc.*

*p* *cresc.*

Der harmonisch recht einfach gehaltene Beginn steht im Kontrast zum weiteren Satzverlauf. Unerwartete Rückungen an Zäsuren, so in T. 26/27 von D-Dur nach H-Dur oder in T. 41/42 von H-Dur nach C-Dur, sowie ein sich anschließender modulierender Außenstimmendialog über repetitiven Mittelstimmen (T. 49ff) verleihen dem Satz abrupte Überraschungsmomente und einen das motivische Material verarbeitenden Charakter. Von ähnlichem harmonischem Kontrast lebt das Trio, das nach der Kadenz in G-Dur mediantisch in E-Dur ansetzt. Vorwiegend homophon geführte Stimmen sowie eine durchgehend legato und pianissimo gehaltene, ebenso schlicht gestaltete Melodik prägen den Kontrast zusätzlich. Der Anschluss an die Wiederholung des Scherzos gelingt durch eine kurze modulierende Coda, die von E-Dur zur dominantischen Sekunde *c'-a'* in den Geigen führt, auf der das Trio verebbt.

#### IV. Finale. Allegro molto

Das Finale legt Ries in Sonatenform an, die im Vergleich mit dem Kopfsatz konventioneller auftritt, da sich die Tonartendisposition im Satzverlauf an der traditionellen Form orientiert. Allerdings verweigert sich das Erste Thema einer klaren Gliederung, wie es im ersten Satz der Fall ist, denn Ries erstreckt den Eröffnungsgedanken über die ersten 25 Takte. Kennzeichnend ist die monotone Begleitung der Unterstimmen in Tonrepetitionen, über denen die Erste Violine kleine, „flüchtige“ Motivfiguren oktavversetzt einwirft. Nach den ersten zwölf Takten entwickelt sich aus dem floskelhaften Terzgang eine erste melodische Einheit, deren Rhythmik die Umkehrung der ersten Motiveinwürfe darstellt (Sechzehntel-Sechzehntel-Achtel wird zu Achtel-Sechzehntel-Sechzehntel). Das Ende bildet schließlich eine Art Kadenz der Violine I, die über vier Takte solistisch durch schnelle Läufe zur Wiederholung des Themas führt. Die Harmonik bleibt dabei äußerst schlicht und orientiert sich lediglich an Tonika und Dominante.

Abb. 182: op. 70 Nr. 2, IV, T. 1–25.

Finale. Allegro molto

VI. I

VI. II

Br.

Vc.

*fp* *fp*

*fp* *fp*

*fp* *fp*

*fp* *fp*

11

VI. I

VI. II

Br.

Vc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

20

VI. I

VI. II

Br.

Vc.

decresc.

*fp*

*fp*

*fp*

Die Wiederholung rückt unerwartet nach g-Moll. Als „Scharnier“ erweist sich dabei das Motiv der Takte 13 und 14, ein auf der Terz beginnender Aufstieg mit anschließendem Quartseufzer. In gewohnter Weise differenziert sich das Satzgefüge nun aus. Texturwechsel, das Fortspinnen des Motivs, das in alle Stimmen einzieht, sowie eine virtuose Begleitfigur in Sechzehnteln weisen bereits hier auf die Gestaltung der Durchführung hin. Die harmonische Ausweichung in B-Tonarten zieht dabei eine deutliche Parallele zum gleichen Verfahren im Kopfsatz.<sup>510</sup> Mit dem Erreichen der Doppeldominante A-Dur entspringt aus einer chromatischen Überleitungsphrase das kontrastierende Seitenthema, das sich bequem in ein achttaktiges Schema fügt (T. 71–78). Durch Pausen abgesetzte Achtmelodik sowie ein homorhythmischer Nachsatz stehen hier im scharfen Kontrast zum kapriziösen KopftHEMA. Genau wie im ersten Satz spinnt sich das Seitenthema, ausgehend von der Ersten Geige, in den Unterstimmen weiter fort. Kontrapunktisch setzt Ries hierzu eine begleitende, triolische Umspielungsphrase, die in der Durchführung wiederkehrt. Die Harmonik moduliert dabei bis nach d-Moll und findet für die Schlussgruppe nach D-Dur zurück.

<sup>510</sup> Siehe auch: Hagels, Bert: Vorwort im CD-Booklet: Ferdinand Ries. String Quartets Vol. 2, Schuppanzigh Quartett, cpo 2007, S. 6.

The image shows a musical score for the fourth movement of Beethoven's Op. 70 No. 2. It consists of two systems of four staves each. The first system covers measures 68 to 70, and the second system covers measures 81 to 89. The instruments are Violin I, Violin II, Brass, and Cello/Double Bass. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. Dynamics include piano (p) and decrescendo (decresc.). The score features various rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and melodic lines with slurs and ties.

Die Durchführung entwickelt Ries aus der Motivik der Eingangstakte. Dabei ist abermals der Beginn des neuen Formabschnitts interessant, denn wie im Kopfsatz wird der Umbruch durch einen Halbtonschritt markiert, indem das Cello von *Fis* nach *F* rückt. Die motivisch-thematische Arbeit konzentriert sich zunächst auf das „Scharniermotiv“ des Kopfsthemas. Satztechnisch wird dieses durch kontrapunktisch gesetzte Begleitformeln kontrastiert, die sich ihrerseits aus den schnellen Sechzehntelfiguren der Fortspinnung (T. 43ff) sowie aus den Triolen der Seitenthemenfortspinnung ableiten. Der daraus resultierende „rhythmische Konflikt“ zwischen Sechzehnteln und Triolen wird durch auftaktig gesetzte Motiveinwürfe noch verschärft und macht den wesentlichen Reiz der Durchführung aus. Die farbenreiche Harmonik wechselt dabei regelmäßig in viertaktigen Perioden und kommt nach rund 50 Takten in C-Dur zum Stehen. Es folgt das Aufgreifen des Seitenthemas (T. 187–218), das Ries wie in der Exposition zur Modulation benutzt, um nun in die Reprise überzuleiten.

Die Reprise setzt zwar in G-Dur mit dem Ersten Thema ein, neu ist allerdings dessen Bau, denn Ries verkürzt die Struktur, sodass der eröffnende Zwölfakter nun zum Achttakter wird (T. 223–230).<sup>511</sup> Zugleich entwickelt sich der weitere Themenverlauf unmittelbar weiter, indem die Harmonik direkt nach g-Moll gewendet wird, die kurze Kadenz der Ersten Geige entfällt jetzt. Wie im Kopfsatz strebt die Harmonik mit dem Erreichen der Reprise sehr schnell von der Tonika weg. Die Überleitung wird ebenfalls verkürzt und variiert durch Motiveinwürfe in den Außenstimmen, die nun erstmals absteigen (Violine I). Der weitere Reprisesverlauf orientiert sich allerdings deutlich an der Exposition. Ries fügt lediglich eine kurze Coda im gerafften Tempo (*più Allegro*) an, die abschließend den Satzbeginn nochmals aufgreift und sich durch eine stabile Tonika auszeichnet.

Das Finale steht dem Kopfsatz gleichgewichtig gegenüber und übernimmt daraus grundlegende Elemente. Hierzu sind das hohe Maß an motivischer Arbeit wie auch die konventionelle Formgebung

<sup>511</sup> Siehe auch: Ebd.

zu zählen, die den beiden Außensätzen den klassischen Anschein verleihen. Auffällig sind zudem die Parallelen im Übergang zur Durchführung (Halbtonschritt) wie auch das Ausweichen in B-Tonarten vor dem Seitenthema. Der Schlusscharakter des Satzes wird ähnlich wie im Finale des F-Dur-Quartetts durch eine virtuose Behandlung der Ersten Geige unterstrichen, die insbesondere in Exposition und Reprise dominiert.

### **Ergebnisse der Analysen op. 70**

Die Analysen des Opus 70 zeigen, dass Ries für die Streichquartettserie drei sehr unterschiedliche Werke konzipierte. Bereits die Tonartenwahl der Quartette und ihre Zusammenstellung in einer gemeinsamen Ausgabe lassen dabei nicht recht auf einen zusammenhängenden Tonartenplan schließen, wie er beispielsweise den Quartetten op. 18 von Beethoven zu Grunde liegt.<sup>512</sup> Durch stets neu einziehende Ideen und Elemente verleiht Ries jedem der Quartette einen eigenen Charakter. So sticht das fis-Moll-Quartett insbesondere durch seinen kontrapunktischen und polyphon angelegten Satzbau, den archaisch wirkenden Beginn als auch die ungewöhnliche Tonart hervor, während das G-Dur-Quartett durch seine nahezu klassische Anlage und Klangsprache kontrastiert. Im F-Dur-Quartett fällt besonders im Kopfsatz die schnelle Hinführung zum Thema auf. Zugleich ist es das einzige Quartett, dessen Schlusssatz ein Rondo bildet sowie im Andante Lokalkolorit verarbeitet, während im G-Dur-Quartett das Menuett durch ein Scherzo ersetzt wird. Trotz der stets individuellen Herangehensweise an jedes Quartett finden sich auch deutliche Gemeinsamkeiten. Hierzu sind insbesondere die außergewöhnlichen Reprisenanfänge in den Kopfsätzen zu zählen. Während die Reprise im fis-Moll-Quartett aus der Durchführung auf Grund kontrapunktischer Satztechniken scheinbar unbemerkt „entfließt“, stellen die Reprisen in „falschen“ Tonarten in den beiden anderen Quartetten Brüche mit der etablierten Sonatenkonvention dar, zumal es sich nicht um Scheinreprisen handelt, die anschließend „richtig“ gestellt werden. Der Reprisenbeginn und die Sonatentradition werden von Ries somit problematisiert beziehungsweise gleichermaßen in Frage gestellt und neu gedacht, ähnlich wie Beethoven in seinen „russischen“ Quartetten op. 59 die Konventionen des Satzbeginns durch neuartige Elemente aufbricht. Rückblickend erweist sich somit bereits die Anlage des Streichquartetts WoO 10 für die Gestaltung der Quartette op. 70 als wegweisend. Denn wie oben erläutert, erprobt Ries schon in dem 1805 entstandenen Quartett „falsche“ und somit unkonventionelle Reprisenanfänge.

Des Weiteren fallen mediantische sowie abrupte harmonische Ausweichungen von der Grundtonart besonders in den Kopfsätzen auf, die in allen drei Quartetten nachweisbar sind, ebenso wie chromatische Rückungen an Zäsuren, speziell am Übergang von der Exposition zur Durchführung. Die Schlusssätze werden den Kopfsätzen gleichgewichtig gegenübergestellt, greifen aber zugleich einen leichteren Tonfall auf und setzen den Fokus stärker auf die Dominanz der Ersten Geige.

Im Vergleich mit den zuvor entstandenen Streichquintetten op. 37 und op. 68 fällt auf, dass Ries die spannungsgeladene und effektvolle Klangsprache der Quintette in den Quartetten zurückhält. Der Fokus liegt hier deutlicher auf einem von motivisch-thematischen Beziehungen lebenden Satzgefüge. Worin der Grund hierfür zu suchen ist, bleibt unklar. Einerseits kann die reduzierte Stimmenanzahl als mögliche Erklärung angesehen werden, zugleich liegt die Ausarbeitung eines ausgewogenen Satzgeschehens in dem hohen ästhetischen Ansehen der Gattung Streichquartett begründet. Für eine gewisse Popularität der Quartette sprechen die verschiedenen weiteren Ausgaben, die in den Folgejahren nach der Erstveröffentlichung durch Peters bei den Verlegern Chanel, Clementi sowie Richault erschienen<sup>513</sup>. 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

---

<sup>512</sup> Siehe: Schneider, Herbert: 6 Streichquartette F-Dur, G-Dur, D-Dur, c-Moll, A-Dur, B-Dur op. 18, in: Beethoven. Interpretationen seiner Werke, Bd. 1, S. 133–150.

<sup>513</sup> Hill, Cecil: Ferdinand Ries. A Thematic Catalogue, S. 65–66.



zufolge gab Ferdinands Bruder Hubert die Werke an seinen Sohn Louis weiter: „Motto | *Die Menschen sind nicht nur zusāmen, | wenn sie beisāmen sind; auch der Entfernte, | der Abgeschiedene lebt uns. | Meinem Sohn Louis zum Andenken | von | Hub: Ries | Berlin den 30=t Januar 1876.*“ Louis gab die Abschrift wiederum an seinen Bruder Franz weiter: „*Seinem lieben Bruder Franz | zum Andenken an unseren Vater | London 30=t Januar 1910. | Louis Ries.*“<sup>514</sup>

### **Streichquartett B-Dur op. 126 Nr. 1**

Während Ries' zweitem Aufenthalt in Stockholm entstand laut Katalog 741 noch ein weiteres Streichquartett, das allerdings erst 1824 zusammen mit zwei weiteren Werken – entstanden 1815 und 1817 – als Opus 126 veröffentlicht wurde. Es vergingen somit rund zehn Jahre, bis Ries sich zu einer weiteren Publikation einer Streichquartettserie entschied. Worin der Grund hierfür liegt, wird nicht vollends klar, ist aber sicherlich im Zusammenhang mit dem andersartigen Musikleben Londons zu sehen. Wie die Ausführungen weiter unten zeigen, konzentrierte sich Ries ab 1813 vermehrt auf sinfonische Kompositionen sowie Werke populärer Gattungen mit Unterhaltungscharakter wie Variationen, Rondos und Fantasien. Die Veröffentlichung 1824 durch Peters fällt zudem mit dem Zeitpunkt von Ries' Rückkehr nach Deutschland zusammen. Und wie seine weitere kompositorische Laufbahn zeigt, entstand insbesondere ab Mitte der 1820er Jahre, als er wieder im Rheinland und schließlich in Frankfurt lebte, der größte Teil aller weiteren Streichquartette.

#### **I. Allegro**

Der Kopfsatz des B-Dur-Quartetts zeigt eine andersartige Herangehensweise als in den Quartetten op. 70, denn Ries stellt dem Satz eine Art Eröffnungsmotto voran, das Schewe in ihren Untersuchungen passend als „Devisen“ bezeichnet.<sup>515</sup> Kennzeichnend für diese sind der energische Unisonobeginn auf der Quinte *F* sowie der anschließende Terzfall zum Ton *D*. Die Wiederholung des Motivs in T. 3/4 springt dabei den eigentlichen Grundton *B* an, sodass innerhalb der ersten vier Takte der Tonikadreiklang zwar umrahmt wird, die Grundtonart aber als solche nicht unmittelbar zu erkennen ist. Die klopfende Rhythmisierung und der kleine Terzfall erinnern dabei markant an die Motivik in Beethovens Fünfter Sinfonie, dennoch handelt es sich nicht um eine motivische Ableitung oder Übernahme.<sup>516</sup> Im weiteren Verlauf zieht Chromatik als ein wesentliches Element der Themengestaltung ein. Daraus ergibt sich, dass trotz des Orgelpunkts im Cello auf *B* die Grundtonart weiter verschleiert wird, zumal die Zweite Violine auf der Septime *as'* zum Stehen kommt. Durch den Orgelpunkt wie auch durch die Chromatik – beides recht typische Elemente in Satzschlüssen – erhält das Eröffnungsthema einen gewissen Schlusscharakter, während die Harmonik gleichzeitig von der Tonika wegzustreben scheint. Die synkopierte Melodieführung der Ersten Violine setzt zudem einen deutlichen Kontrast zum rhythmisch einheitlichen Satzbeginn. Das Thema kadenziert zwar nach acht Takten zur Grundtonart B-Dur, die unmittelbare chromatische Fortführung der Mittelstimmen leitet die Wiederholung der Takte 4ff ein, sodass die erste Zäsur auf der Dominante F-Dur in T. 13 erfolgt (Halbschluss).

---

<sup>514</sup> Die Abschriften finden sich in D-B unter der Signatur: Mus.ms. 18537/1.

<sup>515</sup> Schewe, Gisela: Untersuchungen zu den Streichquartetten von Ferdinand Ries, S. 87–91.

<sup>516</sup> Auch Gisela Schewe sieht hier keine direkte Anspielung an Beethovens Sinfonie, da sich der 6/8-Takt sowie die Dur-Tonika und der weitere Satzverlauf deutlich von der Sinfonie absetzen. Siehe: Ebd., S. 88. Ries legt den „klopfenden“ Rhythmus auch anderen Werken zu Grunde, so beispielsweise im Kopfsatz der Violinsonate op. 16 Nr. 2, ebenfalls in B-Dur. Eine deutlichere Anspielung an Beethovens Sinfonie findet sich hingegen in Ries' d-Moll-Sinfonie op. 112, die bereits 1813 in London entstand, allerdings erst 1823 als seine „Fünfte“ gedruckt wurde. Siehe: Robinson, Steven: *The eight Symphonies of Ferdinand Ries*, Bd. 1, S. 60 sowie S. 104–115.

Abb. 184: op. 126 Nr. 1, I, T. 1–21.

Allegro (♩ = 80)

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

9  
15

*f* *p* *pp*

*f* *p* *pp*

*f* *p* *pp*

*f* *p* *pp*

*cresc.* *f* *tr*

*cresc.* *f*

*cresc.* *f*

*cresc.* *f*

*f* *dim.* *p*

*f* *dim.* *p*

*f* *dim.* *p*

*f* *dim.* *p*

In der Fortspinnung, Überleitung und Modulation nach F-Dur macht sich Ries das markante Eröffnungsmotiv zu Nutze. Es durchzieht das nun aufgelockerte Satzgeschehen und erweist sich als Zäsurelement, um neue harmonische Bereiche zu öffnen. So entwickelt sich, von dem Motiv ausgehend, die Harmonik nach D-Dur (T. 23), nach C-Dur (T. 25) sowie d-Moll (T. 27) und erreicht schließlich die gefestigte Dominante in T. 39. Die in die Erste Violine einziehenden Sechzehntelskalen finden sich in dem knappen Seitengedanken wieder, dessen Beginn von einem ähnlich markanten Motiv geprägt ist (Terzfall und Quartaufstieg in Achteln, T. 39ff).

Abb. 185: op. 126 Nr. 1, I, T. 38–48.

The image displays a musical score for a string quartet, specifically measures 38 to 48 of the first movement from Opus 126 No. 1. The score is written for Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Cello (Vc.), and Bass (Br.). The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 6/8. The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and chromatic passages. Dynamic markings such as *mf* (mezzo-forte) are present. The notation includes various articulations like slurs and accents.

Der Seitengedanke bildet dabei kein abgeschlossenes Thema aus. Wie die eng geführten Motiveinsätze verdeutlichen, liegt der Fokus hier auf einer Individualisierung der einzelnen Stimmen. Auffällig ist, dass einige Figurationen chromatisch aufgefüllt werden (T. 52/53). Hierdurch ergibt sich ein deutlicher Rückbezug zu den chromatisch durchwobenen Mittelstimmen des Ersten Themas. Und auch die harmonischen Zentren der Exposition scheinen sich auf die „Devise“ der Satzeröffnung zu beziehen, da Ries neben der Grundtonart B-Dur im Expositionsverlauf deutlich D-Dur/d-moll und F-Dur/f-Moll (ab T. 57) ansteuert. Die in der „Devise“ vorgestellten Töne weisen somit auf den harmonischen Verlauf der Exposition voraus.<sup>517</sup>

Dieses Prinzip überträgt sich auch auf die Durchführung, die, ausgehend von der Eröffnungsgeste auf *F*, unmittelbar über Cis-Dur nach D-Dur schreitet und somit die beiden tonalen Stationen der Exposition nochmals bekräftigt. Die Umdeutung des Tones *F* zur enharmonisch verwechselten Terz von Cis-Dur sowie der halbtonschrittige Übergang nach D-Dur erinnern dabei an die ähnlichen Verfahren im Opus 70.<sup>518</sup> Die Motivik zu Beginn der Durchführung leitet Ries vom Seitengedanken ab, indem er Sechzehntelskalen mit einer Achtefigur kombiniert, deren Intervallsprünge auf das Kopfmotiv der Takte 39ff zurückzuführen sind. Das dichte Satzgefüge sowie die eng geführten Einsätze und raschen Texturwechsel erinnern dabei an die Satztechnik des Seitengedankens (T. 77–87). Der abrupte Wechsel von d-Moll nach Es-Dur in T. 86/87 verweist auf die überraschende Wendung von Cis-Dur nach D-Dur zu Beginn der Durchführung. Es-Dur etabliert sich dabei nicht als eigentliche Subdominante, sondern löst sich als verselbstständiger Neapolitanischer Sextakkord nach A-Dur auf.<sup>519</sup> Einhergehend damit kehrt die Motivik des Ersten Themas wieder (T. 93ff). Schewe sieht hierin eine Scheinreprise, die

<sup>517</sup> Siehe auch: Schewe, Gisela: Untersuchungen zu den Streichquartetten von Ferdinand Ries, S. 88.

<sup>518</sup> Siehe auch: Ebd., S. 91.

<sup>519</sup> Siehe auch: Ebd., S. 89.

Reminiszenz an den Anfang währt allerdings nur drei Takte lang.<sup>520</sup> Auffällig ist die Rückführung zur eigentlichen Reprise ab T. 107, die Ries nicht durch eine V-I-Kadenz einleitet, sondern aus einer chromatischen Gegenbewegung der Außenstimmen erreicht. Der zu Satzbeginn harmonisch undefinierte Themenbeginn, die „Devisе“, wird nun durch diatonische Fülltöne in den Mittelstimmen präzisiert und offenbart die Grundtonart B-Dur.<sup>521</sup> Der weitere Satzverlauf gleicht dem Vorbild der Exposition, lediglich die Überleitung zum Seitengedanken weicht kurzzeitig nach Des-Dur aus, bevor in der Tonika der Seitengedanke aufgegriffen wird. Parallel zur Satzeröffnung beschließt das Unisonomotto den Satz.

## II. Adagio con moto

Den langsamen Satz in Es-Dur legt Ries in Sonatenform an, verzichtet aber auf eine Durchführung. Generell lebt das Adagio von recht einfacher Melodik und schlichter Harmonik. Allerdings fällt die Gestaltung des Satzbeginns auf, denn er setzt mit einer Art Schlussformel ein, der nicht die Tonika, sondern die Dominante B-Dur unterlegt wird (T. 1). Die Sequenzierung des ersten Taktes deutet zwar auf Grund der Dreiklang-Intervallik der Ersten Geige auf die Tonika Es-Dur hin, das im Cello einsetzende *c* sorgt allerdings für eine trugschlüssige Wendung nach c-Moll. Erst mit der in T. 5 einsetzenden Kantilene der Ersten Geige festigt sich die Tonika, indem B-Dur durch die in der Zweiten Geige hinzutretende Septime zur Dominante erklärt wird. Eine abschließende Kadenz nach Es-Dur findet sich allerdings erstmals in T. 12.

Abb. 186: op. 126 Nr. 1, II, T. 1–12.

<sup>520</sup> Siehe auch: Ebd.

<sup>521</sup> Siehe auch: Ebd.

Die Violine I, die den Satz nach traditioneller Manier über weite Strecken führt, wird zeitweise vom Cello abgelöst. Insbesondere für den Seitenthemenbereich ab T. 21 sorgen Texturwechsel für einen Dialog der Außenstimmen. Ähnlich wie im Kopfsatz werden auch hier die Mittelstimmen durch chromatische Durchgangstöne klangfarblich ausgeschmückt. Zudem fällt auf, dass insbesondere die Zweite Violine wie auch die Bratsche fast durchgängig im Verbund auftreten und in Parallelen geführt sind.

Abb. 187: op. 126 Nr. 1, II, T. 20–28.

Die Einleitungsformel des Satzbeginns wird in der Reprise ab T. 36 neu harmonisiert. Der Schlusscharakter tritt durch den hier unterlegten verminderten Akkord zusätzlich hervor. Die Reprise beginnt somit zwar mit der „korrekten“ Motivik, allerdings nicht mit der Tonika, sondern ebenfalls mit dem Ansteuern der Dominante. Erstmals fügt Ries in einem langsamen Streichquartettsatz eine kurze Schlusskadenz für die Erste Geige ein (T. 61). Auf einen Attaca-Übergang verzichtet er allerdings.

### III. Menuetto. Allegretto vivace

Eine einfache Satzstruktur und schlichte Harmonik liegen dem Menuett und Trio zu Grunde. Wie im Andante führt Ries auch hier die Mittelstimmen fast durchgehend parallel, während der Bass das Grundtongerüst und die Erste Geige die Melodik gestalten. Das Menuett lebt insbesondere von dem Wechsel zwischen linearer Melodik über Wechseltonfiguren der Mittelstimmen und rhythmisch versetzten Schwerpunkten in homophoner Setzweise. Die schroffen Betonungen der leichten zweiten Zählzeit verleihen dem Menuettbeginn dabei einen profilierten Rhythmus. Die Fortspinnung der Motivik ab T. 25 entfaltet sich von der Cellostimme in imitativer Setzweise aufwärts. Dabei legt Ries den Fokus auf kraftvoll abgesetzte Einsätze der einzelnen Stimmen durch vollgriffige Akkorde und entwickelt die Harmonik bis nach c-Moll und f-Moll. Das in b-Moll kontrastierende Trio ist von denkbar schlichter Gestaltung. Ähnlich wie im Menuett bilden die Mittelstimmen das rhythmische Fundament, das auch hier durch auftaktige Einsätze einen vorantreibenden Charakter erhält. In Verbindung mit dem gezupften Cello ergibt sich so eine tänzerisch anmutende Begleitstruktur. Die Melodik der Ersten Geige basiert lediglich auf schlichten Seufzerketten, die in Kombination mit der einfach gehaltenen Harmonik (b-Moll, Des-Dur, F-Dur) einen sanglich-wehmütigen Charakter erzeugen. Zusätzlich setzt Ries das Trio durch ein verlangsamtes Tempo sowie eine durchgängig leise gehaltene Dynamik (*sempre pianissimo*) vom aufbrausenden Menuett ab.

Abb. 188: op. 126 Nr. 1, III, T. 79–101.

88

VI. I

VI. II

Br.

Vc.

96

VI. I

VI. II

Br.

Vc.

*pp*

*pp*

#### IV. Allegretto quasi allegro

Obwohl dem Kopfsatz und dem Adagio eine Sonatenform zu Grunde liegen, ist auch das Finale in Sonatenform angelegt. Ähnlich wie im ersten Satz sticht besonders die Gestaltung des Satzbeginns hervor. Ausgehend vom Grundton *B*, der im Unisono den Satz eröffnet, bestehen die ersten 15 Takte aus einer durch die Unterstimmen harmonisierten, chromatisch aufsteigenden Linie in der Ersten Geige. Die langen Notenwerte verschleiern dabei den eigentlich raschen 2/4-Takt; die Harmonik schreitet auf Grund der chromatischen Stimmführung in entlegene Bereiche, so bereits in T. 3 nach *as*-Moll. Ziel dieses einleitenden Klangfarbenspiels ist allerdings nicht die Dominante *F*-Dur, sondern *G*-Dur. Ries stellt somit *B*-Dur und *G*-Dur innerhalb der ersten Takte als zwei Pole gegenüber, deren Gegensatz im weiteren Satzverlauf thematisiert wird. Durch eine aufsteigende Sechzehntelfigur wird *G*-Dur durch den Leitton *fis* zusätzlich stabilisiert, mit Einsatz des Ersten Themas ab T. 20 wendet sich die Harmonik allerdings unmittelbar nach *C*-Dur, *F*-Dur und schließlich *B*-Dur. Innerhalb von drei Zählzeiten (T. 20/21) stellt Ries mehrere Dominantbeziehungen nebeneinander. Die eigentliche Tonika festigt sich somit nicht zum Beginn des Themas, sondern erst in dessen Schlusskadenz (T. 27).

Abb. 189: op. 126 Nr. 1, IV, T. 1–42.

Allegretto quasi Allegro ( $\text{♩} = 112$ )

VI. I

VI. II

Br.

Vc.

*pp*

*cresc.*

*pp*

*pp*

*cresc.*

*pp*

*pp*

*pp*

*pp*

*pp*

*cresc.*

*pp*

*pp*

17

VI. I

VI. II

Br.

Vc.

*p*

*p*

*p*

26

VI. I

VI. II

Br.

Vc.

34

VI. I

VI. II

Br.

Vc.

*cresc.* *f* *dim.* *pp*

*cresc.* *f* *dim.* *pp*

*cresc.* *f* *dim.* *pp*

*cresc.* *f* *dim.* *pp*

Die Fortspinnung des Themas betont hingegen die Tonika nahezu nachdrücklich durch einen repetierenden Orgelpunkt im Cello und einfache Wechseltonfiguren in der Zweiten Geige. Der in T. 39 erreichte Halbschluss wird hingegen abrupt nach D-Dur und unmittelbar nach G-Dur gerückt. Das erneute Aufgreifen der aufsteigenden Sechzehntelfiguren mündet in einer Wiederholung des Themas der Takte 19 bis 27. Im Gegensatz zu den harmonisch differenziert gestalteten Einleitungstakten erweist sich die Satztechnik generell als auffällig schlicht. Ein aus der Themenwiederholung entspringendes Fugato bricht nach elf Takten ab, und erneut bilden Wechseltonfiguren in den Mittelstimmen und Stütztöne im Cello das Satzfundament. Der Seitensatz bindet zwar den aufsteigenden Quartgang des Anfangs in die Melodiegestaltung ein, geht allerdings kaum über floskelhafte Motivik hinaus (T. 70ff) und lebt von blockhaften Abschnittwiederholungen. Konventionell in der Dominante F-Dur ansetzend, macht eine kurze Ausweichung nach As-Dur den besonderen Reiz der harmonischen Anlage des Themas aus.



Abb. 190: op. 126 Nr. 1, IV, T. 70–98.

The musical score consists of four systems, each with four staves (VI. I, VI. II, Br., Vc.).

- System 1 (Measures 70-75):** VI. I and VI. II play a repetitive eighth-note pattern starting with a *p* dynamic. Br. and Vc. play a similar pattern. All parts include a *cresc.* marking.
- System 2 (Measures 76-83):** VI. I and VI. II play a more melodic line starting with a *f* dynamic. Br. and Vc. play a similar line. Dynamics include *f*, *p*, *pp*, and *cresc.*. Tempo markings include *slentando* and *a tempo*.
- System 3 (Measures 84-91):** VI. I and VI. II play a repetitive eighth-note pattern starting with a *p* dynamic. Br. and Vc. play a similar pattern. All parts include a *p* dynamic.
- System 4 (Measures 92-98):** VI. I and VI. II play a more melodic line starting with a *pp* dynamic. Br. and Vc. play a similar line. Dynamics include *pp* and *cresc.*. Tempo markings include *calando* and *a tempo*.

Erst die Durchführung, die zunächst an die Einleitung anknüpft, liefert ein höheres Maß an Texturwechseln, basiert allerdings lediglich auf dem Austausch des Materials und dessen Verlagerung zwischen den einzelnen Stimmen. Die auch hier floskelhaft wirkende Motivik (Repetitionsfiguren in

Kombination mit eng schreitenden Begleitstimmen) bleibt dabei im gesamten Durchführungsverlauf nahezu statisch und entwickelt sich nicht. Die Harmonik wendet sich bevorzugt in B-Tonarten, kreist um Ges-Dur und basiert im Wesentlichen auf Quintfallmodellen.

Die Reprise verzichtet auf die Einleitung und setzt mit der Wiederkehr des Ersten Themas ein (T. 178ff). Eine Ausweichung des Seitenthemas nach Des-Dur scheint sich von der Grundtonart abermals zu entfernen, sie ist aber dem kurzzeitigen Zwischenspiel in As-Dur aus der Exposition nachempfunden. Erst die Schlussgruppe (T. 257ff) greift die chromatische Einleitung erneut auf. Anders als zum Satzbeginn setzt die Bewegung nun vom Ton *d'* aus ein (Erste Geige) und mündet daher „korrekt“ in der Grundtonart B-Dur, sodass die zu Anfang aufgestellte Spannung zwischen B-Dur und G-Dur nun umgangen und gleichsam aufgelöst wird.

Die Analyse verdeutlicht, dass Ries im B-Dur-Quartett vermehrt mit einer einfacheren Satztechnik arbeitet, wie insbesondere ein Vergleich mit den Streichquintetten op. 37 und op. 68, aber auch mit den Quartetten op. 70 zeigt. Vor allem die Mittelstimmen laufen in weiten Teilen parallel und greifen auf einfache Begleitmuster wie Wechseltonfiguren zurück. Spieltechnisch herausforderndere Strukturen, wie das kurze Fugato im Schlusssatz, brechen nach kurzer Zeit ab. Ebenso basieren die Motivik und Thematik gleichermaßen auf schlichten Formen, wie auch die Abschnittsbildung von Wiederholungen lebt, dies speziell im Menuett und im Trio. Alle vier Sätze sind zudem verhältnismäßig kurz und komprimiert angelegt. Als wenig kontrastreich erweist sich außerdem die Anlage von drei Sätzen in Sonatenform. Im Detail zeigt sich allerdings, dass besonders die Satzanfänge originell gestaltet sind. So entwickelt Ries aus der „Devise“ des Kopfsatzes die harmonischen Zentren des Expositionsverlaufes, ebenso wird der Gegensatz zwischen B-Dur und G-Dur aus den Einleitungstakten im Schlusssatz im weiteren Satzverlauf thematisiert. Und auch das Andante knüpft mit dem harmonisch von der Tonika wegweisenden Satz- und Reprisesbeginn gleichermaßen an die Gestaltungselemente im Kopfsatz an. Trotz der Zurückhaltung, was den technischen Anspruch anbelangt, ziehen somit individuelle Gedanken in die Sätze ein. Hierzu ist auch die zunehmende Verwendung von Chromatik, vor allem in den Begleitstimmen, zu zählen. Wie Steven Robinson an Hand der Sinfonien herausstellt, scheint sich Ries' „eigene“ Tonsprache unter anderem auch in der Anwendung von dezidiert chromatischen Momenten zu äußern, die Robinson als ein Abgrenzungsmerkmal zur Sinfonik von Beethoven wertet.<sup>522</sup>

Dass die Verwendung einer einfacheren Satztechnik im B-Dur-Quartett als Hinweis auf Ries' bevorstehende Übersiedlung nach London und dortige Musizierkreise zu werten ist, wie Schewe es vermutet, liegt nahe.<sup>523</sup> Denn das Quartett scheint im Jahr 1813 in Schweden und somit kurz vor der Überfahrt nach London entstanden zu sein. Das Opus weist zwar die Widmung an den dänischen Komponisten und Geiger Georg Gerson (1790–1825) auf, allerdings ist nicht klar, wann sich Ries dazu entschied, diesem das Opus zu dedizieren.

Festzuhalten bleibt, dass die Kompositionen aus der Zeit nach dem Aufenthalt in Paris und vor allem während der Wanderjahre zwischen 1811 und 1813 deutlich Ries' zunehmende Fertigkeiten und Sicherheit als Komponist zeigen. Jedes Werk besitzt eigene Züge, ist in seiner Art individuell gearbeitet und offenbart daher interessante und reizvolle Aspekte. Diese Kompositionen bilden gewissermaßen die Grundlage für Ries' langjährigen Aufenthalt in London, der ihn auf den Höhepunkt seines Erfolges führen sollte.

---

<sup>522</sup> Robinson, Steven: *The eight Symphonies of Ferdinand Ries*, Bd. 1, S. 126.

<sup>523</sup> Schewe, Gisela: *Untersuchungen zu den Streichquartetten von Ferdinand Ries*, S. 83.

## 9. Der „Selfmademan“ – Ries in London (1813–1824)

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 Karl Friedrich Abel nach und nach ein reges öffentliches Konzertleben entwickelt. London war daher immer wieder zum Anziehungspunkt zahlreicher ausländischer Komponisten und Musiker geworden, besonders auch während der Revolutionswirren in Frankreich und der Napoleonischen Kriege. Zu den namenhaften Komponisten und Virtuosen, die das Musikleben der Stadt zu Beginn des 19. Jahrhunderts prägten, zählen Clementi, Steibelt, Johann Baptist Cramer, Johann Nepomuk Hummel, Friedrich Kalkbrenner, Ignaz Moscheles, Cipriani Potter, Giovanni Battista Viotti, George Bridgetower und viele weitere, sodass die Stadt als eines der wichtigsten Musikzentren neben Paris und Wien galt. London war darüber hinaus nicht nur ein Innovationszentrum für die Entwicklung des öffentlichen Konzertwesens, für Instrumentenhändler und Musikverlage, sondern es galt auch als eines der bedeutendsten Zentren des Klavierbaus und für die Entfaltung und Verbreitung von Klaviermusik. Früher als auf dem Kontinent und noch vor 1800 löste das Piano-Forte das Cembalo nach und nach ab, und Komponisten brachten neue Gattungen, Stile und Spieltechniken hervor. Die Evolution und die Dominanz der Klaviermusik im London des ausgehenden 18. und des beginnenden 19. Jahrhunderts werden daher auch unter dem Begriff der „London Pianoforte School“ zusammengefasst.<sup>524</sup>

Das Konzertleben in London gestaltete sich vielseitig und abwechslungsreich. Neben den *Ancient Concerts*, die sich auf Aufführungen „älterer“ Musik spezialisierten,<sup>525</sup> zählten Subskriptionskonzerte, Benefizkonzerte, die Oper im *King's Theatre* sowie während der Fastenzeit die Aufführungen von Oratorien in den Spielstätten *Drury Lane* und *Covent Garden* zu den wesentlichen Säulen des Musiklebens der Stadt. Während der Spielzeit von Ende Januar bis Anfang Juni waren die Wochen mit Konzerten gefüllt und die einzelnen Wochentage strikt den jeweiligen Konzertarten zugeteilt. Samstag und Dienstag spielte die Oper, während Mittwoch die *Ancient Concerts* stattfanden. Montag, Freitag und Donnerstag blieben für die übrigen Konzertserien frei, während in der Fastenzeit im März und April die Oratorien am Mittwoch und Freitag eingerückt wurden und sonntags keine öffentlichen Konzerte erlaubt waren.<sup>526</sup> Da Konzertkarten teuer waren, bildeten in weiten Teilen die reiche Oberschicht wie auch die durch die einsetzende Industrialisierung allmählich emporsteigende Mittelschicht das Publikum. Ohne Frage gehörte das Musikleben zum festen Bestandteil des kulturellen Lebens, und das große und vielfältige Angebot spiegelt die hohe Nachfrage deutlich wider.<sup>527</sup> Das Ausrichten eines Konzerts – beispielweise eines Benefizkonzerts, das zu eigenen Gunsten veranstaltet werden konnte – brachte einige finanzielle Risiken mit sich, konnte aber großen Erfolg bringen und für Ansehen, neue Schüler und Mäzene sowie für Kontakte in die Salonkultur der Stadt sorgen.

---

<sup>524</sup> Der Begriff geht auf Alexander Ringer zurück, der in einem Aufsatz den Einfluss der „London Pianoforte School“, speziell von Dussek, auf Beethoven betrachtet. Zu den Hauptvertretern der „London Pianoforte School“ zählen Clementi, Dussek, Samuel Wesley, Philipp Cogan, Johann Baptiste Cramer, John Field, George Frederick Pinto, Cipriani Potter, Ignaz Moscheles, George Macfaren, William Thomas Best und William Sterndale Bennet wie auch Ries selber. Siehe: Ringer, Alexander: Beethoven and the London Pianoforte School, in: *The Musical Quarterly*, 56/4 (1970), S. 742–758. Siehe auch: Temperley, Nicholas: London and the Piano, 1760–1860, in: *The Musical Times*, 129/1744 (1988), S. 289–293. Siehe auch: Heinz, Gottfried: Die Geschichte des Klavierquintetts von den Anfängen bis Robert Schumann, Bd. 1, S. 154–156.

<sup>525</sup> Das Merkmal der *Ancient Concerts* war ihre Spezialisierung auf Musik, die mindestens 20 Jahre alt war.

<sup>526</sup> Carnelley, John: George Smart and the Nineteenth-Century London Concert Life, S. 71

<sup>527</sup> Sven Oliver Müller bezeichnet London als „führende Metropole des musikalischen Konsums.“ Siehe: Müller, Sven O.: Das Publikum macht die Musik. Musikleben in Berlin, London und Wien im 19. Jahrhundert, S. 61.

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.<sup>528</sup> Ihre Statuten formulierten die Zielsetzung: „*to promote the performance, in the most perfect manner possible, of the best and most approved instrumental music, consisting of Full Pieces, Concertantes for not less than three principal instruments, Sestets, Quintetts and Trios, excluding Concertos, Solos and Duets; and requiring that vocal music, when introduced, shall have full orchestral accompaniments, and shall be subjected to the same restrictions.*“<sup>529</sup>

Unter der Mitwirkung der besten Musiker Londons setzten die Konzerte der *Philharmonic Society* in den *Argyll Rooms* bald neue Standards im Musikleben der Stadt. Zum Publikum zählten neben der reichen Oberschicht insbesondere Musiker und Teile der gehobenen Mittelschicht. Ries wurde zwar nicht sofort in die *Society* aufgenommen, aber bereits in der Saison des Jahres 1814 standen Kompositionen von ihm auf dem Spielplan, und nicht wenige seiner Werke erlebten später in den Konzerten der Gesellschaft ihre Uraufführung oder wurden speziell für Konzerte der *Society* komponiert. So ist für seine Zeit in London auffällig, dass sich Ries nun erstmals zielgerichtet dem Komponieren sinfonischer Werke zuwendet. Als eine Folge der strengen Statuten der *Society*, nach denen Aufführungen von Solokonzerten zunächst nicht zugelassen waren, lässt Ries dabei in einigen seiner Londoner Sinfonien gezielt einzelne Spieler aus dem Orchester durch längere Solopassagen hervortreten.<sup>530</sup> Seine Aufnahme in die *Society* sowie seine Ernennung zu einem ihrer Direktoren erfolgten schließlich 1815, letztere Funktion behielt er bis 1821.<sup>531</sup> In jener Zeit gehörten seine Kompositionen neben den Werken Mozarts, Haydns und Beethovens zu den meistgespielten während der Konzertsaison. Als Vertreter der *Society* war er zudem dafür verantwortlich, Musiker einzustellen. So wurde er 1819 damit beauftragt, Musiker in Paris ausfindig zu machen und zu engagieren,<sup>532</sup> arbeitete Vertragsbedingungen mit dem damals berühmten Klarinettenisten Iwan Müller<sup>533</sup> aus und korrespondierte im Namen der Gesellschaft unter anderem mit Beethoven und Louis Spohr.<sup>534</sup> Sein Ausscheiden aus der *Society* im Jahr 1821 steht wohl im Zusammenhang mit einer in London zunehmenden Fokussierung auf die Werke englischer Komponisten und einer parallel dazu wachsenden Aversion gegen die Werke ausländischer Musiker. Bereits 1820 hielt William Ayrton – einer der Direktoren der *Society*,

---

<sup>528</sup> Ian Taylor hat in seinen Untersuchungen gezeigt, dass die Gründung der *Philharmonic Society* weniger als abrupter Einschnitt im Konzertleben Londons, sondern mehr als Höhepunkt einer Entwicklung und der steigenden Nachfrage nach Orchestermusik einzuordnen ist, ohne dabei jedoch die Gründung und die Bestrebungen der *Society* in ihrer Bedeutung zu schmälern. Zudem entkräftet Taylor die von weiten Teilen der bisherigen Forschung vertretene Auffassung, die Periode zwischen Haydns zweiter Londonreise und der Gründung der *Society* (1775–1813) als „dark age“ zu bezeichnen, in der allgemein ein Niedergang der Orchestermusik in London angenommen wurde. Siehe: Taylor, Ian: *Music in London and the Myth of Decline*.

<sup>529</sup> Quartette waren ebenfalls erlaubt. Zitiert nach: Robinson, Steven: *The eight Symphonies of Ferdinand Ries*, Bd. 1, S. 83. Siehe auch: Ehrlich, Cyril: *First Philharmonic. A History of the Royal Philharmonic Society*, S. 4.

<sup>530</sup> Robinson, Steven: *The eight Symphonies of Ferdinand Ries*, Bd. 1, S. 84.

<sup>531</sup> Bereits am 20. Februar 1815 wurde Ries als Mitglied vorgeschlagen, der Antrag wurde allerdings am 6. März mit einem Stimmenverhältnis von 13 zu 10 zurückgewiesen. Am 20. März wurde er erneut mit 13 zu 11 Stimmen abgelehnt. Die erneute Nominierung am 10. Mai führte schließlich zur Aufnahme mit einem Stimmenverhältnis von 14 zu 0. Am 22. November wurde er mit 19 Stimmen zum Direktor gewählt. Trotz seines Ausscheidens 1821 listete die *Society* in ihren Konzerten Ries bis zu seinem Tod stets als Mitglied. Siehe: Robinson, Steven: *The eight Symphonies of Ferdinand Ries*, Bd. 1, S. 84. Siehe auch: Hill, Cecil (Hrsg.): *Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente*, S. 30.

<sup>532</sup> Ob Ries die Reise allerdings antrat, ist nicht belegt.

<sup>533</sup> Iwan Müller (1786–1854) reiste 1815 nach London. Er erlangte Bedeutung durch die Entwicklung einer Klarinette mit 13 Klappen und galt als einer der wichtigsten Klarinettenvirtuososen seiner Zeit. Siehe: Lücke, Martin: Art.: „Müller, Iwan“, in: *MGG 2, Personenteil*, Bd. 12, Sp. 794–795.

<sup>534</sup> Robinson, Steven: *The eight Symphonies of Ferdinand Ries*, Bd. 1, S. 86.

Musikkritiker und späterer Herausgeber des *Harmonicon* – eine Reihe von Vorträgen, in denen er den Verfall der englischen Musik auf Grund der Dominanz ausländischer Kompositionen und Musiker befürchtete.<sup>535</sup> Und auch in der zeitgenössischen Presse finden sich zunehmend derartige Äußerungen, so beispielsweise im *Quarterly Musical Magazine and Review*, das prophezeit: „*The national taste will be engulfed and overwhelmed by the inundation of foreign productions and foreign performers.*“<sup>536</sup> Auch in Ries' Briefen scheint ab und an diese allmählich einsetzende Abneigung durch, wenn er beispielsweise schreibt: „*Unsre deutschen Künstler sollten die nach England verbanten /:denn das ist der Künstler gewiß:/ doch nicht so ganz vergessen: wo wir im Schweiß unsres Angesichts wirklich unser tägliches Brod verdienen müssen – unterdessen muß ich mich nicht beklagen, indem ich höchstwahrscheinlich nur noch zwey Jahre hierbleibe. Wir leben hier in gewöhnlichen Laufe fort, außer daß man täglich mehr Gemeinheit und Niederträchtigkeit in unserer Profession sieht. [...] Ich habe mich von der Directorstelle zurückgezogen, weil ich mich unmöglich so gemein zanken kann.*“<sup>537</sup> Eine Folge dieser Entwicklung ist schließlich die 1834 gegründete *Society of British Musicians*.

Zu Ries' ersten Kontakten in London gehörte der gebürtige Bonner Johann Peter Salomon, der als Geiger und Konzertunternehmer seit 1781 in London wirkte, Joseph Haydn 1791 und 1794 nach London geholt hatte und in seiner Bonner Zeit Ries' Vater Franz Anton Unterricht erteilt hatte. Salomon war zudem eines der Gründungsmitglieder der *Philharmonic Society* und somit für Ries zweifellos eine einflussreiche Kontaktperson. Wie bereits Hill anmerkt, muss die Verbindung zu Salomon recht eng gewesen sein. Ries widmete ihm nicht nur seine Violinsonaten op. 59, sondern wurde nach Salomons Tod 1815 auch dessen Testamentsvollstrecker.<sup>538</sup> Des Weiteren scheint Ries in den ersten Wochen nach seiner Ankunft Kontakt zu George Smart gehabt zu haben. Smart hatte nach seinen Jugendjahren als Chorknabe in der *Chapel Royal* zunächst als Pianist und Geiger Karriere gemacht, spielte in Salomons Orchester und verkehrte in den Kreisen der Londoner Oberschicht. Wie Salomon war er ein Gründungsmitglied der *Philharmonic Society* und avancierte zu einem der damals erfolgreichsten

---

<sup>535</sup> Ebd., S. 98–99.

<sup>536</sup> Siehe: [unbekannt]: Sketch of the State of Music in London, in: *Quarterly Musical Magazine and Review*, IV/13 (Mai 1822), S. 237–264, hier S. 241. Siehe auch: Robinson, Steven: The eight Symphonies of Ferdinand Ries, Bd. 1, S. 98–99. Auch die deutschsprachige Presse berichtet über diese Entwicklung: „*Jetzt, da der König die eingeborenen Künstler so sehr vorzieht, und die fremden sämmtlich von sich entfernt, welches so weit geht, dass er in seinen Privatconcerten, [...] nicht einmal ein Cramer, Kalkbrenner oder Ries, sondern den sehr mittelmäßigen Bishop am Pianoforte hat, [...]*.“ Siehe: [unbekannt]: Diesjährige Concerte der Philharmonischen Gesellschaft in London, in: *AmZ* 24/25 (19. Juni 1822), Sp. 405.

<sup>537</sup> Brief von Ferdinand Ries an Louis Spohr, London, 30. April 1822, zitiert nach: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 160–163, [Dok. Nr. 91].

<sup>538</sup> Franz Anton Ries bittet in einem Brief an Simrock darüber noch Stillschweigen zu halten: „*Ich überschicke Dir hiermit meinen erhaltenen Brief von Ferdinand. [...] Du kannst ihn abschreiben lassen und Crefeld und | andern Freunden mittheilen. Nur daß Ferdinand von Salmon [sic] | als Exekutor seines Testaments vorgeschlagen worden läßt Du | daraus, bis ich weitere Nachricht erhalten, [...]*.“ Siehe: Brief von Franz Anton Ries an Nikolaus Simrock, Godesberg, 18. Dezember 18[15], zitiert nach dem Autograph (Digitalisat) in der Universität- und Landesbibliothek Bonn, Signatur: Autogr. Hervorhebung im Original. Siehe auch: Brief von Ludwig van Beethoven an Ferdinand Ries, Wien, 28. Februar 1816, zitiert nach: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 100–101, [Dok. Nr. 50]. Siehe auch: Ebd., S. 29. Noch 1818 findet sich in der *Frankfurter Ober-Postamts-Zeitung* eine von Ries in Auftrag gegebene Anzeige zum Testament, in der die Erben von Salomons Haus in London – Wilhelm und Peter Joseph Hagedorn sowie Maria Margaretha Hagedorn – aufgefordert werden, ihre Erbschaft geltend zu machen. Erst 1824 scheint Ries die Angelegenheit mit den Hagedorns geklärt zu haben, wie er seinem Bruder Joseph schreibt. Siehe: Eilender, [Peter Joseph] (Notar): Bekanntmachungen, in: Beilage Nr. 244 zur *Frankfurter Ober-Postamts-Zeitung*, 1. September 1818, [S. 6], sowie: Brief von Ferdinand Ries an Joseph Ries, Godesberg, 9. August 1824, zitiert nach: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 197–200, [Dok. Nr. 122].

Konzertunternehmer und Dirigenten<sup>539</sup> in London.<sup>540</sup> Ein Vermerk in Smarts Tagebuch zeigt, dass Ries am 30. Mai 1813 bei ihm zum Abendessen eingeladen war, und auch später noch hielten beide eine freundschaftliche Beziehung aufrecht.<sup>541</sup>

Viel ist jedoch über Ries' erste Jahre in London nicht bekannt, denn wie die Edition von Hill zeigt, scheinen aus der Anfangszeit nur wenige Briefe und Quellen erhalten zu sein. Lediglich zwei frühe Briefe an den schwedischen Musikverleger Mannerjherta offenbaren, dass sich Ries recht schnell in der Stadt einlebte und auch Schülerinnen gewinnen konnte, was nach dem Ende der Konzertsaison sicherlich eine wichtige Einkommensquelle darstellte:

*„Ich fahre in meinem Wege gut fort und bin zufrieden und vergnügt. Ich habe zwey ganz vortreffliche Schülerinnen und 3 mittelmäßige. Den Sommer bringt man hier auf dem Lande zu, und ich habe auch schon versprochen, einige reiche Kameraten zu besuchen, denn nebst dem Vergnügen muß ich auch noch Geld haben. [...] Die Concerte sind, Gott sey gedankt, nun vorüber, dies ist hier wie eine Seüche.“*<sup>542</sup>

Anfang Oktober 1813 berichtet Ries:

*„London ist nun fürchterlich still, alleine bald wird es desto toller wieder losbrechen. Mir gefällt es übrigens hier sehr gut, manches was mir im Anfang unangenehm war, bin ich nun gewohnt, und das Gute genieße ich. Ich werde auf 10 Tage nach Brighton in's Seebad gehen, um meine Gesundheit, die nicht ganz ist, was sie seyn soll, zu erholen.“*<sup>543</sup>

Auf Ries' Unterkunft in seiner ersten Zeit in London lässt der Vermerk auf seinem Opus 49 schließen. Bezeichnet mit dem programmatischen Titel *„The Dream“*, veröffentlichte er 1813 im Eigenverlag ein

---

<sup>539</sup> Dem Begriff „Dirigent“ unterlag im Kontext des Londoner Konzertlebens zu Beginn des 19. Jahrhunderts eine andere Bedeutung als im heutigen Sinne. Der „Dirigent“ ist in jener Zeit mehr als „Künstlerischer Direktor“ zu verstehen, zu dessen vielseitigen Aufgaben die Anstellung der Musiker, das Einrichten von Arrangements, die Auswahl der Werke sowie die Leitung des Orchesters vom Klavier aus und das Mitspielen des Ripienos zählten. Siehe: Carnelley, John: George Smart and the Nineteenth-Century London Concert Life, S. 52.

<sup>540</sup> Thistlethwaite, Nicholas: Art.: „Smart“, in: MGG 2, Personenteil, Bd. 15, Sp. 922–924 sowie: Carnelley, John: George Smart and the Nineteenth-Century London Concert Life.

<sup>541</sup> Siehe Dokument Nr. 36 in: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 84. Smart besuchte während seiner Reise auf dem Kontinent 1825 Ries in Bonn und reiste anschließend nach Wien weiter, um Beethoven zu treffen. In Wien lernte er dabei Ferdinands Bruder Joseph Franz Ries kennen, der sich in der Stadt als Klavierbauer etabliert hatte und eine wichtige Kontaktperson Smarts in Wien wurde. Smart und J. F. Ries reisten anschließend gemeinsam weiter nach Prag, Dresden, Leipzig und Berlin, wo sie mit Hubert Ries zusammenkamen. Anfang November erreichte Smart erneut Godesberg, wo er abermals mit Ferdinand Ries zusammentraf. Nach der Geburtstagsfeier von Vater Franz Anton Ries am 10. November reiste Smart am 15. November zusammen mit Joseph Ries (dem „Londoner Ries“) nach Brüssel und Paris weiter und anschließend zurück nach England. Joseph Ries war anlässlich des 70. Geburtstags seines Vaters von London nach Godesberg gereist, wo er am 28. Oktober 1825 eintraf. Insgesamt waren alle zehn Kinder von Franz Anton Ries anwesend. Siehe: Cox, Bertram H. und Cox, C. L. E. (Hrsg.): Leaves from the Journal of Sir George Smart, S. 64–239, sowie: Brief von Ferdinand Ries an George Smart, Godesberg, 31. Oktober 1825, zitiert nach: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 241, [Dok. Nr. 149].

<sup>542</sup> Brief von Ferdinand Ries an Ulric Emmanuel Mannerjherta, London, 9. Juli 1813, zitiert nach: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 84–85, [Dok. Nr. 37]. Aus den Tagebuchaufzeichnungen des Klavierbauers Johann Baptist Streicher (1796–1871), der 1822 einige Zeit in London verbrachte, geht hervor, dass Ries später pro Woche zwischen 70 und 75 Unterrichtslektionen erteilte: *„Donnerstag 11t. [1822] Um ½ 10 Uhr holte mich Herr Ferdinand Ries mit seinem Cabriolet ab, um nach Richmond zu fahren. Er zeigte mir ein Haus wo er 29 Stunden zu geben hat. Wochentlich giebt er 70–75 Lectionen.“* Siehe: Goebel-Streicher, Uta (Hrsg.): Das Reisetagebuch des Klavierbauers Johann Baptist Streicher 1821–1822, S. 152. Hervorhebungen im Original.

<sup>543</sup> Brief von Ferdinand Ries an Ulric Emmanuel Mannerjherta, London, 7. Oktober 1813, zitiert nach: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 86–87, [Dok. Nr. 38].

einsätziges, in sich mehrteiliges Klavierstück, das von der englischen Presse und auch von Beethoven einige Zeit später lobend hervorgehoben wurde.<sup>544</sup> Wie Hill verzeichnet, ist dem Erstdruck die Adresse „4, Duke St[reet], Portland Place“ zu entnehmen. Käufer konnten sich bei Ries oder in ausgesuchten Musikhandlungen das Werk besorgen. Hill hat jedoch offensichtlich übersehen, dass andere Ausgaben des Stückes auf mindestens zwei weitere Adressen schließen lassen. So befindet sich in der Musikabteilung der Staatsbibliothek zu Berlin ein Druck mit der Adressenangabe „19, Brook St, Bond St“. Die Adresszeile ist hier allerdings durchgestrichen und wurde offenbar von Ries selbst am Rand handschriftlich korrigiert: „38 Foley Place | Cavendish Square. | Ferd: Ries“.<sup>545</sup> Während hingegen nicht klar ist, wann Ries in der Brook Street wohnte, ist dem späteren Briefwechsel zu entnehmen, dass er spätestens ab 1815 am Foley Place wohnte. Ein Briefkopf vom 16. September 1817 gibt als eine weitere Adresse „57 Upper Norton Street, Portland Road“ an, wo Ries eine größere, mehrstöckige Wohnung bewohnte.<sup>546</sup> Hill hebt hervor, dass diese Gegend zu den teuersten in London gehörte.<sup>547</sup>

Zu den ersten beruflichen Erfolgen trat rund ein Jahr nach der Ankunft in London auch eine Veränderung in Ries' Privatleben hinzu. Am 25. Juli 1814 heiratete er Harriet Mangeon (1796–1863) in der St. Marylebone Parish Church. Zu den Trauzeugen gehörte der Harfenist Frédéric Charles Meyer (1780?–1840), der als assoziiertes Mitglied der *Philharmonic Society* seit deren Gründung wirkte.<sup>548</sup> Er spielte 1816 unter anderem bei Aufführungen der 1815 von Ries komponierten Ouvertüre *Bardique* (WoO 24) mit sechs Harfen mit.<sup>549</sup> Aus der Ehe gingen in den folgenden Jahren drei Töchter

<sup>544</sup> Beethoven berichtet Ries in einem Brief 1816: „Der Erzherzog Rudolf spielt auch ihre Werke, mein lieber Rieß, wovon mir *il Sogno* besonders wohlgefallen hat.“ Siehe: Brief von Ludwig van Beethoven an Ferdinand Ries, Wien, 3. April 1816, zitiert nach: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 103–104, [Dok. Nr. 52]. Die englische Presse lobte: „[...] *The originality, the pathos, sublimity, and consummate science displayed in every bar, stand unrivalled among cotemporary [sic] productions [...]*.“ Siehe: [unbekannt]: „The Dream,“ for the Pinao-Forte, composed by Ferd. Ries, Member of the Royal Academy in Sweden. Op. 49, in: The Repository of Arts, Literature, Fashion, and Politics, XIV/83 (November 1815), S. 286–287.

<sup>545</sup> Die Ausgabe trägt die Signatur DMS 159305.

<sup>546</sup> Brief von Ferdinand Ries an Johann Bernhard Logier, London, 16. September 1817, zitiert nach: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 120–121, [Dok. Nr. 65]. Die Upper Norton Street heißt heute Bolsover Street.

<sup>547</sup> Ebd.

<sup>548</sup> Neben den 30 Gründungsmitgliedern der *Society* gab es bereits ein Jahr nach ihrer Gründung über 60 assoziierte Mitglieder, die allerdings kein Stimmrecht hatten. Mit einer derartigen Mitgliedschaft war dennoch eine hohe Anerkennung verbunden. Einen Überblick über die Mitglieder gibt Ian Taylor: Siehe: Taylor, Ian: *Music in London and the Myth of Decline*, S. 14–16.

<sup>549</sup> Siehe: Highfill, Philipp H. Jr. u. a. (Hrsg.): *A Biographical Dictionary of Actors, Actresses, Musicians, Dancers, Managers & other Stage Personnel in London, 1660–1800*, Bd. 10, S. 208, sowie: Brief von Samuel Wesley an Vincent Novello, London, 22. Februar [1816], zitiert nach: Olleson, Philip (Hrsg.): *The Letters of Samuel Wesley*, S. 263–265. Siehe auch Dokument Nr. 39 in: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 87. Die konzertante Ouvertüre *Bardique* (WoO 24) mit sechs Harfen scheint eine recht erfolgreiche Komposition gewesen zu sein. In einem Brief an Peters vom April 1816 erwähnt Ries, dass das Werk „zum viertenmal seit dem halben Februar für die Armen im großen Theater gegeben“ wird. Siehe: Brief von Ferdinand Ries an C. F. Peters, London, 22. April 1816, zitiert nach: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 105–107, [Dok. Nr. 54]. Auch die Uraufführung in einem Konzert der *Philharmonic Society* am 26. Februar 1816 hebt die Originalität der Komposition anerkennend hervor: „*In the second act, a new Bardic overture by Ries was performed for the first time, in which six harps were introduced amongst the band; and it was encored. This composition is quite a feature in the annals of music; it is one of the most ingenious, novel, and effective works that we have ever heard; but it is of that high class which requires frequent hearing, before all its beauties are developed, and can be thoroughly understood; and perhaps if the harps were heard more soli, the effect might proof immediately striking: if, for instance, they had allotted to them some really Bardic melody, which might be diversified and elaborated by all the well-known and profound skill of Ries, but should nevertheless be suffered to retain a few of the principal traits of this ancient and national music.*“ Siehe: [unbekannt], in: *The Morning Chronicle*, Nr. 14612 (2. März 1816), S. 3. Hervorhebungen im Original.

und ein Sohn hervor.<sup>550</sup> Eventuell war es die Eheschließung mit Harriert, die Anlass zu einer Reise ins Rheinland gab, die Ries noch im selben Jahr unternahm.<sup>551</sup> Auch in den folgenden Jahren reiste Ries von London aus wiederholt in die Heimat. Ries' Vater berichtet in einem Brief an Simrock im Juli 1816, dass „*Ferdinand [...] in 14 Tagen hier | sein wird*“, und auch die Presse verweist darauf, zumal Ries in Bonn ein Konzert gab.<sup>552</sup> Im Jahr zuvor konnte Ries die Reise nicht antreten, wie sein Vater an Simrock schreibt: „*Ferdinand hat seine Frau | wegen schlechterer [?] Gesundheit in's Seebad führen | müssen, weil die Doktoren dieses als das beste | Mittel zu Ihrer Herstellung der Kräfte angerathen | haben. Er wäre lieber zu uns gekommen, aber | seine Geschäfte ließen es gar nicht zu.*“<sup>553</sup> Aus späteren Briefen an Wegeler und Louis Spohr geht hervor, dass Ries im Sommer 1818 wie auch im Juli 1821 ebenfalls in Bonn war.<sup>554</sup>

Auch wenn Hill in seiner Edition keine erhaltenen Briefe an den Vater Franz Anton verzeichnet, ist davon auszugehen, dass Ries während seiner Zeit in London mit diesem durchaus brieflichen Kontakt hielt. Wie sich aus den oben angeführten Briefstellen sowie aus weiteren Briefen schließen lässt, berichtete Franz Anton in seinen Schreiben an Simrock immer wieder von seinem Sohn. So erbittet er beispielsweise im Januar 1816 eine Partitur von Carl Heinrich Grauns Passionsoratorium „*Der Tod Jesu*“, um sie Ferdinand schicken zu können,<sup>555</sup> oder leitet Kompositionen zum Stechen an Simrock weiter.<sup>556</sup> Dennoch scheinen von Ries außer der Korrespondenz mit Verlegern nur verhältnismäßig wenige persönliche Zeugnisse aus seiner langen Zeit in England erhalten zu sein. Zu den interessanteren ist sicherlich ein Brief an Wegeler vom Oktober 1815 zu zählen, in dem Ries über die Übersiedlung seines Bruders Joseph nachdenkt und berichtet, dass Beethoven ihm in den vergangenen fünf Jahren nur einmal geschrieben habe.<sup>557</sup> Weiter äußert sich Ries zu seinem Leben in London:

<sup>550</sup> Fanny Annette (geb. 6.5.1819), Emilie Hanna (geb. 10.9.1820), Ferdinand James (5.11.1823–18.8.1848) und Eleonora Ries (21.4.1827–6.9.1829). Siehe: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 861.

<sup>551</sup> Hierauf verweisen jeweils der Entstehungsvermerk „*Godesberg 1814*“ im Katalog 741 und auf dem Autograph der Flötensonate op. 169. Das Autograph befindet sich in D-B unter der Signatur Mus.ms.autogr. Ries, F. 106 N.

<sup>552</sup> Siehe: Brief von Franz Anton Ries an Nikolaus Simrock, [o. O.], 14. Juli 1816, zitiert nach dem Autograph (Digitalisat) in der Universitäts- und Landesbibliothek Bonn, Signatur: Autogr. Siehe [unbekannt]: [ohne Titel], in: Bonner Wochenblatt, Nr. 239 (4. August 1816), Rubrik: „Anzeigen“, [o. S. ]; Siehe: [unbekannt]: [ohne Titel], in: Allgemeine musikalische Zeitung mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat, 42 (16. Oktober 1817), Sp. 363, sowie: [unbekannt]: [ohne Titel], in: Morgenblatt für gebildete Stände, Nr. 235 (1. Oktober 1817), S. 940 [Die Seitenzahl ist in der Quelle fälschlich als Seite 840 wiedergegeben]. Siehe auch: Henseler, Theodor A.: Das musikalische Bonn im 19. Jahrhundert, in: Bonner Geschichtsblätter, Bd. 13, S. 47.

<sup>553</sup> Brief von Franz Anton Ries an Nikolaus Simrock, Godesberg, 1. August 1815, zitiert nach dem Autograph (Digitalisat) in der Universitäts- und Landesbibliothek Bonn, Signatur: Autogr. Ries berichtet Wegeler in einem Brief vom Herbst 1815 vom geplanten Besuch und dass der Aufenthalt im Seebad der Gesundheit seiner Frau zur Besserung verholfen hat. Siehe: Brief von Ferdinand Ries an Franz Gerhard Wegeler, London, 17. Oktober 1815, zitiert nach: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 93–96, [Dok. Nr. 45].

<sup>554</sup> Siehe: Brief von Ferdinand Ries, Harriet Ries und Joseph Ries an F. G. Wegeler, London, 10. August 1819, zitiert nach: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 140–145, [Dok. Nr. 75], sowie Brief von Ferdinand Ries an Louis Spohr, London, 30. April 1822, zitiert nach: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 160–163, [Dok. Nr. 91].

<sup>555</sup> „*Lieber Simrock | ist es möglich mir die Partitur vom | Tod Jesu zu besorgen und Ferdinand | zu schicken?*“ Siehe: Brief von Franz Anton Ries an Nikolaus Simrock, Godesberg, 8. Januar 1816, zitiert nach dem Autograph (Digitalisat) in der Universitäts- und Landesbibliothek Bonn, Signatur: Autogr.

<sup>556</sup> „*Gestern erhielt ich die Musikstücke von Ferdinand, und schicke | sie Dir gleich damit Du vieleich [?] wenn Du Lust dazu | hast sie noch vor der Messe stechen könntest.*“ Siehe: Brief von Franz Anton Ries an Nikolaus Simrock, Godesberg, 21. Februar 1815, zitiert nach dem Autograph (Digitalisat) in der Universitäts- und Landesbibliothek Bonn, Signatur: Autogr. Hervorhebung im Original.

<sup>557</sup> Peter (Pieter) Joseph Ries kam schließlich 1818 nach London und arbeitete für die *East India Company* und den Klavierhersteller Broadwood. Siehe: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 144.



„Es läßt sich doch gut in der Herren Welt leben. Und hätte der Frieden nicht zwey-gute und viele-schlechte Klavierspieler hierher gebracht – so mache ich jährlich 500Pf: mehr. Doch kann man hinlänglich zufrieden seyn, allein ich kann nie vergessen – besser ist besser.“<sup>558</sup>

Eine bisher unbeachtete Quelle zu Ries' Wirken in London stellen die Briefe von Camille Pleyel dar, dem ältesten Sohn des Komponisten und Klavierfabrikanten Ignaz Pleyel. Camille Pleyel (1788–1855) reiste im März 1815 für einige Monate nach London, um dort sein Glück als Pianist und Lehrer zu versuchen und Geschäftsmöglichkeiten für das Familienunternehmen zu erkunden. In den erhaltenen Briefen an seine Eltern beschreibt er dabei teils sehr detailliert das Musikleben der Stadt und seine Erlebnisse mit den gefragtesten Musikern, so auch mit Ries. Er berichtet beispielsweise von der großen Rivalität zwischen den in der Stadt etablierten Pianisten: „I have heard Ries but I shall make no rash judgement after a single hearing. Kalkbrenner is in great favour here, even eclipsing Cramer. There is a terrible jealousy between them, as well as with Ries.“<sup>559</sup>

Wenig später erlebte er Ries in einem Konzert der *Philharmonic Society* und bei einem Benefizkonzert: „Yesterday I heard Ries at the same Philharmonic. He played a new Quintet [op. 74] of his own composition. In the first part there are some delightful things. I like Ries's playing very much. It is mellow and yet often energetic. Ries played on an excellent Broadwood instrument and although the hall is quite large, I could hear every note of the piano.“<sup>560</sup> „Ries gave a benefit concert last evening but unfortunately there were two other public concerts the same evening, which was unlucky for him. His new symphony which was performed contains some magnificent passages. As a pianist he plays very difficult things but he lacks the clarity of Kalkbrenner and the style of Cramer.“<sup>561</sup>

Interessant ist zudem Pleyels Erwähnung, dass der Erfinder Johann Nepomuk Mälzel (1772–1838) zahlreiche Musiker der Stadt zu einem Abendessen eingeladen hatte, um für das Metronom, seine damals neueste Konstruktion, zu werben: „Not long ago Maelzel gave a large dinner for artists on behalf of his Chronometer at which Cramer, Ries, Kalkbrenner, Bohrer and others were present, but I don't know whether all this will take him far.“<sup>562</sup>

Aus Pleyels Briefen geht deutlich hervor, wie in London zu Beginn des 19. Jahrhunderts nicht nur die bekanntesten Musiker der Zeit wirkten, sich austauschten und gleichermaßen in harter Konkurrenz zu einander standen, sondern auch, dass die Stadt als Innovationszentrum für den Instrumentenbau – insbesondere für die Weiterentwicklung des Klavierbaus – galt und ein reges öffentliches Konzertleben aufwies.

Ries' Kontakt zu Beethoven nahm in den Jahren ab 1815 deutlich zu und steht wohl im Zusammenhang mit seiner Aufnahme in die *Philharmonic Society* im selben Jahr. Als Vertreter der *Society* korrespondierte er viel mit seinem ehemaligen Lehrer, verhalf ihm beim Verlegen seiner Werke in London und plante längere Zeit, Beethoven nach London zu holen. Allerdings konnte Beethoven die Reise aus gesundheitlichen Gründen nie antreten, obwohl er einige Jahre lang stets mit diesem Gedanken

---

<sup>558</sup> Brief von Ferdinand Ries an Franz Gerhard Wegeler, London, 17. Oktober 1815, zitiert nach: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 93–96, [Dok. Nr. 45].

<sup>559</sup> Brief von Camille Pleyel an die Eltern [Ignaz und Franziska Gabrielle Pleyel], [London], 3. April [1815], zitiert nach: Rita, Benton: London Music in 1815, as seen by Camille Pleyel, in: *Music & Letters*, 47/1 (1966), S. 36.

<sup>560</sup> Brief von Camille Pleyel an die Eltern [Ignaz und Franziska Gabrielle Pleyel], London, 18. April 1815, zitiert nach: Ebd., S. 37–38.

<sup>561</sup> Brief von Camille Pleyel an die Eltern [Ignaz und Franziska Gabrielle Pleyel], London, 23. Mai 1815, zitiert nach: Ebd., S. 40. Das Benefizkonzert fand am Montag, dem 22. Mai 1815, in den *Argyle Rooms* statt. Siehe: Cernelley, John: *George Smart and the Nineteenth-Century London Concert Life*, Appendix 2.

<sup>562</sup> Brief von Camille Pleyel an die Eltern [Ignaz und Franziska Gabrielle Pleyel], London, 23. Mai 1815, zitiert nach: Rita, Benton: London Music in 1815, as seen by Camille Pleyel, in: *Music & Letters*, 47/1 (1966), S. 41.

spielte. In Verbindung mit den Reiseplänen steht auch die Entstehung der Neunten Sinfonie op. 125, die aus einem Auftrag der *Philharmonic Society* hervorging.<sup>563</sup> Dass das Verhältnis zwischen Ries und Beethoven über eine berufliche Beziehung hinaus ging und durchaus von freundschaftlicher Natur war, verdeutlichen die erhaltene Korrespondenz sowie die von Beethoven geplanten Widmungen einer Londoner Ausgabe der *Diabelli-Variationen* op. 120 an Ries' Frau sowie der Neunten Sinfonie an Ries selber, zu denen es allerdings in beiden Fällen nicht kam.<sup>564</sup>

Neben der Korrespondenz mit Beethoven ist es Ries' Verdienst gewesen, Louis Spohr 1820 für eine Konzertreise nach London gewinnen zu können. Bereits 1816 wendet sich Ries im Namen der *Philharmonic Society* an Spohr und stellt diesem ausnahmsweise die Möglichkeit für die nach den damaligen Statuten der *Society* sonst untersagten Solokonzerte in Aussicht: „*Seit 4 Jahren ist dieses Concert durch die ersten hiesigen Künstler, nemlich Viotti, Clementi, Salomon, Cramer etabliert, um die Instrumental Musik, die durch die Uberschwemmung von Sängern beynahe ganz zu Grunde gerichtet war, wieder empor zu heben. Es wurden also einige Regeln gemacht, z.B. daß alle Künstler gleichen Rang haben sollten und die ausgezeichnetsten einen um den andern anführen sollten. Dadurch stand nun Viotti, Baillot, Salomon, Vaccari offer nebeneinander an den Repiennostimmen, und dieses gab dem*

---

<sup>563</sup> Siehe: Brief von Ferdinand Ries an Ludwig van Beethoven, London, 9. Juni 1817, in: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 114–116, [Dok. Nr. 60]. Siehe auch: Dorf Müller, Kurt, u. a. (Hrsg.): Ludwig van Beethoven. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis, Bd. 1, S. 814–817.

<sup>564</sup> Beethoven kündigt die Widmung der *Diabelli-Variationen* im April 1823 an: „*Sie erhalten ebenfalls in einigen Wochen neue 33 Variationen über ein Thema (Walzer Opus 120), Ihrer Frau gewidmet.*“ Die für einen geplanten Londoner Druck an Ries gesandte Abschrift trägt die Widmung: „*33 Veränderungen | über einen walzer | Der Gemahlin | meines lieben Freundes | Ries gewidmet | von Ludwig | van Beethoven | Wien am 30ten April | 1823*“. Beethoven bemerkt hierzu: „*Die Dedication an Ihre Frau konnte ich nicht selbst machen, da ich ihren Namen nicht weiß. Machen Sie also selbe im Namen Ihres und Ihrer Frau Freundes; überraschen Sie die Ihrige damit; das schöne Geschlecht liebt dies.*“ Der Versand der Abschrift verzögerte sich allerdings bis Anfang Juli. In der Zwischenzeit war das Werk in Wien mit einer Widmung an Antonia von Brentano erschienen. Nachdem klar wurde, dass die geplante Londoner Ausgabe nicht zustande kommen würde, erklärt Beethoven: „*die Variationen sollten erst hier erscheinen, nachdem sie in london <erschieden> herausgekommen wären, allein alles schlief, die dedikation an Brentan.[o] sollte nur für Deutschland seyn, da ich ihr sehr verpflichtet u. nichts anders in dem augenblick heraus geben konnte. [...] ihrer Frau kann ich dafür ein anderes werk dediciren [...]*“. Siehe: Briefe von Ludwig van Beethoven an Ferdinand Ries, Wien, 25. April 1823, Hetzendorf, 16. Juli 1823 und Baden, 5. September [1823], zitiert nach: Brandenburg, Sieghard (Hrsg.): Ludwig van Beethoven. Briefwechsel Gesamtausgabe, Bd. 5, S. 111–113, S. 185–187, S. 225–227, [Dok. Nr. 1636, 1703 und 1740]. Hervorhebungen im Original. Siehe auch: Dorf Müller, Kurt, u. a. (Hrsg.): Ludwig van Beethoven. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis, Bd. 1, S. 770, sowie: Wegeler, Franz Gerhard, und Ries, Ferdinand: Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven, S. 123. Anfang Mai 1823 kündigt Beethoven zudem die Widmung der Neunten Sinfonie an Ries an: „*auf der neuen Sinfonie erhalten Sie die Dedication an Sie. – ich hoffe endlich die Ihrige an mich zu erhalten* –“. Ries hatte Beethoven seine Sinfonie op. 80 in c-Moll gewidmet, nachdem Beethoven im Mai 1816 angemerkt hatte: „*– übrigens sollte sich mein lieber Schüler Ries hinsetzen u. mir was tüchtiges dediciren, worauf den der Meister auch antworten wird u. gleiches mit gleichem vergelten* –“. Dem Briefwechsel der nachfolgenden Jahre ist zu entnehmen, dass das von Ries an Beethoven geschickte Belegexemplar der Sinfonie op. 80 wohl lange Zeit nicht oder gar nicht bei Beethoven eintraf. Siehe: Brief [Fragment] von Ludwig van Beethoven an Ferdinand Ries, [Wien, Anfang Mai 1823], zitiert nach: Brandenburg, Sieghard (Hrsg.): Ludwig van Beethoven. Briefwechsel Gesamtausgabe, Bd. 5, S. 117–119, [Dok. Nr. 1641]. Hervorhebung im Original. Siehe: Brief von Ludwig van Beethoven an Ferdinand Ries, Wien, 8. Mai 1816, zitiert nach: Brandenburg, Sieghard (Hrsg.): Ludwig van Beethoven. Briefwechsel Gesamtausgabe, Bd. 3, S. 256–257, [Dok. Nr. 933]. Hervorhebungen im Original. Im Fall der angedachten Widmung der Sinfonie op. 125 änderte Beethoven seine Meinung einige Zeit später, wie Überlieferungen in einem der Konversationshefte belegen. Darin schreibt Beethovens Bruder Johann vermutlich Ende April 1824: „*Was die Dedication der Simfon[ie] betrifft, so war dis nur eine Anfrage des Kirchhofer für Ries [sic], und muß auf keinen Fall seyn. M M Ries hätte es gern gesehn weil er bald von London fortgeht, – Ich erklärte ihm daß es mit diesem Werk schwerlich sein kön[n]te, worauf er auch nicht weiter mehr etwas sagte.*“ Der erwähnte „Kirchhofer“ ist Franz Christian Kirchhoffer (1785–1842), der als Buchhalter zwischen Ries und Beethoven vermittelte. Die Sinfonie wurde schließlich Friedrich Wilhelm III. gewidmet. Zitiert nach: Dorf Müller, Kurt, u. a. (Hrsg.): Ludwig van Beethoven. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis, Bd. 1, S. 818.

*Concerte einen solchen Namen, daß es nun das erste hier ist und für einen Künstler, der nach London zu kommen gedenkt, den bedeutensten Eintritt gibt. [...] Ein Concert zu spielen ist verboten, es soll ein Concertante seyn, doch sieht man die Nothwendigkeit und Billigkeit ein, einem fremden Künstler ganz die Wahl zu lassen, was er spielen will, und man nennt ein Concert nur ein Concertante, und es ist gut damit.*<sup>565</sup>

Der Briefwechsel der folgenden Jahre legt dar, wie Ries die vertraglichen Konditionen festlegt, der *Society* Exklusivrechte für Konzerte mit Spohr sichert und praktische Reisetipps für die Überfahrt nach England sowie die Weiterfahrt nach London gibt, zumal Spohr kein Englisch sprach. Während Spohrs Aufenthalt in London in der Saison 1820 war Ries sein wichtigster Ansprechpartner. Er führte Spohr bei der *Society* ein und setzte in der Direktion Solokonzerte von Spohr durch.<sup>566</sup> Darüber hinaus war Spohr verpflichtet worden, in allen acht Konzerten der *Society* mitzuwirken und ihr eine neue Komposition zu überlassen. Zudem dirigierte Spohr erstmals in einem Londoner Konzert mit einem Taktstock, was bald zur Ablösung der bis dahin üblichen Doppeldirektion durch den Ersten Geiger und einen weiteren Direktor am Klavier führte.<sup>567</sup> Wie die Briefe der nachfolgenden Jahre zeigen, scheint sich während Spohrs Aufenthalt in London eine Freundschaft mit Ries entwickelt zu haben. Der Ton ist nun deutlich freundschaftlich geprägt, und Ries berichtet von seinen privaten Erfahrungen und Erlebnissen. Hierzu gehören die Geburten seiner Kinder wie auch der wachsende Unmut über die aufkommenden Ausgrenzungen in der *Society*: *„Wir sehen hier wie gewöhnlich fort, die Philharmonischen Concerten sind weit schlechter geworden, indem sie suchen nur Engländer als Directoren zu haben – die wohl gut dirigieren würden, wenn sie könnten. Ich kann mich persönlich nicht beklagen, weil ich seit 3 Jahren nicht mehr Director seyn wolte. Sie haben jetzt eine Academie etabliert, und Concerten wo nichts wie einheimische, englische Compositionen gegeben werden sollten; das wird wirklich wenn nicht gut, doch gewiß interessant werden.*“<sup>568</sup> Die Freundschaft zu Spohr ermöglichte es Ries zudem, seinen jüngsten Bruder Hubert bei Spohr als Schüler unterzubringen. Der erhaltene Briefwechsel zeigt, dass Ries immer wieder Verantwortung für seine jüngeren Geschwister und auch für seinen Vater übernahm. So richtete er beispielsweise für Hubert ein Konto beim Bankier Abraham Mendelssohn Bartholdy – dem Vater des Komponisten – ein und finanzierte für Hubert das Studium bei Spohr.<sup>569</sup>

---

<sup>565</sup> Brief von Ferdinand Ries an Louis Spohr, London, 12. Dezember 1816, zitiert nach: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 111–113, [Dok. Nr. 58].

<sup>566</sup> Spohr berichtet darüber in seiner Selbstbiographie: *„Größern Anstoß erregte noch mein Verlangen, bei diesem ersten Auftreten nur eigene Kompositionen vortragen zu wollen. Die Philharmonische Gesellschaft hatte nämlich, um die seichten und gehaltlosen Virtuosenkonzerte von ihren Programmen entfernt zu halten, das Gesetz gemacht, daß mit Ausnahme der Mozartschen und Beethovenschen Klavierkonzerte keine Konzerte oder ähnliche Musikstücke gespielt werden dürften, sondern der Solospieler nur das vorzutragen habe, was sie wählen werde. Nachdem jedoch Herr Ries die Diskussion englisch, also mir unverständlich, fortgesetzt und den Herren versichert hatte, daß meine Violinkonzerte in Deutschland den von ihnen von dem Verbot ausgenommenen an die Seite gesetzt würden, gab man auch dieses nach.*“ Siehe: Göthel, Folker (Hrsg.): Louis Spohr. Lebenserinnerungen. Erstmals ungekürzt nach den autographen Aufzeichnungen, Bd. 2, S. 70.

<sup>567</sup> Spohr berichtet: *„Es war damals dort noch gebräuchlich, daß bei Symphonien und Ouvertüren der Pianist die Partitur vor sich hatte, aber nicht etwa daraus dirigierte, sondern nur nachlas und nach Belieben mitspielte, was, wenn es gehört wurde, einen sehr schlechten Effekt machte. Der eigentliche Direktor war der Vorgeiger, der die Tempi angab und dann und wann, wenn das Orchester zu wanken begann, den Takt mit dem Violinbogen gab.*“ Siehe: Ebd., S. 72.

<sup>568</sup> Brief von Ferdinand Ries an Louis Spohr, London, 24. Dezember 1822, zitiert nach: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 166–167, [Dok. Nr. 95]. Hervorhebungen im Original.

<sup>569</sup> Im Dezember 1822 empfiehlt Ries seinen Bruder Hubert an Peter Joseph Lenné (1789–1866), einen Bonner Schulkameraden, der mittlerweile Direktor der Königlich Preussischen Gärten in Sanssouci war, wie folgt: *„Ich bitte dich recht herzlich, gehe ihm mit gutem Rathe an die Hand, indem er nie von Hause war und nun sozusagen zum erstenmal auf eigenen Füßen steht, so bedarf es sehr, besonders wegen seiner ökonomischen Einrichtung. Ich habe ihm bey H. A. Mendelson monatlich Geld angewiesen. Thue mir den Gefallen und schreibe mir*

In seinen letzten Jahren in London zog sich Ries nicht nur von der Direktorenstelle in der *Society* zurück, sondern trat auch kaum noch in der Öffentlichkeit als Pianist auf. Hierüber geben die Lebenserinnerungen von Ignaz Moscheles Auskunft, der 1821 nach London gekommen war und sich mit Ries befreundete: „*Oeffentlich spielte Ries damals nicht mehr; er lebte ganz seinem Beruf des Musikunterrichts und des Componirens; Beides trug ihm Geld und Ehre ein, sodass er sich schon im Jahre 1824 als wohlhabender Mann und geachteter Künstler mit seiner liebenswürdigen Familie auf ein Gut in der Nähe von Bonn zurückzog.*“<sup>570</sup>

Bereits im Herbst 1823 berichtet Ries über seinen für den 15. Juli 1824 geplanten Weggang aus England: „*Meine Abreise ist auf den 15. July bestimmt, mein Abschiedsconcert in der Arbeit, ich bin des Joches müde: Cabalen, Sauereyen, alles wird auch hier unangenehm, was Sie wohl durch Grund gehört haben werden – das Geld habe ich – und so muß ich im Grunde doch nicht zu sehr beklagen.*“<sup>571</sup> Das im Brief erwähnte Abschiedskonzert fand schließlich am 8. April 1824 in den *Argyll Rooms* statt. Ries hatte anlässlich seines Abschieds ein großes Klavierkonzert komponiert, das als sein Opus 132 veröffentlicht wurde und den Beinamen „*Abschieds-Concert von England*“ erhielt.<sup>572</sup> In einem von Hill nicht erfassten Brief an Peters, der das Konzert op. 132 schließlich druckte, berichtet Ries über den Erfolg und fügt das umfangreiche Programm des Abends an.<sup>573</sup> Bemerkenswert ist, dass sich Ries vor seiner Abreise an die *Society* wendet, um die Druckrechte an einigen seiner Sinfonien zu erhalten, da die *Society* die Aufführung „eigener“ Werke außerhalb der philharmonischen Konzerte stark einschränkte, um die Exklusivität der Werke für die *Society* zu wahren. Tatsächlich bedauerte auch die deutsche Fachpresse, dass Ries’ Werke „*nicht auch in Deutschland bekannt werden [...]*“, da sie „*durch den Verkauf derselben an die philharmonische Gesellschaft [...] für die übrige Welt so gut wie vergraben*“ sind.<sup>574</sup> Im April 1824 wendet sich Ries daher an einen Vertreter der *Society*:

---

*aufrechtig, ob du glaubst, daß es hinlänglich, nehmlich 3 oder 4 Pfund Sterling. Ich wünsche sehr, daß er sehr eingezogen leben soll. Es wird ihn am ersten Bedürfnisse kennen lernen, die er bisheran nicht kannte, und der beste Weg zugleich, ihnen bald vorzubeugen. Ich kenne in Berlin keinen Menschen und wende mich also gerade an dich.*“ Siehe: Brief von Ferdinand Ries an Peter Joseph Lenné, London, 24. Dezember 1822, zitiert nach: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 165, [Dok. Nr. 94]. Hervorhebung im Original. Siehe auch: Brief von Ferdinand Ries an Louis Spohr, London, 14. Februar 1823, zitiert nach: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 168–170, [Dok. Nr. 97].

<sup>570</sup> Siehe: Moscheles, Charlotte (Hrsg.): Aus Moscheles’ Leben. Nach Briefen und Tagebüchern, Bd. 1, S. 53. Ries widmete Moscheles das Klavierkonzert op. 115, das zwar bereits in Bonn 1809 entstand, aber erst 1823 gedruckt wurde. Moscheles widmete Ries sein Klavierkonzert op. 58.

<sup>571</sup> Brief von Ferdinand Ries an Louis Spohr, London, 28. Oktober 1823, zitiert nach: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 186–187, [Dok. Nr. 111]. Ries reiste allerdings bereits am 9. Juli 1824 ab, wie der Brief an William Watts zeigt. Siehe: Brief von Ferdinand Ries an William Watts, London, 8. Juli 1824, zitiert nach: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 192–193, [Dok. Nr. 118].

<sup>572</sup> Der Titel auf dem Autograph in D-B (Signatur Mus.ms.autogr. Ries, F. 82 N) lautet: „*Seventh Concerto for the Piano Forte with full Orchestra Composed by Ferd: Ries London 1823 | op. 132*“. Der Beiname „*Fare well Concerto*“ ist wohl nachträglich von fremder Hand hinzugefügt worden, scheint aber von Ries gebilligt worden zu sein, denn er erscheint in deutscher Übersetzung auf dem Druck von 1824. Siehe auch: Hill, Cecil: Ferdinand Ries. A Thematic Catalogue, S. 137. Eine Rezension des Konzertes findet sich im *Harmonicon*. Siehe: [unbekannt]: Mr. Ries’s Farwell Concert, in: *The Harmonicon* 2/17 (1824), S. 102.

<sup>573</sup> Siehe: Brief von Ferdinand Ries an C. F. Peters, London 16. April 1824. Eine Edition des Briefes findet sich im Anhang.

<sup>574</sup> Siehe: [unbekannt]: Bericht über die diesjährigen philharmonischen Concerte, in: *AmZ* 24/40 (2. Oktober 1822), Sp. 655. Ries musste beispielsweise 1818 bei der *Society* um Erlaubnis bitten, um eine eigene Sinfonie in Bath aufführen zu können. Er bekam die Genehmigung unter der Auflage, das Konzert selbst dirigieren zu müssen. Und noch 1828 berichtet Ries dem Kölner Oberbürgermeister, dass seine Ouvertüre *Don Carlos* (op. 94) nach wie vor Eigentum der *Philharmonic Society* sei. Siehe: Brief von Ferdinand Ries an Adolf Steinberger, Frankfurt a. M., 27. November 1828, zitiert nach: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 396–398, [Dok. Nr. 251]. Siehe auch: Robinson, Steven: *The eight Symphonies of Ferdinand Ries*, Bd. 1, S. 88–89.

„Dear Welsh,

*As there is a General Phil: Meeting this evening, will you put the question, if they will allow me to print the first Simphonie they have of me – if I should have any opportunity of doing so in Germany? It was played /: I think :/ 3 times in 8 years and is therefore nor valuable to them. Or I also would give an Overture, or my last Simphonie in (M.S.) in exchange, as it is not likely I shall print them so soon, as it is difficult to dispose of these works.”<sup>575</sup>*

Die erhaltenen Dokumente, wie Ries' nachfolgender Brief an die *Society*, zeigen, dass sich Ries und die *Society* einigen konnten:

„Dear Sir,

*I beg acknowledge your letter of the 2 inst: and will feel greatly obliged by your stating to the members of the Philharmonic Society my sincerest thanks for the handsome way they allowed me to use those manuscripts they had an exlusive [sic] right to. I beg at the same time you will state to them, that I have given to Mr Calkin all the separate parts of my Sinfonie in D minor, --F, --Eb, --C minor, (M.S.) Overture Bardique Sinfonie in D with Contrabass obl:*

*A great part of these parts belonged to me. On my arrival on the Continent I will send the score of my last sinfonie – and should I compose any great works of this sort, it will give me great pleasure to present the Society with a copy or manuscript. I shall leave England to morrow, in case I do not find you at home I beg you will settle our little account with my brother.”<sup>576</sup>*

In den rund elf Jahren in England hatte es Ries zu Ansehen als Pianist und Komponist sowie zu finanziellem Erfolg gebracht. Bereits eine stark verkürzte Übersicht über sein kompositorisches Schaffen in jener Zeit bringt klar zum Ausdruck, wie er nahezu alle Gattungen aufgriff, und spiegelt gleichermaßen den vielseitigen Londoner Musikmarkt wider.

<b>Gattung</b>	<b>Opusnummer</b>	<b>Entstehungsdatum laut Autograph</b>	<b>Entstehungsdatum laut Katalog 741</b>
<i>The Dream</i> für Klavier	op. 49	[Autograph nicht auffindbar]	London 1813
Violinsonaten	op. 59	[Autograph nicht auffindbar]	London 1813
Sinfonie in d-Moll	op. 112	[Autograph nicht auffindbar]	London 1813
Klaversonate mit Flöte ad. lib.	op. 48	[Autograph nicht auffindbar]	London 1814
Sinfonie in c-Moll	op. 80	London 1814	London 1814
Klavierkonzert in D-Dur	op. 120	[Autograph nicht auffindbar]	London 1814
Klaviersextett	op. 142	London 1814	London 1814
Flötenquartette	op. 145 Nr. 1–2	London 1814	London 1814
Sonate für Klavier und Flöte (oder Klarinette)	op. 169	Godesberg 1814	Godesberg 1814
Ouvertüre ( <i>Bardique</i> )	WoO 24	London 1815	[nicht verzeichnet]
Klaviertrio	op. 63	Bath 1815	Bath 1815

<sup>575</sup> Siehe: Brief von Ferdinand Ries an Welsh, London, 12. April 1824, zitiert nach: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 191, [Dok. Nr. 115].

<sup>576</sup> Siehe: Brief von Ferdinand Ries an William Watts, London, 8. Juli 1824, zitiert nach: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 192–193, [Dok. Nr. 118].

Gattung	Opusnummer	Entstehungsdatum laut Autograph	Entstehungsdatum laut Katalog 741
Variationen für Klavier über <i>Amati constanti</i> (Mozart)	op. 66 Nr.1	London 1815	London 1815
Klavierquintett	op. 74	London 1815 <sup>577</sup>	London 1815
Rondo für Klavier und Harfe	op. 79	London 1815	London 1815
Ouvertüre zu <i>Don Carlos</i>	op. 94	London 1815	London 1815
Streichquartett	op. 126 Nr. 2	[Autograph nicht auffindbar]	Bath 1815
Flötenquartett	op. 145 Nr. 3	Hastings 1815	Hastings 1815
Sinfonie in Es-Dur	WoO 30	London 1822 <sup>578</sup>	[nicht verzeichnet]
Oktett	op. 128	Londre 1816 <sup>579</sup>	London 1816
Klaviersonate	op. 45	[Autograph nicht auffindbar]	London 1816 <sup>580</sup>
3 Klaviervariationen nach Themen von H. R. Bishop	op. 65 Nr. 1–3	London 1816	London 1816
Klaviervariation ( <i>Basskyrian Air</i> )	op. 73 Nr. 2	London 1816	London 1816
Klaviersonate mit Flöte ad. lib.	op. 76 Nr. 2	[Autograph nicht auffindbar]	London 1816
Sinfonie in Es-Dur	op. 90	London 1816	London 1816 <sup>581</sup>
Klaviersonate mit Flöte ad. lib.	op. 76 Nr. 1	[Autograph nicht auffindbar]	London 1817
Klaviervariationen ( <i>French Air</i> )	op. 66 Nr. 2	London 1817	London 1817
Rondo für Klavier über russische Themen	op. 67 Nr. 1	London 1816	London 1817
Fantasie für Klavier nach Mozarts <i>Nozze di Figaro</i>	op. 77 Nr. 2	[Autograph nicht auffindbar]	London 1817
Trio für zwei Klaviere und Harfe	op. 95	London 1817	London 1817

<sup>577</sup> Das Autograph hat Hill nicht erfasst. Es befindet sich im Beethoven-Haus in Bonn (Signatur: BH 253).

<sup>578</sup> Wie Steven Robinson darlegt, entstand die Sinfonie WoO 30 vermutlich schon 1815/1816. Das Partiturautograph mit der Datumsangabe „1822“ (D-B, Mus.ms.autogr. Ries, F. 39 N) identifiziert Robinson als Abschrift für die *Philharmonic Society*, die 1822 angefertigt wurde. Zudem arbeitete Ries das Werk 1824 nochmals um. Siehe: Robinson, Steven: *The eight Symphonies of Ferdinand Ries*, Bd. 1, S. 49–60 u. S. 138.

<sup>579</sup> Das Datum ist auf dem Autograph nicht eindeutig zu identifizieren und wurde vermutlich nachträglich von „1815“ auf „1816“ geändert.

<sup>580</sup> Lamkin vermutet allerdings einen Entstehungszeitraum zwischen 1811 und 1812 während der Reise durch Russland. Da Ries seine Flötensonate op. 48 als Sonate Nr. 33 zählte und das Opus bereits 1814/1815 im Druck bei Simrock erschien, geht Lamkin davon aus, dass die Klaviersonate op. 45, die von Ries als Sonate Nr. 31 gezählt wurde, trotz der späteren Veröffentlichung im Jahr 1817 vor der Sonate op. 48 und somit vor 1815 entstanden sein muss. Hill verweist zwar an Hand einer Bemerkung im Intelligenzblatt der *AmZ* auf einen Druck von 1813 bei Kühnel, die Angabe hält einer genaueren Betrachtung allerdings nicht stand, da das Opus in der *AmZ* keine Erwähnung findet. Siehe: Lamkin, Kathleen J.: *The Solo Piano Sonatas of Ferdinand Ries*, S. 41–42. Siehe auch: Hill, Cecil: *Ferdinand Ries. A Thematic Catalogue*, S. 40, sowie: [unbekannt]: *Neue Verlags-Musik von A. Kühnel in Leipzig*, in: *Intelligenzblatt VI zur AmZ 15/23* (9. Juni 1813), Sp. 49–50.

<sup>581</sup> Robinson hat in seinen Untersuchungen gezeigt, dass die Sinfonie op. 90 vermutlich bereits im Frühjahr 1815 entstand und von Ries 1824 nochmals umgearbeitet wurde. Siehe: Ebd., S. 49–60.

<b>Gattung</b>	<b>Opusnummer</b>	<b>Entstehungsdatum laut Autograph</b>	<b>Entstehungsdatum laut Katalog 741</b>
Variationen für Klavier und Orchester über <i>Rule Britannia</i>	op. 116	1817	Hastings 1817
Streichquartett	op. 126 Nr. 3	London 1817	London 1817
Klaviersextett	op. 100	London 181[7] <sup>582</sup>	London 1817 o 1820
Klavariationen ( <i>Cossack Dance</i> )	op. 40	[Autograph nicht auffindbar]	London 1818
Rondos ( <i>When the Wind blows, Hibernian Air</i> ) und Polonaise für Klavier	op. 84 Nr. 1–3	London 1818	London 1818
Klavariationen nach einem Air von H. R. Bishop ( <i>Grindoff &amp; Claudine</i> )	op. 96 Nr. 2	1818	London 1818
Flötenquintett	op. 107	[Autograph nicht auffindbar]	London 1818
Sinfonie in F-Dur	op. 110	[Autograph nicht auffindbar]	London 1818
Sonate für Klavier und Flöte	op. 87	London 1819	London 1819
Rondo für Klavier nach <i>Gentile Annette</i>	op. 88 Nr. 1	[Autograph nicht auffindbar]	London 1819
Rondo für Klavier nach Rossinis <i>Una voce poco fa</i>	op. 88 Nr. 2	London 1819	London 1819
Notturmo für Klavier und Flöte ad. lib.	op. 89	London 1819	London 1819
Rondo für Klavier nach Rossinis „ <i>Di piacer mi balza il cor</i> “	op. 98 Nr. 1	London 1819	London 1819
Rondo für Klavier nach Mozarts <i>Al bascia si faccia onore</i>	op. 88 Nr. 3	Hasting 1820	Hasting 1820
Fantasie für Klavier nach einem Thema von H. R. Bishop	op. 92 Nr. 1	London 1820	London 1820
Fantasie für Klavier nach Mozarts „ <i>Gente e qui l'uccellatore</i> “	op. 97	London 1820	London 1820
Rondo für Klavier nach Mozarts „ <i>Die Entführung aus dem Serail</i> “	op. 98 Nr. 2	London 1820	London 1820
Klavierquartett	op. 129	London 1822	London 1820

<sup>582</sup> Der Rand ist beschnitten. Das Jahr 1817 erscheint auf Grund der Uraufführung am 28. April 1817 plausibel. Siehe: Hill, Cecil: Ferdinand Ries. A Thematic Catalogue, S. 102–103.

Gattung	Opusnummer	Entstehungsdatum laut Autograph	Entstehungsdatum laut Katalog 741
Rondo für Klavier ( <i>The Emerald Isle</i> )	op. 84 Nr. 4	1821	London 1821
Fantasie für Klavier nach einem Thema von H. R. Bishop	op. 92 Nr. 2	1821	London 1821
Klavariationen nach Rossinis <i>Trancedi</i>	op. 96 Nr. 1	London 1821	London 1821
Klavariationen nach einer Air von H. R. Bishop ( <i>Military Air</i> )	op. 96 Nr. 3	London 1821	London 1821
Klavariationen nach J. Braham ( <i>Nelson</i> )	op. 96 Nr. 4	London 1821	London 1821
Sinfonie in D-Dur	op. 146	London 1822	London 1822
Cellosonate	op. 125	London 1823 <sup>583</sup>	London 1823
Klavierkonzert in a-Moll	op. 132	London 1823	London 1823
Streichquartett	op. 150 Nr. 3	Hastings 1823	Hastings 1823

Die Übersicht zeigt einerseits, wie sich Ries nach seiner Ankunft in London gezielt sinfonischen Werken zuwendet – dem Verleger Peters schreibt er 1815, er versuche „aus der Klavierspieler Liste mehr herauszukommen“<sup>584</sup> –, andererseits entstehen zunehmend 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 offenbar kaum. Lediglich 1815 und 1817 entstehen zwei weitere Quartette, die zusammen mit dem 1813 in Stockholm komponierten Quartett schließlich das Opus 126 bilden. Erst in seinem letzten Jahr in London, entschließt sich Ries, ein weiteres Quartett zu schreiben, das später als op. 150 Nr. 3, veröffentlicht wird. Worin der Grund für seine damalige geringe Produktivität in der Gattung Streichquartett zu suchen ist, ist nicht genau zu klären. Einerseits spielte das Quartett in dem früh aufkommenden Konzertleben der Stadt zunächst eine untergeordnete Rolle,<sup>585</sup> andererseits veranschaulicht die große Anzahl an Rondos, Fantasien und Variationen, insbesondere auf Grundlage bekannter Themen aus der Oper oder aus Volksweisen, deren Popularität und spiegelt die hohe Nachfrage für Klaviermusik in London deutlich wider. Über diesen Umstand berichtet Ries immer wieder in seinen Briefen, so beispielsweise im Herbst 1815: „[...] 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.“<sup>586</sup> Und an

<sup>583</sup> Das Autograph ist bei Hill nicht aufgeführt. Es findet sich in der Bayerischen Staatsbibliothek (D-Mbs) unter der Signatur: Mus.ms. 23229.

<sup>584</sup> Siehe: Brief von Ferdinand Ries an C. F. Peters, London, 18. September 1815, zitiert nach: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 90–92, [Dok. Nr. 43].

<sup>585</sup> Siehe: Finscher, Ludwig: Streicherkammermusik, (MGG Prisma), S. 36.

<sup>586</sup> Siehe: Brief von Ferdinand Ries an C. F. Peters, London, 18. September 1815, zitiert nach: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 90–92, [Dok. Nr. 43].



Spohr schreibt Ries 1816: „/:Denn Musikkenner noch Liebhaber ist der Engländer besonders nicht:/.“<sup>587</sup> Einige Jahre später gibt Ries in einem Brief an Peters 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 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 [...]*.“<sup>588</sup>

Als Komponist in London sah sich Ries dem Spannungsfeld zwischen einerseits eingängiger, leichter (Unterhaltungs-)Musik und andererseits ästhetisch anspruchsvoller Musik ausgesetzt. Die Verbindung dieser beiden Pole war kompositorisch nicht immer leicht zu bewältigen. Noch 1825 mahnt er in einem Brief an den Verleger Nägeli bezüglich „ganz leichter Sinfonien“: „*allein so schnell komponieren, wie Sie glauben, geht es wohl auch nicht. Es soll ja nur leicht aber nicht schlecht werden – das sind zwey Schwierigkeiten anstatt einer, und leider will man nun in dieser Schreibart zuviel Knalleffekten haben: doch es zu versuchen bin ich nicht abgeneigt*.“<sup>589</sup>

Rezensionen verschiedener Kompositionen der Londoner Zeit zeigen, dass Ries versuchte, die breite Nachfrage zu bedienen. So komponiert er einerseits Stücke, die ausdrücklich technisches Können und musikalisches Verständnis voraussetzen, andererseits orientierte er sich an der musikalischen Mode und schrieb ebenso gezielt leichte Werke, deren Nutzen für den Unterricht wie auch für die Unterhaltung der musikalischen Mittelschicht von der Presse positiv hervorgehoben wurden.<sup>590</sup> Auch nach seinem

<sup>587</sup> Brief von Ferdinand Ries an Louis Spohr, London, 12. Dezember 1816, zitiert nach: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 111–113, [Dok. Nr. 58]. Spohr beschreibt während seines Aufenthalts in London in seinen Briefen einen ähnlichen Eindruck: „*Dann, daß das hiesige Kunsttreiben große | Contraste darbiethet (die überhaupt in großen Städten | am grellsten hervortreten,) daß man neben vielem vortreff- | lichem und Lobenswerthem auch das erbärmlichste zu hören bekommt, | daß es sich mit einem Wort, doch deutlich zeigt, daß die Eng- | länder keinen Beruf zur Musik und keinen wahren Sinn | dafür haben. Zwar treiben sie, wie alles, auch Musik | mit Ernst, allein man merkt es ihnen wie den reisenden | Engländern in Italien bei Besichtigung der Kunstschatze und Alterthümer | bald an, daß es ihnen mehr eine Arbeit als ein Genuß ist und | daß sie bey'm Ende eines Concertes wohl auch sagen könnten, wie | jene nach einer Kunstbesichtigung in Rom: Gott lob, das | wäre wieder überstanden! Schon dass sie Concerten von 4 oft | 5 Stunden Länge mit einer kurzen Pause bis zu Ende mit Auf- | merksamkeit und Ernst zuhören können, beweist, daß die Mu- | sik nicht in ihr Inneres dringe, weil sie sonst schon vor der | ersten Hälfte erschöpft seyn müßten. Auch daß sie am | selben Abende das Herrlichste so wie das Erbärmlichste mit | gleicher Theilnahme anhören, in demselben Concerte ein classisches | Musikstück von Mozart und einen englischen Gassenhauer | ohne allen Kunstwerth da capo verlangen können, beweist, daß sie | das gute vom Schlechten gar nicht zu unterscheiden wissen. | Daß dieß übrigens nur vom gewöhnlichen Concert-Publikum ge- | meint ist und daß in einer Stadt von 1200,000 Ein- | wohnern wohl auch einige sich finden die eine rühmliche | Ausnahme machen und denen man ein Kunsturtheil zugestehen | kann, versteht sich von selbst.*“ Siehe: Brief von Louis Spohr an Wilhelm Speyer, London, 27. März 1820, zitiert nach dem Autograph (Digitalisat) in der Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz, Signatur: 55 Nachl 76,15. Hervorhebungen im Original.

<sup>588</sup> Siehe: Brief von Ferdinand Ries an C. F. Peters, Godesberg, 6. April 1826, zitiert nach: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 857–859, [Dok. Nr. 165a].

<sup>589</sup> Brief von Ferdinand Ries an G. Nägeli, Godesberg, 9. Dezember 1825, zitiert nach: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 244–245, [Dok. Nr. 152]. Siehe auch: Schewe, Gisela: Untersuchungen zu den Streichquartetten von Ferdinand Ries, S. 6–7.

<sup>590</sup> Beispielsweise: „*It is not, then, within his province to lighten the difficulties that every page, nay, almost every line, present, which will assuredly restrict its performance to those who either have already gained a mastery over the instrument, or are laboring with more than usual zeal and industry to attain such an end: all the middling class of players, which includes the great bulk of amateur performers, will, be, we fear, deterred from entering upon so arduous a task.*“ Siehe: [unbekannt]: Review of Music, in: The Harmonicon 1/9 (1823), S. 129. „*Mr. Ries has acted wisely in condescending to write pieces so little difficult; and we wish him the reward it deserves, – a speedy and extensive sale of his compositions.*“ Siehe: [unbekannt]: Review of new musical Publications, in: The Gentleman’s Magazine, März 1816, S. 251. „*We only recommend this Fantasia*

Weggang aus England blieben leichte Werke von ihm gefragt, wie der Briefwechsel mit dem Londoner Verleger und Instrumentenhändler Thomas D'Almaine (1783–1866) bezeugt, der bei Ries 1825 gezielt leichte Werke für den Unterricht anfragt. Ries entgegnet in seinem Antwortschreiben: „*However, it must be still Old England, as you do ask for, Some light and not difficult work, that I think suit the schools*“.<sup>591</sup>

Über Ries' Wirken und Auftreten in der Londoner Salonkultur ist kaum etwas bekannt. Interessant in diesem Zusammenhang sind allerdings die Eindrücke, die Spohr in seinen Lebenserinnerungen beschreibt. Anders als auf den Kontinent scheint der Stellenwert der Musiker im kammermusikalischen Rahmen ein deutlich geringerer gewesen zu sein: „*Doch konnte ich mich nie entschließen, auch in Privatgesellschaften für Geld zu spielen, da mir die Art und Weise, wie man in solchen die Künstler damals behandelte, gar zu unwürdig vorkam. Sie wurden nämlich nicht zur Gesellschaft gezogen, sondern mußten in einem abgesonderten Zimmer des Moments harren, wo sie zu ihren Musikvorträgen in das Gesellschaftszimmer zitiert wurden, und hatten dieses nach beendigten Vorträgen sogleich wieder zu verlassen.*“<sup>592</sup>

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 Streichquartetten op. 71 und op. 74 Faktoren, die darauf hinweisen, dass die Quartette eigens für öffentliche Aufführungen in London konzipiert worden sind.<sup>593</sup> Und auch Beethoven unterscheidet bei der Vermarktung seiner Werke in England deutlich zwischen Kompositionen für private Zirkel und für die breite Öffentlichkeit. So weist er George Smart beispielsweise ausdrücklich darauf hin, dass das Streichquartett op. 95 in f-Moll „*for a small circle of connoisseurs*“ geschrieben und nicht in der Öffentlichkeit aufzuführen sei.<sup>594</sup> Ebenso erhält Ries spezielle Anweisungen in Bezug auf die Veröffentlichung der Sonate op. 106 (*Hammerklavier*) auf dem Londoner Musikmarkt: „– sollte die sonate nicht recht seyn für london, so könn[te ich] eine andere

---

[op. 121] *to those who have acquired a certain command of the piano-forte; it calls for executive powers of no humble degree: but, at the same time, we beg to be understood that it contains no passage which will not yield to the industry of a numerous class of performers in this musical age.*“ Siehe: [unbekannt]: Review of Music, in: *The Harmonicon* 1/8 (1823), S. 113. Hervorhebung im Original. Siehe auch: Hill, Cecil (Hrsg.): *Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente*, S. 37.

<sup>591</sup> Brief von Ferdinand Ries an Thomas D'Almaine, Godesberg, November 1825, zitiert nach: Hill, Cecil (Hrsg.): *Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente*, S. 242, [Dok. Nr. 150]. Hervorhebungen im Original.

<sup>592</sup> Göthel, Folker (Hrsg.): *Louis Spohr. Lebenserinnerungen*. Erstmals ungekürzt nach den autographen Aufzeichnungen, Bd. 2, S. 79.

<sup>593</sup> Nicole Schwindt-Gross weist in ihren umfangreichen Untersuchungen darauf hin, dass Haydn die Quartette op. 71 und op. 74 unter die für London komponierten Werke listete, und arbeitet wesentliche Merkmale der Quartette heraus, die als Anpassungen an Aufführungsbedingungen der von Salomon geleiteten Konzerte in den *Hanvoer Square Rooms* zu werten sind. Hierzu gehören die ungewohnte „Fülle an Klangvolumen, orchestral anmutende kumulative Imitationen und Solo-Tutti-Kontraste“ sowie ein „Vorspann mit ‚Schaut her‘-Effekt“, der der „Bändigung der Publikumsturbulenzen“ dienlich war. Gleichmaßen stellt Karl Geiringer in Haydns Londoner Sinfonien eine deutliche Abkehr von intimen Kammermusiktechniken fest. Siehe: Schwindt-Gross, Nicole: *Drama und Diskurs*, S. 226–230, sowie: Geiringer, Karl: *Joseph Haydn. Der schöpferische Werdegang eines Meisters der Klassik*, S. 194–200. Siehe auch: Speck, Christian: *Haydn's Emperor Quartet, Op. 76 No. 3, and the Public Spheres in London and Vienna*, in: *The String Quartet. From the private to the public Sphere*, 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. From the private to the public Sphere*, S. 165–197.

<sup>594</sup> Siehe: Brief von Ludwig van Beethoven an George Smart, [Wien, 7. Oktober 1816], zitiert nach: Brandenburg, Sieghard (Hrsg.): *Ludwig van Beethoven. Briefwechsel Gesamtausgabe*, Bd. 3, S. 305–307, [Dok. Nr. 983]. Siehe auch: Reimer, Erich: *Idee der Öffentlichkeit und kompositorische Praxis im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert*, in: *Die Musikforschung*, 29/2 (1976), S. 130–137, sowie Nancy Novembers Ausführungen zur Idee des Fragments: *November, Nancy: From Private to Public to Private? On the Aesthetics and Reception of Beethoven's String Quartet in F Minor, Op. 95*, in: *The String Quartet. From the private to the public Sphere*, S. 111–140.

*schicken, <doch> oder sie können auch das Largo auslassen u. gleich bey der Fuge das letzte Stück anfangen, oder das erste Stück, alsdenn das Adagio u. zum 3-ten das Scherzo u. <das g> No 4 sammt largo u. Allo risoluto ganz weglassen, oder sie ne[hmen] nur das erste Stück u. Scherzo als [ganze Sonate]. ich überlaße ihnen dieses, wie sie e[s] am besten finden,“.<sup>595</sup>*

Auch der oben bereits zitierte Auszug aus den Statuten der *Philharmonic Society* verdeutlicht, dass neben großen sinfonischen Werken auch gezielt Kammermusikwerke auf den Konzertprogrammen standen. So verwundert es nicht, dass Ries insbesondere seine größer besetzten Kammermusikwerke mit Klavier in den Konzerten der *Society* zur Aufführung brachte. Dem bis ca. 1820 geltenden Ausschluss von Klavierkonzerten, in denen sich die Solisten naturgemäß in Szene setzen konnten, wirkte Ries entgegen, indem er den Klavierpart seiner Kammermusikwerke dezidiert virtuos konzipierte und bei der Aufführung selbst übernahm.<sup>596</sup>

## 9.1 Kammermusik „für die Bühne“ – Quintett, Sextett und Oktett

### Klaviersextett g-Moll op. 142

Wie das Klavierseptett op. 25 zählte Ries auch sein 1814 komponiertes Sextett zu den „*Concerten da Camera*“<sup>597</sup>, wobei das Sextett durch seine dreisätzig Anlage dem Konzert noch nähersteht. Die Retrospektive zeigt allerdings, dass im Verlauf des 19. Jahrhunderts die Mehrzahl der groß besetzten Kammermusikwerke mit Klavier zunehmend zur Viersätzigkeit tendiert.<sup>598</sup> Ries hingegen bleibt mit Ausnahme des Klavierquartetts op. 129, des Septetts op. 25, des Trios op. 28 und des frühen Sextetts/Quintetts WoO 76 sowie dem späten Klaviertrio WoO 86 der Dreisätzigkeit verhaftet. Auffällig in Opus 142 ist zudem die sehr heterogene Besetzung mit Klarinette, Fagott, Horn, Kontrabass, Harfe und Klavier. Der Titel des Erstdrucks „*Sextuor | pour | Piano et Harpe ou deux Pianos | avec Accomp. de Clarinette, Cor, Basson et Contre-Basse*“ verdeutlicht bereits, dass insbesondere die Harfe und das Klavier das Satzgeschehen dominieren und die übrigen Instrumente in weiten Teilen Begleitfunktion übernehmen.

Die ungewöhnliche Besetzung mit Harfe und ihre herausgehobene Rolle erklären sich mit Blick auf die Spieler der Uraufführung des Sextetts am 14. März 1814 in einem Konzert der *Philharmonic Society*. Während Ries sein Debut als Pianist in der *Society* gab und den Klavierpart übernahm, spielte Frédéric Charles Meyer die Harfe. Ries scheint die Harfenpartie somit bewusst für seinen Freund und späteren Trauzeugen Meyer geschrieben zu haben. Darüber hinaus ist anzumerken, dass Ries auch Kontakt zum Instrumentenbauer Sébastien Érard hatte, der sich Anfang der 1790er Jahre in London niedergelassen hatte.<sup>599</sup> Érard entwickelte nicht nur Mechaniken für Klaviere, sondern meldete unter anderem 1810 ein

---

<sup>595</sup> Siehe: Brief von Ludwig van Beethoven an Ferdinand Ries, [Wien, 19. März 1819], zitiert nach: Brandenburg, Sieghard (Hrsg.): Ludwig van Beethoven. Briefwechsel Gesamtausgabe, Bd. 4, S. 254–263, [Dok. Nr. 1295]. Hervorhebungen im Original.

<sup>596</sup> Für den 5. Juni 1820 ist erstmals die Aufführung eines Klavierkonzerts von Ries in einem Konzert der *Society* nachweisbar. Siehe: Foster, Myles Birket: *The History of the Philharmonic Society of London 1813–1912*, S. 47.

<sup>597</sup> Brief von Ferdinand Ries an Joseph Ries, Frankfurt a. M., 16. Januar 1836, zitiert nach: Hill, Cecil (Hrsg.): *Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente*, S. 700–704, [Dok. Nr. 445].

<sup>598</sup> So sind beispielsweise die Klaviersextette von Kalkbrenner (op. 58, 1821 und op. 135, 1830er?), Moscheles (op. 35, 1815), Mendelssohn (op. 110, 1824) und Cipriani Potter (ohne Opusnummer, 1836; nicht zu verwechseln mit seinem op. 11 von 1816) wie auch die Klavierseptette von Kalkbrenner (op. 15, vor 1814 und op. 132, 1835), von Moscheles (op. 88, 1832), von Hummel (op. 74, ca. 1816 und op. 114, 1829), von Spohr (op. 14, 1853) oder auch Alexander Fesca (op. 26 und op. 28, beide um 1842) alle viersätzig angelegt.

<sup>599</sup> Spohr berichtet, dass er bei Ries zu Hause „*auch die Bekanntschaft des Herren Erard, dem Chef des Londoner Hauses frères Erard, gemacht*“ hatte. Spohrs Frau Dorette, geborene Scheidler (1778–1834), war eine bedeutende Harfenistin und versierte Pianistin. Auf der Londonreise 1820 erhielt sie von Érard eine Doppelpedalharfe, überanstrengte sich aber beim übermäßigen Spiel derartig, dass sie die Harfe an Érard

Patent für eine Harfe mit Doppelpedalmechanik an.<sup>600</sup> Mit der neuartigen Mechanik von sieben zweistufigen Pedalen war es nun möglich, die Harfe in 15 Durtonarten und 12 Molltonarten zu spielen. Mit den neuen Möglichkeiten setzten sich die Virtuosen und Komponisten intensiv auseinander, so auch Frédéric Charles Meyer, der um 1835 seine Harfenschule „*A new Treatise on the art of playing upon the double movement Harp*“ herausbrachte.<sup>601</sup> Erards Fortschritte und Entwicklungen im Harfenbau spiegeln sich ebenso in Ries' Sextett wider, in dem die Harfe mit dem Klavier in ihrer virtuosens Behandlung gleichgesetzt wird.

Die übrigen Spieler der Aufführungen am 14. März waren ein Herr Holmes (Fagott)<sup>602</sup>, einer der Schuncke-Brüder (Horn), die Ries 1811 in Kassel kennen gelernt hatte,<sup>603</sup> ein Herr Hill (Kontrabass) sowie Johann Friedrich Alexander Griesbach (1769–1825), der als Oboist den Part der Klarinette durch eine Oboe ersetzte.<sup>604</sup> Die einen Monat zuvor ebenfalls in einem Konzert der *Society* uraufgeführte Sinfonie op. 112 sticht gleichermaßen durch das Fehlen von Klarinetten hervor – ein Zeichen für das noch junge Orchester der *Society*, dem es offenbar an Klarinetten mangelte.<sup>605</sup>

Wenngleich das Sextett 1814 entstand und aufgeführt wurde, dauerte es rund zwölf weitere Jahre, bis das Werk im Druck erschien. Ries bemühte sich allerdings schon deutlich früher um eine Veröffentlichung und bot das Werk bereits im September 1815 Peters an. Obwohl Ries nach gängiger Mode noch eine reduzierte und heterogenere Fassung für den „Hausgebrauch“ mit Violine, Bratsche und Cello anbot,<sup>606</sup> lehnte Peters offenbar ab, denn im April 1816 bietet Ries das Werk dem Leipziger Verleger erneut an, allerdings ebenfalls erfolglos.<sup>607</sup> Im August 1823 wendet sich Ries schließlich an den Verleger Thomas Boosey in London wie auch an Simrock und bietet das Werk in einer weiteren Besetzungsvariante nur für Harfe und Klavier an.<sup>608</sup> Im erhaltenen Partiturotograph ist diese Besetzungsvariante als zweite Schicht noch gut zu erkennen.<sup>609</sup> In kontrastierender, roter Tinte sind hier die Begleitstimmen der Bläser und des Kontrabasses in den Harfen- und Klaviersatz integriert. Die Arrangierarbeit ließ sich auf Grund der Begleitrolle der übrigen Instrumente recht einfach bewerkstelligen. Dennoch blieben auch die Anfragen bei Boosey und Simrock ohne Erfolg. Erst im Frühjahr 1826 wird Ries mit Schott in Mainz einig, der bereits im April 1826 eine Anzeige zur Subskription schaltet.<sup>610</sup> Schott produzierte neben der Fassung in Originalbesetzung auch die reduzierte

---

zurückgab und anschließend fast nur noch als Pianistin auftreten konnte. Louis Spohr komponierte daraufhin sein Klavierquintett op. 52, dessen virtuoser Klavierpart von seiner Frau dennoch realisiert werden konnte. Siehe: Göthel, Folker (Hrsg.): Louis Spohr. Lebenserinnerungen. Erstmals ungekürzt nach den autographen Aufzeichnungen, Bd. 2, S. 72–73, sowie: Koch, David: Louis Spohrs groß besetzte Kammermusik, S. 203.

<sup>600</sup> Siehe auch: Droysen-Reber, Dagmar: Erard und die Klaviervirtuosens seiner Zeit, in: Harpa und Bulletin Erard, 18 (1995), S. 19–20.

<sup>601</sup> Rosenzweig, Heidrun: Die pädagogischen Werke für Harfe zur Zeit Erards, in: Harpa und Bulletin Erard, 18 (1995), S. 21–24.

<sup>602</sup> Vermutlich James Holmes, ein gefragter Fagottist in London. Siehe: Kopp, James B.: The Bassoon, S. 109.

<sup>603</sup> Johann Gottfried und Johann Michael Schuncke waren 1814 während einer Konzertreise in London. Siehe: Draheim, Joachim: Art.: „Schuncke“, in: MGG 2, Personenteil, Bd. 15, Sp. 340–342. Siehe auch die Ausführungen in der vorliegenden Arbeit im Abschnitt „Von Bonn bis nach Russland“.

<sup>604</sup> Foster, Myles Birket: The History of the Philharmonic Society of London 1813–1912, S. 14.

<sup>605</sup> Robinson, Steven: The eight Symphonies of Ferdinand Ries, Bd. 1, S. 91 u. S. 104.

<sup>606</sup> Brief von Ferdinand Ries an C. F. Peters, London, 18. September 1815, zitiert nach: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 90–92, [Dok. Nr. 43].

<sup>607</sup> Brief von Ferdinand Ries an C. F. Peters, London, 22. April 1816, zitiert nach: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 105–107, [Dok. Nr. 54].

<sup>608</sup> Siehe: Brief von Ferdinand Ries an Thomas Boosey, London, 14. August 1823, zitiert nach: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 182–183, [Dok. Nr. 107]. Der Brief an Simrock scheint nicht erhalten, Ries weist allerdings in dem Schreiben an Boosey auf den Brief hin.

<sup>609</sup> Das Partiturotograph findet sich in D-B unter der Signatur Mus.ms.autogr. Ries, F. 90 N.

<sup>610</sup> [unbekannt]: Ankündigung der Errichtung einer neuen Musikverlagshandlung von B. Schott's Söhnen in Paris, in: Intelligenzblatt Nr. 16 zur Caecilia 4 (1826), S. 41–42. Siehe auch: Hill, Cecil: Ferdinand Ries. A Thematic

Quintettfassung mit reiner Streicherbesetzung sowie die Duo-Version für Klavier und Harfe oder für zwei Klaviere, in der in den Stimmen die Begleittexturen der übrigen Spieler in Stichnoten ergänzt sind. Gewidmet ist das Sextett laut Erstdruck einer „*Madame la Baronne d'Eichberg de Munich*“, über die allerdings (aktuell) keine weiteren Informationen greifbar sind.<sup>611</sup>

### **I. Allegro non troppo**

Der Kopfsatz eröffnet, Aufmerksamkeit suchend, mit zwei kräftigen Akkorden im Tutti. Die Harmonik wird dabei von der Tonika g-Moll unmittelbar in den übermäßigen Quintsextakkord auf Es-Dur geführt. Dabei ist auffällig, dass die Septime enharmonisch verwechselt als *Cis* notiert ist. Somit öffnet sich die Harmonik nicht weiter nach As-Dur, sondern geht in T. 3 in die Dominante mit Quart-Sext-Vorhalt über, der sich dann konventionell in die Dominante D-Dur auflöst (T. 4). Die viertaktige Kadenzformel kehrt zu Beginn der Durchführung wieder, der Akkord ist dort nun allerdings „korrekt“ mit *Des* als Septime zum Septakkord umgedeutet, da der neue Formabschnitt in As-Dur fortfährt. Die für den Hörer trügerische Satzeröffnung, die die Grundtonart in T. 2 kurzzeitig in Frage stellt, offenbart ihre eigentliche Form somit erst in der Satzmitte.

Das achttaktige Kopfhema legt Ries in das Klavier. Ähnlich wie in früheren Klavierkammermusikwerken, so beispielsweise im Quartett op. 13 und im Septett op. 25, zeichnet sich das Thema durch seinen sanglich-lyrischen Charakter aus, der in scharfem Kontrast zu den zahlreichen virtuosen Passagen des weiteren Satzverlaufs steht. Neu ist allerdings eine kurze kadenzartige Überleitung zum Themenende auf der Dominante (T. 11). Die erforderliche Rückkehr zur Tonika gestaltet Ries, indem er nun alle Instrumente mit einbezieht. Während Harfe und Klavier sich mit aufsteigenden Arpeggien und kurzen Wechselnotenfigurationen abwechseln, fungieren die Bläser als klangfarbliche Füllstimmen. Dass die Harfe dem Klavier in seiner Bedeutung nicht nachsteht, zeigt der kurze virtuose Einwurf in den Takten 21 bis 25, der die Harmonik nach g-Moll zurückführt. Die Kantilene des Klaviers der Takte 27ff wirkt als gedachte Fortsetzung des Kopfhemas, das durch seinen vorherigen Halbschluss in T. 13 unabgeschlossen bleibt. Der Kopfhemenkomplex besteht somit aus dem eigentlichen Thema in den Takten 5 bis 13, das sich zur Dominante öffnet, einer Rückführung zur Tonika im Tutti (T. 13–27) und einer Art achttaktigen Fortsetzung der Klavierkantilene in T. 27 bis T. 35. Der Einschnitt nach dem Ende der Klavierkantilene in T. 35 wird durch den kräftigen Tuttiensatz im Fortissimo unterstützt. Die Harfe und das Klavier treten in dieser modulierenden Überleitung nun als maßgebliche Protagonisten des Satzes durch schnelles Passagenwerk im raschen Wechsel und in parallelen Läufen hervor (T. 35–61).

---

Catalogue, S. 145. Siehe auch: Brief von Ferdinand Ries an B. Schott Söhne, Godesberg, 20. März 1826. Eine Edition des Briefes findet sich im Anhang

<sup>611</sup> Lediglich in einem späteren Brief an Schott erwähnt Ries die Baronin von Eichberg. Schott soll an sie einen Brief sowie eine Ausgabe des neuen Klaviertrios op. 143 weiterleiten. Siehe: Brief von Ferdinand Ries an B. Schott Söhne, Bonn, 13. Februar 1827, zitiert nach: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 293–294, [Dok. Nr. 183]. Siehe auch: Brief von Ferdinand Ries an B. Schott Söhne, Godesberg, 4. April 1826, zitiert nach: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 258, [Dok. Nr. 161].

**Allegro non troppo** (♩ = 120)

**Instrumentation:** Kl. (B), Fg., Hr. (Es), Kb., Hrf., Pf.

**Tempo:** Allegro non troppo (♩ = 120)

**Measure 1:** Kl. (B) *ff*, Fg. *ff*, Hr. (Es) *ff*, Kb. *ff*, Hrf. *ff*, Pf. *ff*

**Measure 2:** Kl. (B) *ff*, Fg. *ff*, Hr. (Es) *ff*, Kb. *ff*, Hrf. *ff*, Pf. *ff*

**Measure 3:** Kl. (B) *ff*, Fg. *ff*, Hr. (Es) *ff*, Kb. *ff*, Hrf. *ff*, Pf. *ff*

**Measure 4:** Kl. (B) *ff*, Fg. *ff*, Hr. (Es) *ff*, Kb. *ff*, Hrf. *ff*, Pf. *ff*

**Measure 5:** Kl. (B) *ff*, Fg. *ff*, Hr. (Es) *ff*, Kb. *ff*, Hrf. *ff*, Pf. *ff*

**Measure 6:** Kl. (B) *ff*, Fg. *ff*, Hr. (Es) *ff*, Kb. *ff*, Hrf. *ff*, Pf. *ff*

**Measure 7:** Kl. (B) *ff*, Fg. *ff*, Hr. (Es) *ff*, Kb. *ff*, Hrf. *ff*, Pf. *ff*

**Measure 8:** Kl. (B) *ff*, Fg. *ff*, Hr. (Es) *ff*, Kb. *ff*, Hrf. *ff*, Pf. *ff*

**Measure 9:** Kl. *p*, Fg. *p*, Hr. *p*, Kb. *pizz.*, Hrf. *p*, Pf. *cresc.*

**Measure 10:** Kl. *p*, Fg. *p*, Hr. *p*, Kb. *pizz.*, Hrf. *p*, Pf. *cresc.*

**Measure 11:** Kl. *p*, Fg. *p*, Hr. *p*, Kb. *pizz.*, Hrf. *p*, Pf. *cresc.*

**Measure 12:** Kl. *p*, Fg. *p*, Hr. *p*, Kb. *pizz.*, Hrf. *p*, Pf. *cresc.*

**Measure 13:** Kl. *p*, Fg. *p*, Hr. *p*, Kb. *pizz.*, Hrf. *p*, Pf. *cresc.*

**Measure 14:** Kl. *p*, Fg. *p*, Hr. *p*, Kb. *pizz.*, Hrf. *p*, Pf. *cresc.*

**Measure 15:** Kl. *p*, Fg. *p*, Hr. *p*, Kb. *pizz.*, Hrf. *p*, Pf. *cresc.*

**Measure 16:** Kl. *p*, Fg. *p*, Hr. *p*, Kb. *pizz.*, Hrf. *p*, Pf. *cresc.*

**Measure 17:** Kl. *p*, Fg. *p*, Hr. *p*, Kb. *pizz.*, Hrf. *p*, Pf. *cresc.*

**Measure 18:** Kl. *p*, Fg. *p*, Hr. *p*, Kb. *pizz.*, Hrf. *p*, Pf. *cresc.*

**Measure 19:** Kl. *p*, Fg. *p*, Hr. *p*, Kb. *pizz.*, Hrf. *p*, Pf. *cresc.*

**Measure 20:** Kl. *p*, Fg. *p*, Hr. *p*, Kb. *pizz.*, Hrf. *p*, Pf. *cresc.*

**Measure 21:** Kl. *p*, Fg. *p*, Hr. *p*, Kb. *pizz.*, Hrf. *p*, Pf. *cresc.*

**Measure 22:** Kl. *p*, Fg. *p*, Hr. *p*, Kb. *pizz.*, Hrf. *p*, Pf. *cresc.*

**Measure 23:** Kl. *p*, Fg. *p*, Hr. *p*, Kb. *pizz.*, Hrf. *p*, Pf. *cresc.*

**Measure 24:** Kl. *p*, Fg. *p*, Hr. *p*, Kb. *pizz.*, Hrf. *p*, Pf. *cresc.*

The image shows a musical score for measures 15 to 20. The instruments are Kl. (Clarinet), Fg. (Bassoon), Hr. (Trumpet), Kb. (Cello), Hrf. (Harp), and Pf. (Piano). The score includes various dynamics such as *cresc.*, *f*, and *arco*, and articulations like *8* (sesta). The key signature is B-flat major, and the time signature is 4/4. The score is divided into two systems, with measures 15-19 in the first system and measures 20-24 in the second system.

Das Zweite Thema (B-Dur, T. 60–74) kontrastiert zur Kantilene der Satzeröffnung durch seine akkordische Anlage sowie eine profilierte Rhythmik stark. Zudem wird es zunächst von der Harfe vorgetragen und erst anschließend vom Klavier wiederholt. In der Wiederholung öffnet Ries die Harmonik, indem er unmittelbar nach es-Moll ausweicht und somit einen Abschnitt in Ges-Dur einfügen kann. Wie in vielen der zuvor untersuchten Kompositionen findet sich auch hier die formtheoretisch nicht notwendige, aber klangfarblich sehr reizvolle, kurzzeitige Ausweichung von der Grundtonart. Einhergehend damit erklingt in den Bläsern erstmals motivisch-thematisches Material, indem diese das Kopfmotiv des Seitenthemas imitativ aufgreifen (T. 78ff).

The musical score consists of six staves. The top four staves are for woodwinds: Kl. (B), Fg., Hr. (Es), and Kb. They play sustained notes with dynamics like 'p'. The fifth staff is for Harp (Hrf.) and the sixth for Piano (Pf.). The harp and piano parts are more active, with the harp playing chords and the piano playing arpeggios and runs. Dynamics include 'pp' and 'm. voce'. There are also markings like '8', '6', '6', '7', and 'decresc.' in the piano part.

Der übrige Expositionsverlauf ist fast ausschließlich von virtuosen Figurationen der Harfe und des Klaviers geprägt, während den Bläsern Liegetöne zur Klangfarbenbereicherung zukommen.

Die Durchführung eröffnet in Anlehnung an den Satzbeginn. Die viertaktige Kadenzformel wird nun auf zwei Takte verkürzt und öffnet sich wie erwähnt nach As-Dur. Neu und im Vergleich mit zuvor untersuchten Werken ungewöhnlich ist, dass zum Beginn der Durchführung unmittelbar das Seitenthema aufgegriffen wird, das hier zur Modulation genutzt wird. Imitativ wechselt es zwischen Harfe und Klavier, die von den Bläsern mit chromatischen Durchgängen begleitet werden, und wendet sich in T. 146 nach c-Moll. Den weiteren Verlauf der Durchführung prägen lediglich rasche Arpeggien, Läufe und Passagenwerk in Harfe und Klavier, wobei die Figurationen aus der Exposition abgeleitet sind (vgl. T.35ff und T. 147ff). Der Fokus auf die zwei „Solisten“ und das Ausbleiben einer Verarbeitung des motivisch-thematischen Materials erinnern dabei an typische Durchführungstechniken im Solokonzert. So ist auch für Ries' Klavierkonzerte zu beobachten, dass der Solist in der Durchführung das thematische Material bisweilen gar nicht aufgreift. Thematische Motivik erscheint in der Regel in den Begleitstimmen. Doch auch auf diesen Aspekt verzichtet Ries in seinem Sextett. Die Bläser dienen nahezu strikt zur klangfarblichen Untermalung der virtuosen Figurationen in Harfe und



Klavier. Lediglich der harmonische Gang und die fortschreitenden Modulationen lassen den Durchführungscharakter des Formteils erkennen. Erst gegen Ende der Durchführung kehrt in den Bläsern das auftaktige Kopfmotiv des Ersten Themas wieder. Über einem Dominantorgelpunkt leitet Ries somit allmählich zur Reprise über, die unmittelbar mit dem Ersten Thema einsetzt (T. 204ff).

Die Reprise folgt in weiten Teilen der Exposition. Das Tutti der Takte 35ff ersetzt Ries allerdings durch einen Lauf in der Harfe, der direkt in das Seitenthema überleitet. Dieses wird wie zuvor von der Harfe vorgetragen, steht aber wie zu Beginn der Durchführung in As-Dur. Erst die Wiederholung im Klavier rückt die Harmonik zurecht und zielt zur Tonika g-Moll (T. 248–252). Während in der Exposition die Themenwiederholung im Klavier dazu dient, die Harmonik zu öffnen und nach Ges-Dur überleitet, kehrt sich die Rolle in der Reprise somit um, indem das Klavier nun das Seitenthema in die Tonika führt. Eine Coda im gerafften Tempo (*più Allegro*) knüpft abermals an die virtuososen Passagen der Durchführung an und lässt den Satz in kräftigem *Fortissimo* enden.

## II. Adagio con moto

Der langsame Satz wird durch die Klarinette mit einem aufsteigenden Dreiklang (Es-Dur) eröffnet, der als Überleitung in das achttaktige Thema der Harfe dient (T. 2–9). Die akkordische Faktur des Themas scheint dabei vom Seitenthema des Kopfsatzes abgeleitet zu sein.<sup>612</sup> Nach dem Halbschluss in B-Dur setzen das Horn und das Klavier zur Wiederholung des Themas an, die aber nach vier Takten unterbricht. Wie im Kopfsatz kombiniert Ries auch hier stellenweise gezielt die Klarinette mit der Harfe und das Horn mit dem Klavier (vgl. Satz I, T. 150ff und T. 162ff). Instrumentatorisch ähnlich angelegte Stellen finden sich auch im Finale.

Abb. 193: op. 142, II, T. 1–21.

Adagio con moto (♩ = 63)

The musical score shows the following details:

- Tempo and Meter:** Adagio con moto, 2/4 time signature, quarter note = 63.
- Instrumentation:** Kl. (B), Fg., Hr. (Es), Kb., Hrf., Pf.
- Key Signature:** Two flats (B-flat major/E-flat minor).
- Clarinet (Kl. (B)):** Starts with a melodic line in measure 1, marked *p*.
- Harfe (Hrf.):** Features a complex accompaniment with dynamic markings *p*, *cresc.*, *ff*, and *decresc.*
- Piano (Pf.):** Includes markings like *rit.* and *\**.

<sup>612</sup> Siehe auch Bert Hagels Anmerkungen: Hagels, Bert: Sextett für Klavier, Harfe, Klarinette, Horn, Fagott und Kontrabass g-Moll op. 142, online unter: <http://www.bert-hagels.de/ries142.htm>, [Zugriff: 01.11.2019].

10

Kl. *pp*

Hr. *pp*

Kb. *pizz.*

Hrf. *pp*

Pf. *p* *fp* *fp*

*arco* \*

18

Kl.

Fig. *cresc.* *f* *p*

Hr. *f* *p*

Kb. *arco* *f* *p* *pp*

Hrf. *pp* *f* *p*

Pf. *fp* *f* *pp*

*arco* \*

Der weitere Satzverlauf lebt stärker als der Kopfsatz von Motiveinwürfen der Bläser, wobei der Fokus dennoch weiter auf ausgezierten Läufen im Klavier- und Harfensatz liegt. Eine dialogisch zwischen Klavier und Bläsern angelegte Überleitung, der motivisch eine Tonumspielungsfigur zu Grunde liegt, führt die Harmonik zur Dominante B-Dur und eröffnet einen Seitenthemenbereich (T. 33–40). Die Dialogidee der Überleitung wird im Seitenthema beibehalten, indem das Thema taktweise wechselnd auf Harfe und Klavier übertragen wird (T. 40–43). Die durch schnelle Läufe motivisch frei anmutende Fortführung in Harfe und Klavier lebt ähnlich wie im Kopfsatz von einer kurzweiligen Entfernung von

der Tonika. Wie zuvor nutzt Ries eine Eintrübung nach Moll, um in entfernte Tonarten abzuschweifen (T. 48–51, es-Moll, Des-Dur, b-Moll), bis der Satz auf einer Fermate zum Stehen kommt, die vom Klavier mit einer kurzen Kadenz gefüllt wird. Diese markiert gleichermaßen den Übergang in einen neuen Formabschnitt. Die Wiederkehr der Dreiklangsfigur aus der Satzeröffnung in den Bläsern über einem „Klangteppich“ aus repetitierenden Akkorden im Klavier und einer für Harfen typischen Textur in Form vollgriffiger Arpeggien sorgt für eine enorme Spannungssteigerung und suggeriert einerseits die Rückkehr zum Anfang sowie andererseits einen einsetzenden Durchführungsprozess.

Abb. 194: op. 142, II, T. 52–56.

The musical score is for measures 52 to 56 of the second movement of Liszt's Sonata in B-flat major, Op. 142, II. The score is written for a chamber ensemble consisting of Clarinet (B), Bassoon, Horn (E-flat), Contrabass, Harp, and Piano. The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 2/4. The score begins at measure 52, indicated by a '52' above the first staff. The Clarinet (B) and Bassoon parts are mostly silent, with a few notes in measure 54. The Horn (E-flat) part has a single note in measure 54, marked *pp*. The Contrabass part is also mostly silent. The Harp part features a continuous texture of full-chord arpeggios, marked *pp*. The Piano part features a 'Klangteppich' (sound carpet) of chords, marked *pp*. The score ends at measure 56.

54

55

Beide Deutungsmöglichkeiten gelangen aber nach neun Takten an ein Ende, da Ries den Prozess durch einen überleitenden Lauf im Klavier und dem Erreichen von D-Dur abrupt ins Leere laufen lässt. Als Ziel der harmonischen Bewegung erweist sich die Bekräftigung von D-Dur, das am Satzende als Dominante zum Finale etabliert wird.

Der langsame Satz lässt sich somit zunächst als Sonatensatz deuten, in dem konventionell zwei Themen vor- und gegenübergestellt werden. Auf die kurze Kadenz im Klavier kehrt die Harmonik zwar zur

Tonika zurück, die Textur sowie die Satztechnik lassen hier allerdings eine beginnende Durchführung erahnen, die jedoch nach wenigen Takten abrupt unterbrochen wird. Der Satz entwickelt sich schließlich durch die Vorbereitung der Finalsatztonika g-Moll durch D-Dur sowie den vorgeschriebenen Attacca-Übergang zu einer Einleitung zum Finale. Das Verfahren erinnert dabei an die Vorgehensweise im Klaviertrio op. 28, in dem Ries das zunächst eigenständige Adagio gegen Ende ebenfalls zur Introduktion zum Finale umfunktioniert.

### III. Rondo. Allegretto

Das Finale legt Ries wie in seinen Solokonzerten als Rondo an. Der Satzverlauf lässt dabei Sonatenelemente erkennen, die aus dem Satz ein Sonatenrondo bilden, dessen Form im Detail allerdings problematisch erscheint.

Die Ritornelle sind von einem lebhaften, achttaktigen Thema geprägt, zu dessen wichtigsten Motivbausteinen der markante Halbtonschritt vom Leitton *fis* zum Grundton *g* sowie floskelhafte Tonumspielungsfiguren gehören. Die Begleitung der linken Hand bleibt dabei denkbar einfach gehalten und unterstützt das lebhafte Thema durch eine regelmäßige Akkordbegleitung. Wie im Kopfsatz wird das Thema solistisch vom Klavier vorgestellt. Das offene Ende auf der Dominante erinnert gleichermaßen an die Themengestaltung im ersten Satz und ermöglicht die Wiederholung des Themas in der Harfe (T. 9–16). Mit dem Einsatz der Bläser, die die Motivik des Themas aufgreifen (Klarinette), wendet sich die Harmonik zurück zur Tonika.

Abb. 195: op. 142, III, T. 1–24.

The image shows a musical score for the beginning of the Rondo in G major, Op. 142, III, measures 1-24. The score is in 2/4 time and marked Allegretto (quarter note = 104). It features three staves: Piano (Pf.), Clarinet (Kl.), and Harp (Hrf.). The Piano part has a melody in the right hand and a simple chordal accompaniment in the left hand. The Clarinet and Harp parts enter at measure 8, with the Harp playing a rhythmic accompaniment. The Piano part continues with its melody and accompaniment. The score ends at measure 24 with a fermata over the final notes.

Der Beginn des ersten Couplets zeichnet sich einerseits durch die neue, triolische Textur im Klaviersatz wie auch durch die Fortspinnung des Halbtonschrittmotivs aus, das zwischen Ritornell und Couplet vermittelt. Wie im Kopfsatz dominieren auch im Finale das Klavier und die Harfe durch virtuose Figurationen weitgehend das Satzgeschehen. Parallel hierzu entwickelt sich die Harmonik über C-Dur und F-Dur zur Tonikaparallele B-Dur (T. 49). Mit dem Erreichen der Paralleltonart erklingt im Klavier ein zweites, achttaktiges Thema, dessen Motivik auf Grund von ähnlich floskelhaften Wechseltonfiguren sowie von Abwärtssprüngen den Elementen des Ritornellthemas nachempfunden ist. Dem Seitenthema eigen ist allerdings die in den letzten drei Takten improvisatorisch anmutende Auflösung der Melodielinie durch rasche Umspielungsfiguren, die an zeittypische Verfahren erinnern, beispielsweise in Variationssätzen.

Abb. 196: op. 142, III, T. 49–56.

Die Fortspinnung der Seitenthemenmotivik in den Bläsern nutzt Ries ähnlich wie in den vorherigen Sätzen, um die Harmonik nach Moll zu trüben und neue harmonische Bereiche auszuloten (b-Moll, Ges-Dur, T. 59ff). Die Wiederkehr des Ritornellthemenkopfes in den Bläsern stellt schließlich die Verbindung zum zweiten Ritornell her, das der Satzeröffnung entspricht (T. 95–121).

Das zweite Couplet setzt sich nicht nur durch den stabilen Beginn in Es-Dur ab, sondern sticht insbesondere durch ein verlangsamtes Tempo (*poco meno Allegretto*) sowie eine völlig neue Textur hervor. Erstmals im Verlauf des gesamten Sextetts erhalten die Bläser zusammen mit dem Kontrabass weiten Raum, um als eigenständiges Ensemble aufzutreten, während Harfe und Klavier pausieren. Die Satztechnik sowie der Klangcharakter der Takte 121 bis 135 sind von serenadenhaftem Charakter und erinnern an Divertimentokompositionen für Bläserensemble. Sechzehntellläufe im Fagott, akkordische Stütztöne im Bass und ein eigenes Hornthema, das an Jagd- und Fanfarenmotivik erinnert, sind dabei die wesentlichen Charakteristika, die diesen stark kontrastierenden Einschub ausmachen. Mit dem Einsatz der Klarinette entwickelt sich aus dem Bläsersatz schließlich ein beschwingtes Trio. Geradezu amüsant wirkt der Einsatz des Klaviers in T. 136, das auf das „Bläsertreiben“ zu reagieren scheint, jedoch durch punktierte Sechzehntelfiguren und eine unisono geführte Melodielinie einen „falschen“ Gestus anschlägt, der zum Bläsertrio nicht passen will. Erst die Harfe knüpft nach der Wiederholung des Serenadeneinschubs an die Melodik der Klarinette an, wird allerdings vom Klavier abrupt unterbrochen, woraufhin die Virtuosität der zwei Hauptprotagonisten sowie das schnelle Tempo zurückkehren. (T. 144ff). Die Idee, das Schlussrondo durch einen stark kontrastierenden Einschub zu unterbrechen, der wie aus einer anderen Gattung herausgenommen wirkt, wurde in jener Zeit von Ries wiederholt erprobt. Denn in dem wenig später entstanden Klavierquintett op. 74 kehrt dieses Element wieder.<sup>613</sup>

Abb. 197: op. 142, III, T. 121–140.

121 *Poco meno Allegretto* ♩ = 84

The musical score consists of six staves. The top staff is for Clarinet in B (Kl. (B)), the second for Bassoon (Fg.), the third for Horn in E-flat (Hr. (Es)), the fourth for Contrabass (Kb.), the fifth for Harp (Hrf.), and the sixth for Piano (Pf.). The key signature is one flat (B-flat). The tempo is *Poco meno Allegretto* with a quarter note equal to 84 beats per minute. The woodwinds and bassoon have active parts, while the harp and piano are mostly silent. Dynamics include piano (*p*) and forte (*f*).

<sup>613</sup> Siehe dazu auch die Ausführungen weiter unten.

128

Kl.

Fg.

Hr.

Kb.

Hrf.

Pf.

136

Kl.

Fg.

Hr.

Kb.

Hrf.

Pf.

Der weitere Verlauf des Couplets tritt als knappe Durchführung auf, die wie im Kopfsatz mehr das Virtuose selbst zum eigentlichen Inhalt deklariert und sich kaum aus der Verwertung motivisch-thematischen Materials speist (T. 154ff). Auffällig ist, dass der Durchführungsteil des Couplets nicht in die Wiederkehr des Ritornells und somit in die Reprise mündet. Denn der Eintritt der Reprise fällt mit der unmittelbaren Rückkehr des Seitenthemas zusammen, das zwar nun in G-Dur auftritt (T. 188), aber inhaltlich Material des ersten Couplets ist. Verbunden mit der G-Dur-Variante des Themas folgt Ries dem Verlauf des ersten Couplets, indem er das Seitenthema in seiner Fortspinnung nach Moll trübt. Während dieses Verfahren im ersten Couplet die Harmonik in entfernte Bereiche öffnete, sorgt die Wendung nach g-Moll nun dafür, dass die Tonika stabil zurückkehren kann. Ein ähnliches Verfahren



ist, wie beschrieben, im Kopfsatz zu beobachten und zeigt, wie Ries ähnliche Prinzipien der Modulation auf alle Sätze überträgt. Den Schluss des Satzes bildet die Wiederkehr des Ritornells, das hier im gerafften Tempo (più Allegro) gleichermaßen die virtuose Schlusssteigerung bildet.

Die Rondoform bleibt im Satzverlauf zwar deutlich erkennbar, die Sonatenform lässt sich allerdings nur bedingt auf den Satz übertragen. Während das erste Ritornell und das Couplet die Exposition mit Haupt- und Seitenthema darstellen, folgt auf den serenadenartigen Bläseranschub im zweiten Couplet eine kurze Durchführungspartie, die allerdings die Wiederkehr des Ritornells – und damit einen korrekten Reprisesbeginn – umgeht, und unmittelbar in die Wiederkehr des Seitenthemas mündet. Somit ergibt sich folgendes Formschema: R1-C1-R2-C2-C3-R3. Seiten- und Hauptthema erscheinen in der Reprise in umgekehrter Reihenfolge. Die Tonika kann somit am Ende der Durchführung nicht getreu des Satzbeginns wiederkehren, sondern wird durch G-Dur bei gleichzeitiger Rückkehr des Seitenthemas ersetzt. Der virtuose Effekt wie auch die kraftvolle Grundstimmung des Satzes scheinen sich jedoch an dem irregulär anmutenden Formverlauf nicht zu stören.

Die Analyse zeigt, dass Ries in dem Sextett einerseits den Fokus gezielt auf eine virtuose Behandlung der Harfe und des Klaviers legt und dabei die anderen Instrumente weitgehend zurücknimmt, sowie andererseits, dass motivisch-thematische Arbeit kaum eine Rolle spielt. Dies wird insbesondere in den Durchführungsabschnitten deutlich, die sich nicht auf die Verarbeitung zuvor vorgestellter Motive konzentrieren, sondern von effektvollen Figurationen und raschen Wechseln der zwei Hauptinstrumente geprägt sind. Dennoch sind alle Themen dezidiert lyrisch und kantabel angelegt, sodass in allen Sätzen trotz effektvoller Passagen stets auch ein elegischer, gefühlvoller Charakter zu empfinden ist, der deutlich im Kontrast zu Abschnitten mit reinem Passagenwerk steht. Die virtuose Behandlung der Harfe steht dem Klavier nicht nach und zeigt auch, wie Ries die neuen technischen Möglichkeiten des Instruments ausschöpft. Wie dem Klavier setzt er auch der Harfe weder spieltechnische noch harmonische Grenzen und nutzt dabei einen Großteil des vergrößerten Ambitus aus, insgesamt fünfeinhalb Oktaven, von G1 bis zu c<sup>'''</sup>.

Auf formaler Ebene sticht der Schlusssatz durch seine ungewöhnliche Rondoform und den innovativen Einschub des Bläsertrios hervor. Die vielseitige und rasch modulierende Harmonik, die in allen Sätzen durch abruptes „Einrüben“ in entfernte Tonarten abschweift, unterstützt dabei die effekt- und spannungsvolle Klangsprache, die den wesentlichen Inhalt des Werkes ausmacht. Ries geht es nicht darum, einen möglichst elaboriert ausgearbeiteten, mehrstimmigen Satz unter Verwendung differenzierter Kompositionstechniken zu produzieren, sondern primär um die Unterhaltung des Publikums bei seinem Debut als Pianist in der *Philharmonic Society*.<sup>614</sup> Anders als bei der Aufführung einer Sinfonie steht er im Sextett mehr als Pianist denn als Komponist im Fokus. Das Sextett spiegelt somit gleichermaßen den gängigen Musikgeschmack der Zeit und insbesondere die Vorliebe für Virtuosität wider.

Während die zeitgenössische Presse die Uraufführung des Sextetts nur knapp hervorhebt,<sup>615</sup> erschien nach dem Druck des Sextetts 1828 in der *Cäcilia* eine umfassende Besprechung des Stückes, in der der

---

<sup>614</sup> Wie die Programme der *Society* in den ersten Jahren der Society zeigen, standen ab 1814 auch wiederholt Klaviersextette von Komponisten auf dem Spielplan, die sich wie Ries mit ihren Sextetten gleichermaßen als Instrumentalvirtuosen in Szene setzten. So führte Kalkbrenner in der Saison 1815 ein (nicht identifiziertes) Klaviersextett am 13. März auf, und am 29. April 1816 gab Cipriani Potter gleichermaßen sein Debut als Pianist mit seinem ersten Sextett op. 11. Foster, Myles Birket: *The History of the Philharmonic Society of London 1813–1912*, S. 19 u. S. 25.

<sup>615</sup> „A new and admirable sestet, composed for this concert by Ries, was performed for the first time. It is written for piano-forte, harp, &c. and was most ably executed by the author, C. Meyer, Griesebach, Holmes, Schuncke, and Hill.“ Siehe: [unbekannt], in: *The Morning Chronicle*, Nr. 13998 (17. März 1814), S. 3. Hervorhebungen im Original.

Rezensent auch Ries' kompositorisches Schaffen im Kontext der Zeit betrachtet. Dabei wird deutlich, dass Ries zwar zu einer neuen Generation von Komponisten gehört, die sich mehr auf das Schaffen effektgeladener und virtuoser Werke als auf intellektuell anspruchsvolle Kompositionen fokussiert; gleichermaßen bescheinigt der Rezensent aber auch, dass Ries die Virtuosität nie zum alleinigen Inhalt seiner Kompositionen werden lässt, sondern diese stets mit „reichsten, seelenvollsten Empfindungen, einer Fülle dichterischer Figuren und gesangreicher Wendungen, mit der zierlichsten Behandlung des Instruments“ verknüpft, wie es auch die Ergebnisse der obigen Analyse verdeutlichen:

*„Fasst man die Geschichte dieses Instruments [des Klaviers] genauer in's Auge, so ist in der Ausbildung desselben eine Art von Stufengang nicht zu verkennen, dessen Perioden durch die einzelnen ausgezeichneten Setzer gebildet werden. Man mache in Gedanken mit uns den Gang von den tiefsinnigen Werken der beiden Bach, durch Haydn's Naivetät und Anmuth Mozart's\*)<sup>616</sup> geschmackvolle Fülle und wunderbar liebliche Eleganz bis zu den grossartigen Hervorbringungen Beethovens, mit welchen in Betracht der tiefe des Gedanken, der Gewalt der reichen Harmonik, das Erreichbare geleistet scheint.*

*An sie schliesst sich eine neue Zeit, welche man im Allgemeinen als die moderne bezeichnen kann. Ihr Streben ist mehr auf vielseitige als tiefe Bearbeitung des Instrumentes gerichtet, und so hat sie demselben in Betracht der mechanischen Behandlung, der Toneffekte, der Fingerfertigkeit und geschmackvollen Vortragsweise, allerdings eine neue Seite abgewonnen. [...] Kann man nun die Anfänge als ein Vorherrschen des Inhalts über die Form der Composition betrachten, so lässt sich nicht läugnen, dass in den zuletzt erwähnten Bestrebungen der neuern und neuesten Zeit zumeist die Sorgfalt für eine blendende Form und Staunen erregende Fingerkünste erscheint.*

*F. Ries Werke gehören nun ohne Zweifel, ihrem Charakter wie der Zeitfolge nach, in den zuletzt geschilderten Zeitabschnitt, wiewohl der Betrachter leicht selbst unter ihnen, in Bezug auf frühere oder spätere Entstehung, kleine Unterschiede wahrnimmt. Erinnern die frühern Werke nicht selten an die Einfachheit der ersten Beethovenschen, ja selbst an Mozart, so ist dagegen in den Schöpfungen des reifern Alters, wenn wir so reden dürfen, eine höchst individuelle Charakteristik nicht zu übersehen. Wir werden hier bei jedem Schritte der tiefsten Kenntniss und Durchbildung des Instruments inne, und es sind die ergreifenden, gefälligen Effekte keineswegs gespart, ja nicht selten begegnen uns wirklich schwer auszuführende Stellen, welche die ganze Virtuosität der neusten Zeit in Anspruch nehmen. Allein nie ist die Einheit des Kunstwerkes darüber vernachlässigt, nie die Fülle und Lieblichkeit der Empfindung gestört, und nur in seltenen Fällen ist diesem erscheinenden Theile der Composition auf eine schwer zu rechtfertigende Weise der Vorrang zu Theil geworden. [...] Dem gemäss dürfen wir in Ries Werken im Allgemeinen wohl die Einigung der reichsten, seelenvollsten Empfindungen, einer Fülle dichterischer Figuren und gesangreicher Wendungen, mit der zierlichsten Behandlung des Instruments, also ein erfreuliches Gleichgewicht der Form und des Stoffes, erkennen, und diese Vorzüge, verbunden mit dem heitersten, treuherzig-schalkhaften, beweglichen Sinn, bilden den künstlerischen Charakter des Meisters. [...] Daher sind seine Werke durch alle Lande gegangen, weil sie meist in der mittleren Spähre der Empfindung sich bewegen, die Allen heimisch und vertraut ist. [...] Nach diesen Vorbemerkungen wird es nicht zweifelhaft seyn, welche Stelle den beiden anzuzeigenden neuesten Werken F. Ries anzuweisen sei. Wir haben es bereits mit einem Worte angedeutet, dass wir in den selben würdige Genossen der besten Compositionen [sic] des Meisters und die dankenswertheste Bereicherung der musikalischen Litteratur (um den Vorrath vorhandener Schöpfungen mit einem Gesamtnamen zu bezeichnen) erkennen. [...]*

---

<sup>616</sup> „\*) Mit Leidwesen hört der Freund echter Musik nicht selten die herabwürdigendsten Urtheile oder vielmehr Machtansprüche über Mozarts Flügelcompositionen, und das nicht bloss von Schülern, sondern auch von seynwollenden Meistern und Virtuosen! – Ihm wird dann zu Muthe, wie dem Hoffmannischen Kreisler in dem eleganten Concert. S. Fantasiestücke Bd. I.“ [Originalanmerkung].

Nr. II, das Septuor [recte: Sextuor] darf man wohl ein Concertstück im schönsten Sinne des Wortes nennen. Ein sehr anziehender Satz wird, in drei Abtheilungen, von Piano und Harfe concertirend vorgetragen, und die übrigen vier oder auch drei Instrumente, wenn man die Composition als Quintuor betrachtet, haben nur dienend die Begleitung. Die Pracht der Behandlung jener beiden Hauptinstrumente, die passende, sehr einfache Anwendung der übrigen, ist mit gebührendem Lohne anzuerkennen. Besonders sind Clarinett und Horn im Andante einigemal von der schönsten Wirkung.

Selbst als Duo verfehlt das Werk seines Eindrucks nicht im mindesten. Ein deuthlicher Beweis für seinen innern Werth. [...] Diesem ersten Satz wohnt ein ungemeiner Ernst, eine sinnvolle Reinheit der Empfindung bei. Dagegen der zweite Theil ist ausgezeichnet durch die mannichfaltigen Modulationen in die seltnern Tonarten, und reich an den gefälligsten Verzierungen. Um Einzelnes auszuzeichnen, so sind vorzüglich mehrere Stellen, wo die Harfe mit der Melodie überraschend einfällt, von bedeutendem Verdienst. – Das Allegro hat ungefähr den Ton eines heiter-ernsten Gespräches zwischen guten Freunden, etwa an einem Sommerabend, im linden Abendhauch, der wehmüthige Gedanken erregt, indess die ersten Sterne flimmern, und Johanniswürmchen lustig im Grase funkeln. Nun tritt das wunderliebliche Adagio con moto, Es-dur, 2/4, ein, und trägt uns, nur zu kurze Zeit, in den süssesten und schmerzlichsten Empfindungen, hin. Sehr einfach und schön ist der Eingang mit Clarinett und Harfe. Dann folgen glänzende Coloraturen des Piano's, die jenen Schmerz etwas lindern zu wollen scheinen, und zuletzt anlaufen [sic] in das zierlichste Rondo Allegretto 2/4, g-moll, in welchem alle Motive des ersten und zweiten Theiles wieder erscheinen, aber wie in einem Zauberspiegel zu den fröhlichsten, ja selbst wunderlichsten Bildern umgestaltet. Die Laune und Lust will sich selbst überfliegen, aller Ernst verwandelt sich in anmuthigen Scherz, der mit den süssesten Gesängen kindlich spielt. Wir meinen die Fülle der Lust und die immer wechselnde Anmuth dieses Stückes nicht besser schildern zu können, als durch das Bild eines Frühlingsmorgens, den eine heitere Gesellschaft, Jünglinge und Mädchen, im Freien zubringt. Doch wie wenig ist diese Vergleichung im Stande, den eigentlichen Gehalt und Werth, die kunstreiche Durchführung, die ergreifende Einfalt des vorliegenden Stückes darzuthun! Hier kann nur das eigne Hören wahren Genuss geben, und dazu wollen wir denn die Freunde des Guten und Schönen hiermit bestens eingeladen und auf gefordert haben, um so mehr, da das Werk als Duo voll kommen verständlich und geniessbar ist.“<sup>617</sup>

### **Klavierquintett h-Moll op. 74**

Nur ein Jahr später vollendete Ries 1815 für die nächste Konzertsaison mit dem Opus 74 ein weiteres Kammermusikwerk mit Klavierbesetzung. Entgegen Hills Angabe im Werkverzeichnis hat sich das Partiturotograph des Quintetts erhalten und wird im Beethoven-Haus in Bonn verwahrt.<sup>618</sup> Nachdem 1815 die Saison der *Philharmonic Society* durch Ries' Ouvertüre „Don Carlos“ (op. 94) am 13. Februar eröffnet worden war, erlebte das Klavierquintett in h-Moll seine Uraufführung am 17. April in einem Konzert der *Society*. Zuvor hatte es Schwierigkeiten mit den Proben gegeben, da Ries erkrankt war, und am Tag vor der Uraufführung wurde das Quintett bei ihm zu Hause geprobt.<sup>619</sup> Die Art der Besetzung des Werkes mit Violine, Bratsche, Cello und Kontrabass brachte es mit sich, dass drei andere Spieler als beim Sextett im Jahr zuvor beteiligt waren: Vaccari, Violine, H. Gattie, Bratsche, Robert Lindley, Cello, und H. Hill sen., der wie 1814 den Kontrabasspart übernahm.<sup>620</sup> Am Klavier saß freilich erneut Ries selber.

<sup>617</sup> Dr. Ds.: F. Ries neueste Pianoforte-Compositionen, in: *Caecilia* 8/30 (1828), S. 109–118. Hervorhebungen im Original.

<sup>618</sup> Signatur: Beethoven-Haus Bonn, BH 253.

<sup>619</sup> Siehe hierzu: Brief von Ferdinand Ries an William Ayrton, [London, 14. April 1815], zitiert nach: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 88–89, [Dok. Nr. 41].

<sup>620</sup> Foster, Myles Birket: *The History of the Philharmonic Society of London 1813–1912*, S. 19. Beim Violinisten wird es sich vermutlich um Francesco Vaccari (1773–1823/1824?) gehandelt haben, den Ries in

Die Verkaufsaussichten waren dank der im Vergleich zum Sextett konventionellen Besetzung deutlich besser. Bereits 1817 erschien das Werk im Druck bei Clementi in London wie auch bei Peters in Leipzig, dem Ries das Quintett wiederholt angeboten hatte – im Gegensatz zum Sextett mit Erfolg.<sup>621</sup> Das Partiturautograph zeigt, dass Ries wie beim Sextett op. 142 eine reduzierte Fassung für Klaviersolo in die Partitur integrierte. In roter Tinte sind in die Takte, in denen das Klavier schweigt, die Texturen der Begleitstimmen als Klaviersatz eingetragen. Die Fassung scheint allerdings nicht produziert worden zu sein.

Die Londoner Presse hebt die Uraufführung des effektvollen Quintetts lobend hervor: „*The Quintet for the piano-forte, &c. by Ries, is one of those works in which a real, a creative genius is traced throughout. It is not a work of ,shreds and patches,‘ but is a beautiful and scientific production, a well-connected whole, which refreshed our sense as much by its novelty as it aroused our feelings by the genuine pathos which prevailed throughout, and which was exceedingly heightened by the warmth infused into it by Mr. Ries’s own performance.*“<sup>622</sup>

Die Eintragung im Katalog 741 und auch der Erstdruck weisen die Widmung an Erzherzog Rudolph von Österreich auf: „*Grand Quintetto, | for the | Piano Forte. | With Accompaniments for a | Violin, Tenor, Violoncello and Double Bass | composed & dedicated | To His Imperial Highness | The Archduke Rudolph of Austria, | by | Ferd. Ries.*“<sup>623</sup> Die Widmung weist somit zurück nach Wien und gleichermaßen in Beethovens Umfeld. Dieser teilt Ries 1816 mit, dass sein Schüler, der Erzherzog Rudolph, auch Ries’ Werke spiele.<sup>624</sup> Inwiefern sich aus den Widmungen des Klavierkonzerts op. 42 sowie dem später entstandenen Klavierquartett op. 129 an den Erzherzog ein Nutzen für Ries hätte ergeben können, ist nicht klar. Die Aufrechterhaltung seiner Beziehungen nach Wien und zum Kaiserhaus durch die Widmungen sind jedoch sicherlich kalkuliert gewesen, zumal Beethoven in jener Zeit seine Reise nach England plante.

Wie das ein Jahr zuvor komponierte Sextett op. 142 weist auch das Klavierquintett op. 74 deutlich konzertante Züge auf. Ries behält nicht nur die für die Konzertform typische Dreisätzigkeit bei, sondern er legt den Fokus im Verlauf des gesamten Stücks nahezu durchgehend auf den Klavierpart, der denjenigen des Sextetts an Virtuosität, Klangeffekten und Klangfülle noch überbietet. Die Sonatenform des ersten Satzes orientiert sich dabei deutlich an der gängigen Form der Solokonzerte in jener Zeit.

## I. Grave/Allegro con brio

Wie in seinem Jugendwerk WoO 76 stellt Ries dem Kopfsatz eine langsame Einleitung voran. Während in seinem frühen Quintett/Sextett der Fokus deutlich auf einem gemeinschaftlichen Musizieren liegt und die Einleitung gleichsam von allen Spielern gestaltet wird, stellen die ersten zwei Eröffnungstakte im Opus 74 eine Art Exposition der Begleitstimmen dar. Die Tonika, h-Moll, wird dabei zur Doppeldominante Cis-Dur geführt, und das Klavier erhält Raum für eine rhapsodische Kadenz (ad

---

einem Brief an Spohr erwähnt. Siehe: Brief von Ferdinand Ries an Louis Spohr, London, 12. Dezember 1816, in: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 111–113, [Dok. Nr. 58]. Ein „N. Vaccari“ und H. Getti waren zudem seit der Gründung der *Society* assoziierte Mitglieder. Nähere Informationen scheinen über die beiden Musiker nicht greifbar. Siehe: Taylor, Ian: Music in London and the Myth of Decline, S. 15. Robert Lindley (1776–1855) war als Cellist im Musikleben der Stadt fest etabliert und spielte gleichermaßen in den *Ancient Concerts* und in der Italienischen Oper in London.

<sup>621</sup> Brief von Ferdinand Ries an C. F. Peters, London, 18. September 1815, in: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 90–92, [Dok. Nr. 43] sowie: Brief von Ferdinand Ries an C. F. Peters, London, 22. April 1816, in: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 105–107, [Dok. Nr. 54].

<sup>622</sup> [unbekannt], in: The Morning Chronicle, Nr. 14355 (8. Mai 1815), S. 3.

<sup>623</sup> Siehe auch: Hill, Cecil: Ferdinand Ries. A Thematic Catalogue, S. 69–70.

<sup>624</sup> Siehe: Brief von Ludwig van Beethoven an Ferdinand Ries, Wien, 3. April 1816, in: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 103–104 [Dok. Nr. 52].

libitum). Ab T. 4 erfolgt die Wiederholung dieser Eröffnung auf einer anderen Tonstufe (fis-Moll/Gis-Dur). Die zweimalige Vorstellung einer Eröffnungsgeste des Solisten („doppelte Eröffnung“) ist ein typisches Kennzeichen in Klavierkonzerten jener Zeit, in der Regel zu Beginn des Allegros im Kopfsatz, und findet sich auch in Ries' Konzerten wieder. Die ersten Takte des Quintetts lassen somit eine Assoziation mit dem Genre des Klavierkonzerts zu, zumal auch in Konzerten des frühen 19. Jahrhunderts die bis dato obligatorische Kadenz vor dem Satzende an neue und teilweise ungewöhnliche Stellen rücken kann, in ähnlicher Weise, wie sich hier die Kadenz in der Satzeröffnung wiederfindet.<sup>625</sup>

Den Klavierkadenzen stellt Ries in T. 7 eine konträre Textur gegenüber, indem er dem Klavier in den tiefen Registern sechs Takte lang ein Tremolo zuschreibt. Über diesem „Klangteppich“ treten nun die Streicher mit langen Haltetönen hervor, ohne dass dabei Motivik des folgenden Allegros vorweggenommen wird. Der Abschnitt dient lediglich der Klangfarbenmalerei sowie der Vorbereitung der Dominante Fis-Dur und ist mit Rückblick auf Ries' Äußerungen während seiner Zeit in Russland sicherlich auch hier als ein besonders publikumswirksames Mittel zu werten.<sup>626</sup> Lediglich die letzten Takte der Einleitung stellen im Klaviersatz latent Motivik der folgenden Themen vor. Hierzu gehören eine schlichte Umspielungsfigur (T. 15ff), die sich im Seitenthema wiederfindet, sowie ein punktiertes Motiv und eine absteigende Triolenfigur im Klavier (T. 15–18), die auf das Hauptthema des Allegros vorausweisen.

Abb. 198: op. 74, I, T. 1–12.

<sup>625</sup> Siehe: Buhr, Alexander: Die Solokadenz im Klavierkonzert des 19. Jahrhunderts.

<sup>626</sup> Siehe hierzu Ries' Äußerungen zum Einsatz des Klaviertremolos im Abschnitt „Von Bonn bis nach Russland“. Eine andere Parallele ergibt sich zu Beethoven, der in seinem Klaviertrio op. 70 Nr. 1, im langsamen Satz reichlich Gebrauch des Klaviertremolos macht. Die dadurch erzeugte Atmosphäre trugen dem Trio durch Czerny bekanntlich den Spitznamen „Geistertrio“ ein: „Der Charakter dieses, sehr langsam vorzutragenden Largo ist geisterhaft schauerlich, gleich einer Erscheinung aus der Unterwelt. Nicht unpassend könnte man sich dabei die erste Erscheinung des Geists im Hamlet denken.“ Siehe: Badura-Skoda, Paul (Hrsg.): Carl Czerny. Über den richtigen Vortrag der sämtlichen Beethoven'schen Klavierwerke, S. 99.

5 **a tempo**

VI. *fp*

Br. *fp*

Vc. *fp*

Kb. *fp*

Pf. *f* arco pizz. **a tempo**

*p* *f* (ad libitum)

9 **a tempo**

VI.

Br.

Vc.

Kb.

Pf. *p* *calando* **a tempo** *pp*

11

VI. *cresc.*

Br.

Vc. *cresc.*

Kb.

Pf. *cresc.*

Der Einsatz des Allegros geschieht jedoch nicht unmittelbar mit dem Ersten Thema. Vollgriffige Akkorde, scharf punktierte Rhythmik und ein abrupter Lagenwechsel von den tiefen Registern in die hohen erzeugen im Vergleich mit allen zuvor betrachteten Werken eine bisher noch nicht erreichte Dramatik. Für Spannung sorgen zusätzlich die verminderte Harmonik (verminderter Septakkord) wie auch ein virtuoser Abstieg durch die Umkehrungen des Septakkords in triolischen Figuren (T. 20–25). Erst jetzt folgt im Klavier das Erste Thema, das über einer triolischen Begleitung der linken Hand als eine ausgezierte Kantilene mit lyrischem Charakter auftritt und den stürmischen Allegrobeginn deutlich kontrastiert – ein Prinzip, das bereits im Sextett zu beobachten war. Die Textur und der Klangcharakter weisen dabei gängige Stilmittel der Zeit auf. Hierzu gehören der schlichte, regelmäßige Bau des Themas in Periodenform, die weitläufigen Arpeggien in der triolischen Begleitung der linken Hand wie auch die improvisatorisch anmutende, sich in Läufen und Umspielungen „verlierende“ Ausgestaltung der Kantilene.

Abb. 199: op. 74, I, T. 20–34.

20 **Allegro con brio**  
 VI. *f*  
 Br. *f*  
 Vc. *f*  
 Kb. *f*  
 Pf. *f* **Allegro con brio**  
 26  
 VI. *p*  
 Br. *p*  
 Vc. *p*  
 Kb. *p*  
 Pf. *p* *espressivo*  
 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6

The image shows a musical score for measures 30-33. The score is arranged in a system with five staves: Violin (VI.), Trompete (Br.), Violine (Vc.), Kontrabaß (Kb.), and Piano (Pf.).  
 - Measures 30-32: The strings (VI., Br., Vc., Kb.) play sustained chords. The piano (Pf.) part is highly technical, featuring triplets of eighth notes and sixths in both hands, with a trill in the right hand. The piano part is marked with a forte dynamic.  
 - Measure 33: The violin (VI.) plays a melodic line, while the piano (Pf.) provides accompaniment with triplets and sixths. The piano part is marked with a forte dynamic.

Das Themenende fällt mit dem Übergang zu virtuosen Passagen zusammen, die als effektgeladene Überleitung zum Seitenthema dienen. Auf engem Raum stellt Ries dabei sein gesamtes technisches Können zur Schau. Auf in Terzparallelen geführte Skalen folgen rasche Arpeggien über die gesamte Klaviatur, schnelle Oktavläufe sowie in Umkehrung absteigende Akkordpassagen. Der Klaviersatz wird dabei nicht mehr in Begleitung und Melodie unterteilt. Beide Hände laufen in weiten Teilen parallel oder ergänzen sich, während die Streicher die Begleitung übernehmen. Diese sind dabei fast durchgehend akkordisch geführt, sodass keines der Begleitinstrumente als Melodieinstrument neben dem Klavier hervortritt.

Erst das Seitenthema sorgt für einen kurzen Dialog zwischen Streichern und Klavier. Konventionell angelegt in der Tonikaparallelen D-Dur, knüpft das Thema klanglich an die Kantabilität des Ersten Themas an, bleibt dabei aber einfachen Strukturen verhaftet. Die Melodieführung des Klaviers speist sich aus aufsteigender Dreiklangmelodik und dem aus der Einleitung bekannten Umspielungsmotiv (T. 58). Die Fortspinnung des achttaktigen Themas ab T. 63 ist von improvisatorischem Charakter. Die Melodieführung löst sich dabei in raschen Läufen und zeittypischen Auszierungen auf.

Den weiteren Verlauf der Exposition bildet eine Art Spielepisode ohne motivisch-thematischen Bezug, wie sie ebenfalls in Klavierkonzerten der Zeit gängig ist. Schnelle Läufe und technisch anspruchsvolle Doppelgriff-Figuren in der rechten Hand sorgen dabei für die Zurschaustellung des virtuoseren Könnens



des Pianisten. Harmonisch reizvoll gestaltet Ries den Übergang von Takt 84 zu Takt 85, indem er einen chromatisch aufsteigenden Bassgang der vorherigen Takte (*g-gis-a-ais-h*, T. 82–84) weiterzieht und die Harmonik mit Erreichen des Tons *b* abrupt nach B-Dur wendet, das sich zu B-Dur<sup>7</sup> verselbständigt. Die Harmonik gelangt so in von der Tonika entfernte Bereiche (Es-Dur), wobei Ries hier zunächst nicht wie im Sextett auf eine Molltrübung zurückgreift. Wie zuvor fährt das Klavier mit virtuosem Passagenwerk fort, die Faktur von Begleitung und Melodieführung wird dabei abermals zu Gunsten parallel geführter Hände aufgelöst. Erst der Einschub der Streicher in T. 101 sorgt für die Rückmodulation von B-Dur nach D-Dur.

Der weitere Satzverlauf zeigt, dass Ries die Exposition des Sonatensatzes nicht wiederholt, obwohl dieses Prinzip auch 1815 noch zur Konvention der Form gehört. Der Eingriff lässt sich allerdings mit Blick auf die Konzertform erklären, in der auf die Expositionswiederholung verzichtet wird, da die Exposition ohnehin durch die anfängliche Trennung von Orchester- und Soloexposition doppelt fundiert auftritt. Ries' Orientierung an der Konzertform wird zudem ersichtlich, da mit dem Übergang nach D-Dur in T. 106 ein neues Thema auftritt. Die Kantilene, die nun erstmals in den Streichern liegt, erklingt über einer triolischen Begleitung im Klavier und übernimmt die Rolle einer „lyrischen Episode“. Insbesondere für Klavierkonzerte des frühen 19. Jahrhunderts erscheint der Einschub einer „lyrischen Episode“ vor oder mit Beginn der Durchführung als zeittypische Formerweiterung, die auch Ries in seinen Konzerten aufgreift und etabliert. Kennzeichen für diese sind der lyrisch-kantabile und nocturnenartige Klangcharakter des Klaviertemas, ein oftmals verlangsamtes Tempo sowie eine Reduktion des Orchestersatzes auf meist lange Haltetöne in den Streichern, die lediglich zur Untermalung des Solos dienen.<sup>627</sup>

Abb. 200: op. 74, I, T. 106–120.

The musical score shows measures 106 to 120. The key signature is D major (two sharps) and the time signature is 3/4. The score includes staves for Violin (VI.), Brass (Br.), Violoncello (Vc.), Kontrabaß (Kb.), and Piano (Pf.). The piano part consists of two staves. The violin part begins with a melodic line marked *p dolce*. The brass and cello parts have rests. The bass part has rests. The piano part features a continuous sixteenth-note pattern in the right hand and sustained chords in the left hand.

<sup>627</sup> Einige dieser Elemente finden sich bereits sehr früh (ab ca. 1800) in den Konzerten von J. L. Dussek. Siehe generell hierzu: Lindeman, Stephan D.: Structural Novelty and Tradition in the early Romantic Piano Concerto, sowie: Stewart-MacDonald, Rohan H.: The Second Solo in the Opening Movements of Early-Romantic Parisian Piano Concertos, in: Piano Culture in 19th-Century Paris, S. 151–205.

Anders als in seinen Klavierkonzerten, in denen die „lyrische Episode“ vom nachfolgenden Durchführungsprozess in der Regel abgesetzt ist, prägt das neu eingeführte Thema die folgende Durchführung deutlich. Es tritt über der triolischen Begleitung des Klaviers zunächst imitativ in den Streichern auf (T. 107–113), bis es auch in die Begleittextur des Cellos und der Bratsche wandert (T. 117–124). Der Pianist erhält somit Platz für akkordische Einwüfe, die der kräftigen Eröffnungsgeste des Allegros entnommen sind. Die Harmonik öffnet sich dabei erneut in Richtung B-Tonarten, dieses Mal allerdings über die Trübung von D-Dur nach d-Moll (T. 113/114). Ab T. 125 greift das Klavier schließlich die Kantilene auf (As-Dur) und moduliert nach H-Dur, indem die Terz *ces* von as-Moll enharmonisch verwechselt und zum Grundton umgedeutet wird (T. 134). Die vordere Themenhälfte der Episode, eine diatonisch aufsteigende Sechstonkette, bleibt im weiteren Verlauf der Durchführung in den Streichern erhalten, wird aber nun mit dem Ersten Thema kombiniert, das im Klavier wiederkehrt (T. 134ff, H-Dur). Die Wendung nach cis-Moll bringt schließlich in Umkehrungen absteigende Akkordpassagen sowie rasche Arpeggien als neue Texturen im Klaviersatz mit sich und sorgt so für einen Anstieg der Spannung. Ries knüpft somit an die Spieltechniken der Exposition an und kombiniert diese mit dem Themenkopf der Episode, der hier im kräftigen Unisono der Streicher beibehalten wird (T. 140ff). Den letzten Abschnitt der Durchführung bildet eine figurative, kadenzartige Überleitung des Klaviers, die von es-Moll nach Ces-Dur moduliert, das enharmonisch als Dominante zu e-Moll dient (T. 148–151). Ziel des harmonischen Gangs ist C-Dur, mit dessen Erreichen das Seitenthema

wiederkehrt (T. 159–166). Insbesondere mit Blick auf das Schlussrondo des Sextetts op. 142 wirkt die Wiederkehr des Seitenthemas an dieser Stelle wie ein Bruch mit der Sonatenform, der hier allerdings als Scheinreprise auftritt, denn die Reprise folgt regulär ab T. 170. Dennoch ist zu bemerken, dass der Einschub des Seitenthemas am Ende Durchführung die Vorbereitung der Dominante unterbindet, da es in C-Dur angelegt ist. Anders als in gewöhnlichen Durchführungen bereitet Ries die Wiederkehr der Tonika nicht durch ein langes Dominantplateau vor. Der Übergang zur Dominante Fis-Dur erfolgt vielmehr abrupt und innerhalb eines Taktes unmittelbar vor dem Reprisesbeginn (T. 170).<sup>628</sup>

Die Reprise folgt in weiten Teilen strikt der Exposition. Das Seitenthema sowie die sich daran anschließende Spieleepisode treten nun in H-Dur auf. Der in der Exposition aus dem chromatischen Bassgang gewonnene Übergang nach B-Dur erfolgt nun nach G-Dur (T. 217/218). Wie im Sextett zeigt sich auch im Quintett, dass Ries in der Exposition eine Modulationstechnik nutzt, um die Harmonik in der Exposition zu öffnen, während er mit dem gleichen Prinzip in der Reprise zurück zur Tonika führt. Zwar wirkt der Wechsel nach G-Dur auf Grund des voranstehenden Einschubs in H-Dur als Abwendung von der Grundtonart, tatsächlich aber erweist sich der Übergang als Scharnier, um die Harmonik zurück zur Tonika zu führen. Eine kurze Coda im gerafften Tempo (*più Allegro*) knüpft an die akkordische Eröffnung des *Allegros* an und mündet schließlich in rasche Sechzehntelfiguren im Klavier als stürmische Schlussgeste.

Die Analyse zeigt, dass sich der Kopfsatz deutlich an den zeittypischen Konventionen der Konzertform orientiert, Ries sich aber gleichermaßen in der Durchführung auf eine kammermusikalische Textur konzentriert. Während die „doppelte Eröffnung“, das hohe Maß an virtuosem Passagenwerk und an Figurationen sowie der Verzicht auf die Wiederholung der Exposition und der Einschub einer „lyrischen Episode“ zum Durchführungsbeginn deutlich an Elementen der Klavierkonzerte anknüpfen, kontrastiert die Durchführung durch die Einbeziehung der Streicher in den Durchführungsprozess sowie durch die Kombination und Verwertung der beiden Themen wie auch des Episodenthemas die Exposition deutlich. Anders als im Sextett op. 142 liegt der Fokus in der Satzmitte somit nicht auf „leerem“ Passagenwerk, sondern ist dem kammermusikalischen Musizieren deutlich stärker verhaftet.

## II. Larghetto

Den langsamen Satz legt Ries in E-Dur und dreiteilig an (A-B-A'), wobei die Wiederkehr des A-Teils sich nicht harmonisch schließt und zur Introduktion zum Finale umfunktioniert wird, ähnlich wie im Sextett op. 142. Das Cello stellt über einer schlichten akkordischen Begleitung im Klavier ein achttaktiges, kantables Thema vor, das in seiner Gestalt zunächst schlicht bleibt. Erst die Wiederholung im Klavier führt zu ausladenden Verzierungen und Diminutionen. Die Themengestalt bleibt dabei aber stets wahrnehmbar, lediglich die Räume zwischen den Melodietönen werden durch Verzierungsfiguren ausgefüllt. Die Streicher treten in den Hintergrund und begleiten das Klaviersolo durch Pizzicato in akkordischer Textur.

---

<sup>628</sup> Eine ähnliche Konstellation findet sich im Kopfsatz von Beethovens Zweiter Sinfonie op. 36, in der am Ende der Durchführung ebenfalls das Seitenthema wiederkehrt, das zuvor durch den Tonika-Septakkord (D-Dur<sup>7</sup>) vorbereitet wird. Der Eintritt des Seitenthemas in der Subdominante G-Dur wirkt gleichermaßen als „falsche“ Scheinreprise. Die Vorbereitung der Dominante begrenzt sich ebenfalls lediglich auf den letzten Takt vor der Reprise. Inwiefern Ries diese Struktur als Vorlage diente, ist nicht zu klären, allerdings fertigte Ries schon früh Bearbeitungen der Sinfonie an und hatte von Beethoven das Partiturotograph geschenkt bekommen, bis es ihm „von einem Freunde, aus reiner Freundschaft, gestohlen“ wurde. Siehe: Wegeler, Franz Gerhard, und Ries, Ferdinand: Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven, S. 77. Siehe auch die Ausführungen zum Klaviertrio op. 2.

**Larghetto**

The musical score consists of five staves: Violin (VI), Trompete (Br.), Violine (Vc.), Kontrabaß (Kb.), and Piano (Pf.). The tempo is marked 'Larghetto'. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 2/4. The piano part is marked 'p cantabile' and 'p' (piano), with a 'cresc.' (crescendo) marking in measure 8. The violin part has a 'p' marking in measure 8. The piano part includes a triplet in measure 7 and a 7-measure phrase in measure 8. The score ends with a 6-measure phrase in measure 9.

Der bis hierhin regelmäßige Bau aus zweimal acht Takten des Themas wird in der Fortspinnung ab T. 17 aufgelöst. Einhergehend mit dem Wechsel nach h-Moll und einer zunehmenden Spannungssteigerung durch die Diminution der akkordischen Klavierbegleitung gipfelt die Fortspinnung in T. 24 in einer Kadenz des Klaviers. Die thematische Fortführung ab T. 25 mündet schließlich in den B-Teil. Der Übergang wird dabei durch die Wendung nach e-Moll, einen dynamischen Ausbruch (*forte*), Akkordrepetitionen im Klavier sowie einen einsetzenden Modulationsprozess markiert. Im durchführungsartigen Mittelabschnitt legt Ries in die Streicher eine kurze, zweitaktige neue Kantilene, die fortwährend harmonisch neu beleuchtet wird. Mit der Rückkehr zur Tonika in T. 43 findet der Satz an den Anfang zurück. Das liedhafte Thema erklingt nun solistisch im Klavier, kommt aber am Ende auf der Doppeldominante Fis-Dur zum Stehen. Das lange Dominantplateau (T. 50–57) mündet in einer figurativen Kadenz des Klaviers, die schließlich *attaca* in den Schlusssatz überleitet.

Der schlichte Mittelsatz offenbart auf formaler und harmonischer Ebene kaum Ungewöhnliches, weist aber gerade mit Blick auf den Kopfsatz ebenfalls Elemente aus Ries' Klavierkonzerten auf. Hierzu ist zunächst die Satzbezeichnung als *Larghetto* zu zählen, die bei Ries in keinem anderen größeren

Kammermusikwerk mit Klavierbesetzung auftaucht, jedoch für seine Klavierkonzerte fast symptomatisch ist. Von den insgesamt acht Klavierkonzerten weisen sechs ein Larghetto als Mittelsatz auf.<sup>629</sup> Die Hälfte der Mittelsätze bereitet dabei ebenfalls den Übergang in das Finale vor, in der Regel durch eine Kadenz (op. 42 und op. 115), durch ein Hornsignal (op. 120) oder harmonisch.<sup>630</sup>

### III. Rondo. Allegro

Der Schlusssatz hebt mit einem schwungvollen, schlicht gehaltenen Ritornellthema an, das in H-Dur vom Klavier vorgestellt wird. Kennzeichnend für den Themenbau ist dabei die Unregelmäßigkeit der zweiten Themenhälfte. Während sich der erste Achttakter konventionell zur Dominante öffnet, benötigt der Nachsatz elf Takte, um zur Tonika zurückzufinden. Tatsächlich finden sich auch für diese Eigenheit Vorläufer in Ries' Klavierkonzerten. So dehnt Ries beispielsweise im Klavierkonzert in cis-Moll op. 55 das Ritornellthema absichtlich auf eine unsymmetrische Länge von 15 Takten.<sup>631</sup>

Abb. 202: op. 74, III, T. 1–21.

The image shows a musical score for the third movement, 'Rondo. Allegro', of a work by Franz Ries, op. 74. The score is in G major (one sharp) and 2/4 time. It features staves for Violin (VI), Trompete (Br.), Violine (Vc.), Kontrabaß (Kb.), and Piano (Pf.). The piano part begins with a piano (p) dynamic and a pizzicato (pizz.) marking. The strings enter at measure 8 with a piano (p) dynamic and a pizzicato (pizz.) marking. The piano part has a crescendo (cresc.) marking at the end of the passage.

<sup>629</sup> Diese sind: op. 42, op. 55, op. 123 (Larghetto quasi andante), op. 132 (Larghetto con moto), op. 151 (Larghetto con moto) und op. 177 (Larghetto con moto).

<sup>630</sup> Im Konzert op. 55 beginnt der Mittelsatz in A-Dur, erreicht aber am Ende Gis-Dur als Vorbereitung für das Rondo in Cis-Dur.

<sup>631</sup> Ähnliches findet sich auch im c-Moll-Konzert op. 115. Hier streckt Ries das Ritornellthema nicht nur auf 13 Takte, sondern baut es aus rhythmisch verschobenen Taktphrasen auf.

Das erste Couplet setzt Ries durch den abrupten Übergang nach h-Moll und den Einsatz des Streichertuttis deutlich ab (T. 20ff). Die Sequenzierung einer aus dem Eröffnungsthema abgeleiteten Drehfigur über einem pulsierenden Orgelpunkt sorgt dabei für einen Spannungsaufbau, der in kraftvollen Akkordpassagen des Klaviers kulminiert. Die triolische Rhythmik des Klaviersatzes steht dabei im reizvollen Gegensatz zur geradtaktigen Metrik der Streicherbegleitung. Ein siebentaktiges Klaviertremolo ab T. 36 greift den Gedanken der Einleitung im Kopfsatz wieder auf und mündet gleichsam in virtuose Figurationen des Klaviers. Dennoch fällt auf, dass Ries die Streicher hier deutlich stärker in das Satzgeschehen einbezieht als im ersten Satz, indem diese immer wieder mit melodischen Einwüfen den Klaviersatz begleiten. Ein zweiter thematischer Gedanke findet sich ab T. 58–66. Angelegt im Marschrhythmus sowie mit kräftiger Tutti-Instrumentierung und im Fortissimo stellt der Seitengedanke einen deutlichen Kontrast zum beschwingten Ritornellthema dar. Das konventionelle Prinzip eines kräftigen Haupt- und lyrischen Seitenthemas kehrt Ries somit um.

Abb. 203: op. 74, III, T. 58–69.

Auf harmonischer Ebene werden die Konventionen ebenfalls durchbrochen, da das Couplet in Moll steht und der Seitengedanke somit in fis-Moll erklingt. Die motivische Fortspinnung, die sich hier auf die Streicher und das Klavier aufteilt, greift den Seitengedanken allerdings deutlich lyrischer auf, indem das Marschthema als zarte Kantilene in die einzelnen Stimmen gelegt wird. Mit dem Übergang nach Fis-Dur in T. 97 wendet sich die Harmonik zurück nach Dur. Gleichermäßen schließt Ries eine virtuose Spielepisode an, die durch weitläufige Arpeggien und doppelgriffige Wechselfiguren höchste technische Ansprüche an den Pianisten legt. Die Etablierung der Dominante ermöglicht dabei die Rückführung zum Ritornell (T. 137ff), das wie zuvor vom Klavier gestaltet wird.

Das zweite Couplet wendet sich erneut nach h-Moll, suggeriert aber durch einen beschleunigten harmonischen Rhythmus und Modulationen einen Durchführungsgestus. Motivisch-thematische Bezüge finden sich in den Takten 164 bis 199 allerdings wenige. Lediglich der punktierte Marschrhythmus des Seitengedankens bleibt zu erkennen. Die vollgriffigen Akkordsprünge im Klavier erinnern dabei an die Allegroeröffnung des Kopfsatzes. Darüber hinaus ziehen nun erstmals auch virtuose Figurationen des Klaviersatzes in die Streicher ein, wie beispielsweise triolisch absteigende Skalen, wodurch ein „arbeitender“ Charakter des Coupletbeginns bekräftigt wird.

Den Höhepunkt der Satzmitte bilden aber nicht die Fortführung virtuoser Figurationen oder die Zurschaustellung des technischen Könnens des Pianisten, sondern ein äußerst origineller Einschub ab T. 199. Während Ries bereits im Sextett op. 142 neue Ideen erprobt und wie beschrieben ein vom Satzverlauf abgesetztes Bläsertrio im Rondo integriert, fügt er im Schlusssatz des Quintetts abermals einen eigenen Abschnitt ein, der sich noch markanter vom übrigen Satzgeschehen abhebt. Hierzu gehören der Wechsel der Taktvorzeichnung vom 2/4-Takt zum beschwingten 6/8-Takt, die Temporeduktion zu Andantino, die Streicherbegleitung, die nun als Pizzicato angelegt ist, sowie ein durchgehender Siciliano-Rhythmus. Insbesondere die gezupfte, akkordische Begleittextur der Streicher lässt dabei die Assoziation mit einem Ständchen aufkommen, in dem der Pianist als Protagonist von einer stilisierten Mandoline oder Gitarre begleitet wird. Das Pizzicato wie auch der charakteristische Siciliano-Rhythmus erinnern dabei auffällig an Pedrillios Romanze „In Mohrenland gefangen war“ aus dem dritten Akt in Mozarts *Entführung aus dem Serail*.<sup>632</sup> Wie die Spielpläne der *Society* zeigen, standen Mozarts Werke regelmäßig auf dem Programm, und Arien aus seinen Opern, seine Sinfonien wie auch seine Kammermusik gehörten zum festen Konzertrepertoire. Es ist davon auszugehen, dass auch Ries

<sup>632</sup> Hierauf weist kurioserweise auch eine Verlagsanzeige für das Quintett op. 74 auf der Rückseite der modernen Notenausgabe des Klavierquartetts op. 13 hin. Siehe: Ries, Ferdinand: Quartett f-Moll für Violine, Viola, Violoncello und Klavier op. 13, Erstdruck der Partitur (= Unbekannte Werke der Klassik und Romantik Nr. 127), Verlag Walter Wollenweber.

mit Mozarts Werken gut vertraut war, da einerseits seine frühen Kompositionen deutliche Einflüsse Mozarts zeigen und er zudem in zahlreichen seiner Variationen und Fantasien immer wieder auf bekannte Themen aus Mozarts Opern zurückgreift. Trotz der dunklen Harmonik, die zwischen e-Moll und a-Moll pendelt, verleiht der Einschub dem Schlussrondo durch den gewollten Stilbruch einen humorvollen Zug. Dabei muss der Hörer nicht zwingend mit Mozarts *Entführung* vertraut sein, denn bereits die starke Kontrastwirkung wie auch der durch das stilisierte Ständchen evozierte „musikgeschichtliche Rückblick“ dürften das zeitgenössische – sowie auch das heutige – Publikum zum Schmunzeln angeregt haben. Und eventuell ist der ungewöhnliche Einwurf auch als Bezugnahme zum ohnehin schlicht gestalteten Ritornellthema zu sehen, das mit seiner einfachen Achtelbegleitung und der figurativen Sechzehntelmelodik ebenfalls auffällig „klassizistisch“ auftritt.

Die Rückführung in das Ritornell gestaltet Ries ebenfalls dezidiert humorvoll, indem er im Klavier zögernd einen Halbtonwechsel einführt, der sich allmählich in das Ritornellthema „vortastet“. Humor im Schlusssatz in Form des allmählichen Herantastens in das Ritornellthema findet sich auch in anderen Finalsätzen bei Ries, beispielsweise im C-Dur-Klavierkonzert op. 123<sup>633</sup> oder, wie oben gezeigt, im Streichquartett WoO 74 sowie im Streichquintett WoO 75.

Abb. 204: op. 74, III, T. 196–236.

The image shows a musical score for five instruments: Violin (VI.), Trompete (Br.), Violine (Vc.), Kontrabaß (Kb.), and Piano (Pf.). The score is for op. 74, III, T. 196–236. It features a key signature change from D major to E-flat major and a time signature change from 2/4 to 6/8. The tempo is marked 'Andantino'. The dynamics are 'p' (piano) and 'pizz.' (pizzicato). The score shows a transition from 2/4 to 6/8 time and a key change from D major to E-flat major. The piano part has a complex accompaniment with sixteenth notes and rests.

<sup>633</sup> Der Solist „verirrt“ sich hier zu Beginn des dritten Ritornells kurzzeitig nach H-Dur und setzt somit einen Halbton zu tief ein (T. 415–423). Den „Fehler“ bemerkend, bricht er kurz darauf ab und muss den Weg zur Tonika erst finden.



204

VI. *cresc.* *p*

Br. *cresc.* *p*

Vc. *cresc.* *p*

Kb. *cresc.* *p*

Pf. *cresc.*

212

VI.

Br.

Vc.

Kb.

Pf. *pp*

218

VI.

Br.

Vc.

Kb.

Pf. *cresc.* *p*

225

231

Auf die Wiederkehr des Ritornells ab T. 238 folgt das letzte Couplet, das verkürzt auftritt und unmittelbar mit dem Seitengedanken eintritt, nun in h-Moll. Der weitere Satzverlauf gleicht dem vorherigen Formabschnitt. Lediglich die Harmonik wendet sich mit dem Übergang nach Dur nun zur Tonika H-Dur zurück und erfüllt somit die Konvention der Sonatenform.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass Ries bei der Konzeption seines Klavierquintetts op. 74 seinen großen Ideenreichtum offenbart, dies geschickt verarbeitet und sich dabei auch deutlich an den Elementen seiner Klavierkonzerte orientiert. Hierzu gehören die „doppelte Eröffnung“ im Kopfsatz, der Verzicht auf die Expositionswiederholung, die „lyrische Episode“ zu Beginn der Durchführung, das Larghetto als Mittelsatz sowie dessen Einleitungsfunktion zum Finale und der für einige Konzerte typisch erscheinende unregelmäßige Themenbau des Ritornells. Damit geht einher, dass das Klavier im gesamten Verlauf deutlich im Vordergrund des Geschehens steht und Ries somit die ganze Bandbreite seines technischen Könnens präsentiert. Besonders deutlich wird dies zudem durch die Auflösung von Begleitung und Melodie im Klaviersatz. Beide Hände laufen in weiten Teilen parallel, die Begleitung wird dabei von den Streichern in akkordischer Textur übernommen. Dennoch werden die Streicher immer wieder punktuell durch kurze Kantilenen in das Satzgeschehen mit einbezogen. So beispielsweise in der Durchführung des Kopfsatzes sowie in weiten Teilen im Schlusssatz. Anders als in seinem Klavierquartett op. 17, in dem die Streicher nur an wenigen Stellen vor dem Klaviersatz zurücktreten, steht im Quintett jedoch die Virtuosität deutlich im Fokus. Hierin offenbart sich einer der wesentlichen Unterschiede zwischen Ries' Schaffen in Wien 1808/1809 und seiner Kammermusik in London: Während das Klavierquartett op. 17 deutlich für einen kammermusikalischen Rahmen komponiert

scheint und wie das Klavierquartett op. 13 gleichermaßen noch einen „klassischen Homogenitätsanspruch“ durchblicken lässt,<sup>634</sup> ist das Klavierquintett op. 74 ein Stück für die Bühne, das sich somit an ein größeres Publikum wendet. Die Einbeziehung der Streicher in das Satzgeschehen geht in Opus 74 dabei kaum über kurze Kantilenen hinaus. Das Element des Virtuosen bleibt vollständig dem Pianisten vorbehalten.

Art und Größe des für die Aufführung in London in Frage kommenden Konzertsaals können auch mit ein Grund für die Besetzung mit Kontrabass sein, der dem Satz und dem Klang mehr Volumen verschafft. Wie Camille Pleyel in einem Brief schreibt, war er bei der Uraufführung des Quintetts anwesend. Aus seinem kurzen Bericht an die Eltern geht hervor, dass der Saal recht groß gewesen ist, was für die kräftigen Broadwood-Klaviere wohl kein Problem darstellte, einer spärlichen Streicherbesetzung allerdings Schwierigkeiten bereitet haben dürfte.<sup>635</sup> Der Kontrabass geht daher mit dem Cello in weiten Teilen *colla parte*, vor allem in den Außensätzen, da das Cello im *Larghetto* vermehrt melodisch hervortritt.<sup>636</sup> Deutlich zeigt sich hier, wie sich der Rahmen der Aufführungsbedingungen auch in der Gestaltung der Kompositionen widerspiegeln kann. Anscheinend kalkulierte Ries während des Kompositionsprozesses die Größe der *Argyll Rooms* mit ein und entschloss sich dazu, die Basspartie zu verstärken.<sup>637</sup>

Vor diesem Hintergrund ist die Anmerkung in einer zeitgenössischen Rezension des Quintetts interessant, in der der Rezensent die Ansicht vertritt, dass die Kontrabasspartie immer noch zu stark ausgeprägt sei:

*„Dem Contrabass würde Rec. weniger, und nur die entscheidendsten Grundnoten gegeben haben, da dieses Instrument, auch noch so discret gespielt, durch die Lage seiner Octaven (nicht vermittelt durch das Violoncell) in dieser Gattung von Musik und solchem Styl, doch nur einen in entfernter Tiefe ruhenden Grund vorstellt und vorstellen kann.“*<sup>638</sup>

Dass Ries sein Quintett allerdings für die Aufführung in einem Konzertsaal der *Society* konzipierte, dessen Größe ihn dazu veranlasste, die Bassstimme durch den Kontrabass zu verstärken, konnte der Rezensent vermutlich nicht wissen. Falls der Rezensent das Quintett überhaupt gehört hat, wird es sich um eine Aufführung in einem kleineren Raum als dem Saal der *Society* gehandelt zu haben, was die Bemerkung der zu kräftigen Kontrabasspartie erklären würde.<sup>639</sup>

---

<sup>634</sup> Siehe: Michaels, Jost: Gedanken zur Entwicklung des Klavierquartetts, in: Weber-Studien, Bd. 3, S. 416.

<sup>635</sup> „Ries played on an excellent Broadwood instrument and although the hall is quite large, I could hear every note of the piano.“ Siehe: Brief von Camille Pleyel an die Eltern [Ignaz und Franziska Gabrielle Pleyel], London, 18. April 1815, zitiert nach: Rita, Benton: London Music in 1815, as seen by Camille Pleyel, in: Music & Letters, 47/1 (1966), S. 37–38.

<sup>636</sup> Siehe dazu auch: Heinz, Gottfried: Die Geschichte des Klavierquintetts von den Anfängen bis Robert Schumann, Bd. 1, S. 163–168.

<sup>637</sup> Die Klavierquintette weiterer Londoner Komponisten weisen zum größten Teil ebenfalls die Besetzung mit Kontrabass auf. Hierzu zählen beispielsweise die Quintette von J. B. Cramer (op. 60, op. 69 u. op. 79) oder auch August Klengel (1783–1852), der 1816 sein Quintett in einem Konzert der *Society* aufführte. Wie aus einer Rezension zu einer späteren Aufführung (1867) des Klavierquartetts op. 17 durch Ries' Neffen Louis und Adolf hervorgeht, hat Ries dem Klavierquartett später eine Kontrabassstimme hinzugefügt. Eventuell ist dies ebenfalls als ein Indiz für eine Anpassung an die Aufführungsbedingungen in London zu werten. Siehe hierzu auch die Ausführungen zum op. 17 weiter oben sowie: [unbekannt]: Messrs. Louis and Adolphe Ries' Concert, in: The Daily News, Nr. 6574 (30. Mai 1867), S. 3.

<sup>638</sup> [unbekannt]: Quintetto pour le Pianoforte, Violon, Viole, Violoncelle et Contrebasse, comp. Par Ferd. Ries Oeuvr. 74. Leipzig, chez Peters, London, chez Clementi, in: AmZ 19/52 (24. Dezember 1817), Sp. 884–885. Hervorhebung im Original.

<sup>639</sup> Siehe dazu auch: Heinz, Gottfried: Die Geschichte des Klavierquintetts von den Anfängen bis Robert Schumann, Bd. 1, S. 166–167. Abgesehen von dem Faktor der Rahmenbedingungen der Aufführungsorte stellt Heinz fest, dass die sich nach und nach etablierende Besetzungsvariante mit Streichquartett im Zusammenhang

Insgesamt hebt die Rezension insbesondere die starken Affektwechsel im Schlusssatz als besonders wirksam hervor und verweist auf die enormen Anforderungen an den Pianisten:

*„Dieser letzte Satz, wie er in der Erfindung und Anordnung der originellste von allen dreyen ist, ist auch im Ausdruck der eigenthümlichste und bey weitem der wirksamste. Das mässig Heitere des Thema, und der nicht eben häufigen Stellen, die davon unmittelbar abhängen, ist dem Brustfeuerigen der einen, und dem Schwermüthigrührenden der andern Zwischensätze weit untergeordnet, und aus alle diesem ein schönes, wahrhaft ausdrucksvolles Gemälde gebildet. – Die Stimme des Pianoforte will von einem wahren Virtuosen ausgeführt seyn; die andern Stimmen sind leicht, und verlangen nur sichere und achtsame Spieler.“<sup>640</sup>*

Der Rezensent schließt mit der Beobachtung, die auch für das Sextett op. 142 festgestellt werden konnte. Im Fokus stehen virtuose Effekte und weniger ein elaboriert ausgearbeitetes Netz an motivisch-thematischen Beziehungen: *„Die übrige Vertheilung an die Stimmen ist, da nun einmal das Pianoforte überall vorherrschen sollte, sehr rühmenswert. – Das Ganze zeigt weit mehr den erfahrenen, gewandten, des Effectuirens gewohnten, als den forschenden, scharfsinnigen, an der Sache hängenden Künstler; weit mehr den Coloristen, als den Erfinder oder Zeichner: jenen aber fast durchgängig sehr vortheilhaft. Auch gut! Einer kann nicht alles; und wenn er nur das Seine so trefflich darlegt, wie Hr. R. hier besonders im letzten Satze: so muss man ihm Dank wissen, auch wenn Einem noch andere Wünsche zurückbleiben.“<sup>641</sup>*

Für den Erfolg des Quintetts sprechen einerseits das baldige Erscheinen bei Clementi und Peters wie auch wiederholte Aufführungen in Konzerten der *Society*. Während Ries' Zeit in London sind mindestens drei weitere Aufführungen des Quintetts allein in Konzerten der *Society* nachweisbar, eine davon sogar nach 1820, also nachdem bereits Klavierkonzerte mit in die Programme aufgenommen worden waren.<sup>642</sup>

### **Klavieroktett As-Dur op. 128**

Noch im Jahr der Uraufführung des Klavierquintetts op. 74 begann Ries die Arbeit an einer weiteren konzertanten Komposition für Klavier für die kommende Konzertsaison 1816. Besetzt mit Klarinette (in B), Horn (in Es), Fagott, Violine, Bratsche, Cello, Kontrabass und Klavier, stellt das Klavieroktett Ries' am größten besetztes Kammermusikwerk in seinem gesamten Schaffen dar.<sup>643</sup> Seine Uraufführung erlebte das Werk in der Saison 1816 im sechsten Konzert der *Philharmonic Society* am 13. Mai. Den Klavierpart übernahm Ries selbst, die weiteren Aufführenden waren Charles Weichsel, Violine, William

---

mit den im Laufe des 19. Jahrhundert entstehenden Quartettvereinigungen gesehen werden kann. Komponisten und Pianisten konnten so vermehrt auf die Begleitung durch „Berufsquartette“ zurückgreifen. Siehe: Ebd., S. 6–7. Siehe auch: Mahling, Christoph-Hellmut: Zur Entwicklung des Streichquartetts zum professionellen Ensemble, insbesondere in der Zeit Felix Mendelssohns, in: Aspekte der Kammermusik vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart, S. 31–47.

<sup>640</sup> [unbekannt]: Quintetto pour le Pianoforte, Violon, Violle, Violoncelle et Contrebasse, comp. Par Ferd. Ries Oeuvr. 74. Leipzig, chez Peters, London, chez Clementi, in: AmZ 19/52 (24. Dezember 1817), Sp. 884–885.

<sup>641</sup> Ebd.

<sup>642</sup> Aufführungen des Quintetts lassen sich für den 26. Mai 1817, den 15. März 1819 sowie den 9. April 1821 nachweisen. In den Programmen wird zwar nach gängiger Konvention der Zeit die Opusnummer des Quintetts nicht eigens erwähnt, sodass auch eine Aufführung der Quintettfassung des Klavierseptetts op. 25 zunächst denkbar scheint. Allerdings unterscheidet sich die Quintettfassung des Septetts durch ihre Besetzung mit zwei Violinen, und die genuine Septettbesetzung wäre in einem Konzert der *Society* ohne Weiteres leicht zu realisieren gewesen. Siehe: Foster, Myles Birket: The History of the Philharmonic Society of London 1813–1912. S. 32, S. 39 u. S. 51. Eine Aufführung außerhalb Englands ist für den 29. Januar 1824 in einem Konzert der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien nachweisbar. Siehe: Waidelich, Till Gerrit (Hrsg.): Franz Schubert. Dokumente 1817–1830, Bd. 1, S. 194, [Dok. Nr. 245].

<sup>643</sup> Das Partiturotograph findet sich in D-B unter der Signatur: Mus.ms.autogr. Ries, F. 87 N.

Watts, Bratsche, ein Herr Percivall, Cello, Domenico Dragonetti, Kontrabass, Iwan Müller, Klarinette, James Holmes, Fagott, und ein Herr Petrides, Horn.<sup>644</sup>

Bereits einige Wochen vor der Uraufführung bot Ries das Oktett zusammen mit weiteren neuen Kompositionen Peters an. In seiner Beschreibung spiegelt sich bereits der Konzertcharakter des Werkes wider: „*Octetto Piano Principale, Violon, Alto, Violoncello, Contrebasse, Clarinett, Cor, & Basson As dur 36/ dies ist ganz neü, ich habe es für mich geschrieben, um es in unsrem Philharmonischen Concert am 13 May zu spielen.*“<sup>645</sup> Obwohl Ries das Werk auch noch Jahre später als eine seiner „*gelungensten Sachen*“ anpries,<sup>646</sup> ließ sich Peters davon nicht überzeugen, es zu drucken. Denn wie er aus Ries' Beschreibung ahnen konnte, war davon auszugehen, dass der Klavierpart hoch virtuos angelegt ist, wodurch sich die Verkaufschancen erheblich verringerten. Zudem konnte Ries zu diesem Zeitpunkt offenbar noch keine Fassung mit reduzierter Besetzung anbieten, die für Peters sicher lukrativer gewesen wäre.

Erst einige Jahre später wendet sich Ries daher erneut an einen anderen Verleger. Zusammen mit dem Sextett op. 142 und weiteren Werken listet er in seinem Brief an Thomas Boosey das Oktett auf, das er nun auch in einer Fassung mit Quartettbegleitung sowie gänzlich ohne Begleitung als Solostück anbietet.<sup>647</sup> Boosey akzeptierte Ries' Angebot und Preis in Höhe von 36 Guinees, denn einige Zeit später berichtet Ries dem Verlagshaus Artaria davon: „*Das Ottetto und die Fantasie über Themas vom Freyschütz [op. 131] habe ich seit dieser Zeit verkauft.*“<sup>648</sup> Ende Dezember bestätigt Boosey den Kauf schriftlich, allerdings mit der Auflage, dass sich Ries an Stelle einer Barzahlung zum doppelten Wert des Oktetts Musikalien im Geschäft aussuchen dürfe.<sup>649</sup> Ob Ries diesen Vorschlag annahm, ist nicht belegt, denn laut Hills Verzeichnis erschien das Oktett erstmals 1831 im Druck und zwar beim Verleger Heinrich Albert Probst in Leipzig.<sup>650</sup> Die hohe Opuszahl ist zudem ein Indikator dafür, dass sich Ries mit Boosey nicht einigen konnte.

Der Druck weist im Gegensatz zum Autograph eine Widmung an die niederländische Pianistin Anna Gertrude van den Bergh (1793–1840) auf, die zeitweise Klavierschülerin von Ries war. Aus den spärlichen Informationen, die über van den Bergh greifbar sind, wird allerdings nicht klar, wann sie von Ries unterrichtet wurde, vermutlich um 1809/1810, als sich Ries vor seiner Reise nach Russland noch

---

<sup>644</sup> Foster, Myles Birket: *The History of the Philharmonic Society of London 1813–1912*, S. 26.

<sup>645</sup> Brief von Ferdinand Ries an C. F. Peters, London, 22. April 1816, zitiert nach: Hill, Cecil (Hrsg.): *Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente*, S. 105–107, [Dok. Nr. 54].

<sup>646</sup> Siehe: Brief von Ferdinand Ries an C. F. Peters, London, 23. Mai 1823. Eine Edition des Briefes findet sich im Anhang.

<sup>647</sup> Brief von Ferdinand Ries an Thomas Boosey, London, 14. August 1823, zitiert nach: Hill, Cecil (Hrsg.): *Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente*, S. 182–183, [Dok. Nr. 107].

<sup>648</sup> Brief von Ferdinand Ries an Artaria & Co., London, 9. Dezember 1823, zitiert nach: Hill, Cecil (Hrsg.): *Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente*, S. 187–188, [Dok. Nr. 112].

<sup>649</sup> Brief von Thomas Boosey an Ferdinand Ries an London, 24. Dezember 1823, zitiert nach: Hill, Cecil (Hrsg.): *Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente*, S. 188–189, [Dok. Nr. 113]. Boosey bietet Ries zunächst Waren im Wert von 75,12 Guinees an, der Betrag wurde im Brief aber nachträglich auf 85 Guinees geändert.

<sup>650</sup> Hill, Cecil: *Ferdinand Ries. A Thematic Catalogue*, S. 134.

in Bonn aufhielt.<sup>651</sup> Zudem zeigen die von Hill edierten Dokumente, dass Ries auch in späteren Jahren den Kontakt zu van den Bergh aufrecht hielt.<sup>652</sup>

### **I. Allegro**

Ähnlich wie im Quintett op. 74 eröffnet Ries den Kopfsatz des Oktetts deutlich mit einer klavierkonzertartigen Geste. Unmittelbar auf dem Dominantseptakkord (Es-Dur) einsetzend, folgt nach einer chromatischen Überleitung der Bläser zur Tonika As-Dur ein zweimaliger virtuoser Eingang des Klaviers in Form von schnellen Sechzehntelketten, die den Ambitus der Klaviatur abstecken. Dabei ist diese „doppelte Eröffnung“ durch das schnelle Tempo in ihrer konzertartigen Wirkung im Vergleich mit dem Quintett noch kräftiger und besitzt gleichermaßen Kadenzcharakter, der eine Ähnlichkeit zur Eröffnung des Kopfsatzes in Beethovens Klavierkonzert Nr. 5 (op. 73) aufweist.<sup>653</sup> Auf die Eröffnung folgt sogleich ein kantabler Gedanke (T. 15–21), der dem virtuoseren Anfang kontrastierend gegenübergestellt wird. Dabei sorgt die Harmonik durch unvermittelte Übergänge (C-Dur/Des-Dur) und Trugschlüsse (Es-Dur/f-Moll) für ein reizvolles Klangfarbenspiel, das zu einem nocturnenartigen Klangcharakter der Kantilene beiträgt. Auf engem Raum stellt Ries somit Virtuosität und Kantabilität unmittelbar gegenüber, also die zwei Elemente, deren Wechselspiel und Kontrast wie im Sextett op. 142 das Wesentliche ausmachen.

---

<sup>651</sup> Helen Metzelaar gibt in einer kurzen biographischen Übersicht an, dass van den Bergh „at some time between 1806 and 1811“ Schülerin von Ries war. Ries' unstetiges Leben in jener Zeit lässt allerdings mehr die Jahre 1809/1810 vermuten. Van den Bergh wurde zudem in Köln geboren und zog erst um 1811 oder 1813 nach Den Haag. Kompositionsunterricht erhielt sie bei Johann August Franz Burgmüller (1766–1824), der ebenfalls im Rheinland – so auch in Bonn – wirkte. Ries und van den Bergh hatten auch in späterer Zeit noch Kontakt und trafen sich gelegentlich. Siehe: Metzelaar, Helen: Gertrude van den Bergh, in: *Women Composers. Music through the Ages*, S. 329–333.

<sup>652</sup> Hill, Cecil (Hrsg.): *Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente*, [Dok. Nr. 127, 339, 460].

<sup>653</sup> Darauf weist auch Bert Hagels hin. Siehe: Hagels, Bert: *Oktett für Pianoforte, Violine, Viola, Klarinette, Horn, Fagott, Violoncello und Kontrabass As-Dur op. 128*, online unter: <http://www.bert-hagels.de/ries128.htm> [Zugriff: 9.9.2020].

Abb. 205: op. 128, I, T. 1–21.

**Allegro**

**Instrumentation:** Kl. (B), Hr. (Es), Fg., Vl., Br., Vc., Kb., Pf.

**Measure 1:** *ff* (Kl., Hr., Fg., Vl., Vc., Kb.), *f* (Pf.)

**Measure 2:** *p* (Kl., Hr., Fg., Vl., Vc., Kb.), *f* (Pf.)

**Measure 3:** *f* (Kl., Hr., Fg., Vl., Vc., Kb.), *f* (Pf.)

**Measure 4:** *f* (Kl., Hr., Fg., Vl., Vc., Kb.), *f* (Pf.)

**Measure 5:** *f* (Kl., Hr., Fg., Vl., Vc., Kb.), *f* (Pf.)

**Measure 6:** *p* (Kl., Hr., Fg., Vl., Vc., Kb.), *f* (Pf.)

**Measure 7:** *p* (Kl., Hr., Fg., Vl., Vc., Kb.), *f* (Pf.)

**Measure 8:** *p* (Kl., Hr., Fg., Vl., Vc., Kb.), *f* (Pf.)

**Measure 9:** *p* (Kl., Hr., Fg., Vl., Vc., Kb.), *f* (Pf.)

**Measure 10:** *p* (Kl., Hr., Fg., Vl., Vc., Kb.), *f* (Pf.)

**Measure 11:** *p* (Kl., Hr., Fg., Vl., Vc., Kb.), *f* (Pf.)

**Measure 12:** *p* (Kl., Hr., Fg., Vl., Vc., Kb.), *f* (Pf.)

**Measure 13:** *p* (Kl., Hr., Fg., Vl., Vc., Kb.), *f* (Pf.)

**Measure 14:** *p* (Kl., Hr., Fg., Vl., Vc., Kb.), *f* (Pf.)

**Measure 15:** *p* (Kl., Hr., Fg., Vl., Vc., Kb.), *f* (Pf.)

**Measure 16:** *p* (Kl., Hr., Fg., Vl., Vc., Kb.), *f* (Pf.)

**Measure 17:** *p* (Kl., Hr., Fg., Vl., Vc., Kb.), *f* (Pf.)

**Measure 18:** *p* (Kl., Hr., Fg., Vl., Vc., Kb.), *f* (Pf.)

**Measure 19:** *p* (Kl., Hr., Fg., Vl., Vc., Kb.), *f* (Pf.)

**Measure 20:** *p* (Kl., Hr., Fg., Vl., Vc., Kb.), *f* (Pf.)

**Measure 21:** *p* (Kl., Hr., Fg., Vl., Vc., Kb.), *f* (Pf.)

11

Kl.

Hr.

Fg.

VI.

Br.

Vc.

Kb.

Pf.

8

5

8

6

13

Pf.

8

decresc.

15

VI.

Br.

Vc.

Pf.

5

5



The image shows a musical score for measures 18 to 20. It includes staves for Violin (VI.), Horn (Br.), and Violoncello (Vc.), and a grand staff for Piano (Pf.).  
 - Measure 18: VI., Br., and Vc. have rests. The piano part begins with a half note G4, followed by two eighth notes F4 and E4.  
 - Measure 19: VI., Br., and Vc. have rests. The piano part continues with a half note D4, followed by a half note C4. The right hand has a sixteenth-note scale: D5, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4.  
 - Measure 20: VI., Br., and Vc. have rests. The piano part features a five-note descending scale in the right hand (D5, C5, B4, A4, G4) and a four-note ascending scale in the left hand (D4, E4, F4, G4). Dynamics include *p*, *dim.*, and *slentando*. Fingerings 5 and 3 are indicated.

Das erst in T. 22 vorgestellte Erste Thema spielt im Satzverlauf eine untergeordnete Rolle. Der schlichte achttaktige Bau wie auch die floskelhafte Motivik einer punktierten Wechseltongruppe verleihen dem Thema dabei kaum thematische Qualität. Erst durch die Reprise wird das Thema als solches deutlich, da das Klavier hier zwar unmittelbar mit Takt 22 einsetzt, dabei allerdings das Thema auf nur vier Takte verkürzt. Zu bemerken ist allerdings, dass Ries in der Exposition bei der Themenvorstellung die übrigen Instrumente mit einbezieht. So doppeln die Streicher zunächst den Klavierpart, bis in T. 26 dann an die Bläser übergeben wird. Auf harmonischer Ebene erreicht Ries durch das offene Ende des Themas (C-Dur<sup>7</sup>) einen fließenden Übergang in die folgende virtuose Überleitung, die zur Dominante Es-Dur moduliert. Die Begleitinstrumente treten dabei fast vollends in den Hintergrund. Ein kadenzartiger Lauf des Pianisten (T. 41–45) leitet zum Seitenthema über.

Dieses wird allerdings von den Streichern und dem Horn vorgestellt, während das Klavier pausiert. Dabei weist das Thema ein deutlich ausgeprägteres motivisches Profil als das Erste Thema auf. Zwischen zwei Hornrufe, die die punktierte Rhythmik des Seitengedankens einführen, legt Ries zweimalig einen akkordischen Streichersatz, dessen marschartige, punktierte Rhythmik sich von den zuvor erklingenden Läufen des Klaviers deutlich absetzt. Das achttaktige Thema schließt regulär auf der Dominante Es-Dur ab, wird aber sogleich von den Begleitstimmen fortgesponnen. Die Fortspinnung unterscheidet sich in ihrer Textur maßgeblich vom bisherigen Satzverlauf, indem sie dezidiert auf eine imitative, kontrapunktisch verflochtene Satzstruktur zurückgreift (T. 52–57). Ries kombiniert dabei Liegetöne in den tiefen Stimmen, Begleitformeln in den Mittelstimmen und eine Kantilene (Klarinette) sowie die Fortführung des Hornrufes und arbeitet diese Elemente kunstvoll in einer kurzen kammermusikalischen Episode aus. Das Klavier unterbricht diesen Einwurf allerdings unvermittelt und übernimmt erneut die Führung.

44

Kl. (B)

Hr. (Es)

Fg.

VI.

Br.

Vc.

Kb.

Pf.

51

Kl.

Hr.

Fg.

VI.

Br.

Vc.

Kb.

Pf.

An den Seitenthemenbereich schließt sich eine virtuose Spielepisode an (T. 72ff), in der die Bläser und Streicher erneut in den Hintergrund gerückt werden. Motivisch-thematische Bezüge werden dabei nicht eingeflochten, lediglich ein Einwurf der Geige in T. 87 und der Bläser in T. 105 erinnert rhythmisch an das wenig profilierte Erste Thema. Wie in den zuvor untersuchten Kammermusikwerken mit Klavier weicht Ries auch hier gegen Ende der Exposition kurzzeitig und unvermittelt in entfernte harmonische Bereiche aus (Ces-Dur T. 94ff).

Die Exposition des Sonatensatzes wird nicht wiederholt. Wie im Quintett op. 74 erinnert dies an die Verfahrensweisen im Klavierkonzert. Dennoch suggeriert Ries dem Hörer zunächst die Wiederholung, indem er motivisch an den Satzanfang anknüpft. Das Klavier leitet kadenzartig zum chromatisch absteigenden Durchgang der Bläser über, der aus den Anfangstakten des Satzes bekannt ist (T. 121/122), und setzt dabei wie zuvor zweimal mit vollgriffigen Akkorden und einem schnellen Tonleiterlauf ein. Lediglich die nun abgewandelte und verminderte Harmonik offenbart, dass der Satz in die Durchführung übergeht. Für diese ist zu Beginn eine athematische Textur prägend, da Tremolofiguren der Streicher mit aufsteigenden Oktavläufen des Klaviers kombiniert werden (T. 129–145). Anders als im Sextett op. 142 und im Quintett op. 74, in denen der Modulationsprozess der Durchführung im Wesentlichen aus Quintverhältnissen und Eintrübungen nach Moll geformt wird, bewegt sich die Harmonik zunächst in Halbtonschritten aufwärts, von c-Moll, über Des-Dur nach D-Dur.

D-Dur erweist sich zeitweise als stabiles harmonisches Zentrum, in das nun die Thematik des Seitenthemenbereichs wiederkehrt. Dabei ist wie in der Exposition auch in der Durchführung eine kammermusikalische Satztextur der Begleitstimmen charakteristisch, in die das Klavier lediglich mit Trillern und Skalen verzierend eingreift. Mit dem Übergang nach d-Moll (T. 160) kehrt die Harmonik zurück in den B-Tonartenbereich. Das Erreichen von f-Moll dient als Zäsur (T. 168), indem Ries die kammermusikalische Textur zu einer für Klavierkonzerte typischen Satzgestaltung umformt. Kennzeichnend hierfür ist die Kombination schneller Passagen im Klavier mit Motiveinwürfen der Begleitinstrumente, die hier den Hornruf des Seitenthemas im imitativ gewobenen Satzgefüge aufgreifen. Aufsteigende Oktavpassagen im Klaviersatz sowie sukzessive Einsätze der Begleitinstrumente (T. 179ff) sorgen für den Aufbau eines Spannungsbogens, der im Tutti zwei Takte lang in einem verkürzten Septnonakkord kulminiert und schließlich nach C-Dur durchbricht (T. 188–190). Der Durchbruch nach C-Dur kommt für den Hörer unerwartet, da auf Grund der vorangegangenen Harmonik die Wiederkehr von c-Moll zu erwarten wäre. Während Molltrübungen von Ries nahezu immer sanft eingeführt werden, wird die Aufhellung nach Dur geradezu inszeniert. Insbesondere der Durchbruch nach C-Dur erinnert an Haydns *Schöpfung*, in der C-Dur als „Tonart des Lichts“ gleichermaßen durchbricht. Haydns Oratorium erfreute sich bekanntlich großer Beliebtheit, und auch Ries war mit dem Werk gut vertraut, da er in seinen Jugendjahren einen Klavierauszug davon anfertigte.

177

Kl. (B)  
Hr. (Es)  
Fg.  
Vl.  
Br.  
Vc.  
Kb.  
Pf.

180

Kl.  
Hr.  
Fg.  
Vl.  
Br.  
Vc.  
Kb.  
Pf.

183

185

Der Durchbruch nach C-Dur verdeutlicht gleichermaßen eine andere Herangehensweise an den Spannungsaufbau innerhalb der Durchführung. Während konventionelle Durchführungen in der Regel die Wiederkehr der Tonika zum Reprisenbeginn „in Szene setzen“, beispielsweise durch ein längeres Dominantplateau, kulminiert Ries' Spannungsbogen in einem mediantischen Verhältnis zur Reprise.

Die Rückkehr zur Tonika gelingt erst durch das Eintrüben von C-Dur nach c-Moll (T. 193/194), das über die Parallele Es-Dur innerhalb von zwei Takten nach As-Dur zurückführt.<sup>654</sup>

Die Reprise setzt, wie oben erwähnt, unmittelbar mit dem Ersten Thema ein, das hier auf vier Takte verkürzt wird. Ebenfalls verkürzt Ries die Überleitung zum Seitenthema, das bereits sieben Takte nach dem Ersten Thema von den Bläsern und Streichern in As-Dur aufgegriffen wird. Der weitere Reprisesverlauf gleicht der Exposition.

## II. Andantino

Der langsame Mittelsatz steht mit in C-Dur im mediantischen Verhältnis zu den Außensätzen in As-Dur. Das in der Durchführung im Kopfsatz thematisierte Spannungsverhältnis zwischen C-Dur und As-Dur greift Ries somit indirekt wieder auf. Ebenfalls spielt der Kontrast zwischen C-Dur und c-Moll im Mittelsatz eine Rolle, da der dreiteilig gebaute Satz im Mittelteil nach c-Moll wechselt.

Der marschartige Beginn in den Streichern suggeriert den Aufmarsch der Musiker. Hierfür nutzt Ries eine diatonisch aufsteigende Figur, die den Tonraum von der Unterquart zum Grundton durchschreitet. Die Wiederholung lässt den Hörer zunächst auf den Beginn eines Ostinatos schließen, das allerdings in T. 3 durch den Einsatz des Klaviers unterbrochen wird. Das achttaktige Thema ist dezidiert kantabel angelegt. Die Melodielinie umkreist in den ersten vier Takten die Terz *e* und wird abschließend zum Grundton geführt. Der wiegende 6/8-Takt sowie eine punktierte Rhythmik sorgen dabei für Siciliano-Elemente, die Ries hier allerdings nicht so deutlich wie im Finale des Quintetts op. 74 ausarbeitet.

---

<sup>654</sup> Der quasi unvermittelte Übergang zur Reprise ähnelt dabei dem Vorgehen im Quintett op. 74.

Abb. 208: op. 128, II, T. 1–10.

**Andantino**

The musical score is arranged in two systems. The first system contains measures 1 through 6. The instruments are Kl. (B), Hr. (Es), Fg., Vl. (Violin I), Br. (Violin II), Vc. (Viola), Kb. (Cello), and Pf. (Piano). The tempo is marked 'Andantino'. The key signature has two sharps (F# and C#). The time signature is 6/8. The strings play a rhythmic pattern of eighth notes, starting with a piano (*p*) dynamic. The piano part enters in measure 5 with a piano (*p*) dynamic and a 'dolce' marking. The second system contains measures 7 through 10. The piano part continues with a 'cresc.' (crescendo) dynamic, while the strings take over the melodic line. The piano part is silent from measure 7 onwards.

Die Fortspinnung des Themas erfolgt nach dem erneuten Aufgreifen der Satzeröffnung in den Streichern zunächst im Klavier und wendet sich nach e-Moll (T. 10ff). Mit der Rückmodulation nach C-Dur wandert die Kantilene in die Klarinette. Während das Klavier hier pausiert, präsentiert Ries die übrigen Ensemblemitglieder in ausgesprochen kammermusikalischer Satzstruktur (T. 20ff).

Abb. 209: op. 128, II, T. 20–27.

The image displays a musical score for a chamber ensemble, consisting of eight staves: Kl. (B), Hr. (Es), Fg., Vl., Br., Vc., Kb., and Pf. The score is divided into two systems, with the first system covering measures 20 to 23 and the second system covering measures 24 to 27. The key signature is two sharps (D major), and the time signature is 6/8. The first system begins with a dynamic marking of *p dolce* for the Horn and *p* for the Violin and Bassoon. The Violoncello part features a continuous sixteenth-note pattern. The Piano part is marked *pizz.* and *p*. The second system shows a dynamic shift to *cresc.* and *fp* for the Horn, Flute, Violin, Bassoon, and Cello. The Double Bass part is marked *arco.* and *cresc.*. The Piano part remains silent.

Für einen Stimmungswechsel sorgt ein abrupter Übergang nach c-Moll, der durch Akkordrepetitionen im Klavier in den tiefen Registern sowie das Aufgreifen des Themenkopfes im Horn markiert wird. Mit der Modulation in die Parallele Es-Dur erhält das Klavier Raum für einen improvisatorisch anmutenden Einschub, der von einer ausgezierten Kantilene über triolisch-akkordische Begleitung in der linken Hand geprägt ist. Das Ende des B-Teils markiert die Wiederkehr des Themenkopfes im Horn und in der



Klarinette (T. 45–48) sowie die Steigerung zum Fortissimo. Damit einhergehend sorgen die Harmonik (G-Dur) wie auch die Wiederkehr des „Aufmarschmotivs“ in den Streichern und vorantreibende Tonrepetitionen in den Bläsern für einen Spannungsanstieg. Dieser mündet in die Übernahme der Bläser-Tonrepetitionen durch das Klavier als Tremolofigur auf *g*, die den Anschluss in die Wiederkehr des A-Teils übernimmt. Den ersten Viertakter des Eingangsthemas verlagert Ries nun auf die ungewöhnliche Kombination von Violine und Fagott, zu denen die Bratsche in T. 55 hinzutritt. Die Bassinstrumente unterlegen das Thema dabei mit einem punktierten Rhythmus, der aus der Rhythmik des Themas entnommen ist. Die Schlusstakte des Satzes gestaltet Ries, indem er lediglich das letzte Kadenzglied des Themas verwendet und dieses dabei alternierend durch die einzelnen Instrumentengruppen – Klavier, Streicher, Bläser – reicht (T. 59ff). Vor dem Schluss wird zwar noch eine kurze Kadenz des Klaviers eingeschoben (T. 69), der Satz verklingt dann aber so, wie er begonnen hat, indem die Musiker „weitermarschieren“ (Marschmotiv der Satzeröffnung) und die Klarinette ein letztes Mal die Schlusswendung des Themas aufgreift. Der Satz und auch das Thema werden so allmählich ausgeblendet. Ein sehr ähnliches Verfahren hatte Ries bereits im Trauermarsch des Klavierseptetts op. 25 angewendet, in dem der Marsch am Ende ebenfalls „in der Ferne verhallt“.

### **III. Rondo. Allegretto**

Wie in Klavierkonzerten und den übrigen größer besetzten Kammermusikwerken mit Klavier bildet auch im Oktett ein Rondo das Finale. Die Satzeröffnung mit Tonrepetitionen und „militärischer“ Rhythmik in den Streichern und Bläsern nimmt dabei den Satzbeginn des Rondos aus dem Klavierkonzert op. 132 voraus, das Ries anlässlich seines Abschieds aus England 1824 aufführte.

Das polonaisenartige Ritornellthema, das vom Klavier eingeführt wird, ist im Wesentlichen aus der Rhythmik der Satzeröffnung geprägt (Achtel-Sechzehntel-Sechzehntel) und bettet diese in die vom Wechselspiel von diatonischen Tonschritten und Abwärtssprüngen geprägte Melodik ein. Das Beharren auf der rhythmischen Keimzelle sorgt dafür, dass das Thema quasi „auf der Stelle tritt“ und sich lediglich harmonisch entwickelt, indem es sich zur Dominante Es-Dur öffnet. Diese wird allerdings in der Themenfortsetzung ab T. 16 nicht beibehalten, da sich die Harmonik nach *b*-Moll wendet. Die fortlaufende Sequenzierung der für das Thema konstitutiven rhythmischen Figuration sorgt dafür, dass das Ritornellthema in seiner Fortspinnung ab T. 16 auf insgesamt 13 Takte gedehnt wird. Wie bereits im Quintett op. 74 zu beobachten ist, spielt Ries auch hier gezielt mit unsymmetrischer Phrasenlänge im Ritornellthema. Die Themeneröffnung weist zwar einen regelmäßigen, achttaktigen Bau auf, ist aber auf Grund des Halbschlusses sowie der unmittelbaren Fortführung in *b*-Moll unabgeschlossen.

**Rondo. Allegretto**

The musical score consists of eight staves. The first system (measures 1-12) shows the following parts:

- Kl. (B):** Treble clef, 3/4 time. Starts with a series of eighth notes, then rests.
- Hr. (Es):** Treble clef, 3/4 time. Starts with a series of eighth notes, then rests.
- Fg.:** Bass clef, 3/4 time. Starts with a series of eighth notes, then rests.
- Vi.:** Treble clef, 3/4 time. Starts with a series of eighth notes, then rests.
- Br.:** Bass clef, 3/4 time. Starts with a series of eighth notes, then rests.
- Vc.:** Bass clef, 3/4 time. Starts with a series of eighth notes, then rests.
- Kb.:** Bass clef, 3/4 time. Starts with a series of eighth notes, then rests.
- Pf.:** Grand staff, 3/4 time. Starts with rests, then enters with a complex rhythmic pattern in both hands.

The second system (measures 13-24) shows the following parts:

- Kl.:** Treble clef, 3/4 time. Rests.
- Hr.:** Treble clef, 3/4 time. Rests.
- Fg.:** Bass clef, 3/4 time. Rests.
- Vi.:** Treble clef, 3/4 time. Rests.
- Br.:** Bass clef, 3/4 time. Rests.
- Vc.:** Bass clef, 3/4 time. Rests.
- Kb.:** Bass clef, 3/4 time. Rests.
- Pf.:** Grand staff, 3/4 time. Continues the complex rhythmic pattern.

Das erste Couplet entspringt wie das Ritornell aus den Tonrepetitionen der Begleitstimmen, setzt sich aber ab T. 33 durch die starke Betonung der zweiten Zählzeit des 3/4-Takts sowie durch punktierte Rhythmik deutlich ab. Das Klavier greift dies zunächst auf (T. 40ff), geht dann allerdings in virtuose,

spieleepisodenhafte Elemente über. Die Harmonik wendet sich dabei nach G-Dur, das vorbereitend für die Vorstellung des Seitenthemas in c-Moll dient (T. 72–79). Dieses wird wie im Kopfsatz von den Streichern vorgestellt, während das Klavier schweigt. Ähnlich, wie das Ritornellthema sich an der Rhythmik der Ritornelleröffnung orientiert, bedient sich auch das Seitenthema einer Rhythmik, die durch die punktierte Betonung der leichten, zweiten Zählzeit auf die Eröffnung des Couplets verweist. Gleichermäßen thematisiert Ries durch die unübliche Anlage des Seitenthemas in der Mollparallele der Dominante erneut das Terzverhältnis zwischen *As* und *C*.

Die Fortspinnung des Seitenthemas im Klavier setzt sich von der rhythmisch profilierten Version der Streicher ab, indem die Melodik in der rechten Hand in triolischer Form aufgenommen wird. Die Kombination mit der regelmäßigen Begleitung in Form von Achteln in der linken Hand sorgt dabei allerdings für ein neues rhythmisches Muster. Die aus der Themenfortspinnung entspringenden Spielelemente des Klaviers chromatisieren die Harmonik zunehmend, kehren aber am Ende wieder nach c-Moll zurück. Hieran schließt sich die Wiederkehr der Ritornelleröffnung in den Begleitstimmen an, die nun ebenfalls in c-Moll auftritt und das zweite Ritornell vorbereitet. Der Rückgang zur Tonika gelingt Ries, indem er aus c-Moll die Quinte *G* entfernt und diese durch *As* ersetzt.

Das zweite Couplet (T. 130ff) beginnt nach einem verkürzten Ritornell, das die Fortspinnung des Themas in b-Moll abbricht und auf as-Moll zum Stehen kommt. Harmonisch interessant ist der Übergang von as-Moll nach E-Dur (T. 129/130), der durch die enharmonische Verwechslung von *Ces* als *H* und *As* als *Gis* gelingt. Die so neu erreichbaren harmonischen Stationen nutzt Ries für den Durchführungsprozess im zweiten Couplet. Dabei greift die linke Hand des Klaviersatzes den Themenkopf des Ritornellthemas auf, der jedoch nur noch in seinem rhythmischen Grundgerüst (drei auftaktige Achtel) auftritt (T. 130–143). Für den weiteren Verlauf der Durchführung erweist sich allerdings ein neu eingeführtes Thema in es-Moll als prägend (T. 155ff). Ähnlich wie im Sextett op. 142 und im Quintett op. 74 zieht somit auch hier in das Rondofinale ein neues Element ein, das sich aber nicht derartig plakativ vom übrigen Satzgeschehen abhebt. Der lyrisch-kantable Charakter scheint sich vielmehr problemlos in das ohnehin zum Prinzip gemachte Wechselspiel zwischen Virtuosität und kantabler Melodik einzufügen. Das Thema wird im weiteren Durchführungsverlauf auf die einzelnen Instrumente verteilt, wobei Ries stets Klavier und Begleitstimmen als voneinander getrennte Gruppen absetzt.

Der Rückgang zum Ritornell und zur Tonika gelingt durch die Wendung von es-Moll nach Es-Dur (T. 194/195). Parallel hierzu zieht der Themenkopf des Ritornells vorbereitend in die Begleitstimmen ein. Diese eröffnen nun erstmals das Ritornell im kräftigen Forte. Die Fortspinnung geschieht wie zuvor im Klavier, wendet sich aber nicht nach b-Moll, sondern überraschend nach C-Dur (T. 212ff). Um zur Tonika As-Dur zurückzukehren, wendet Ries die Harmonik allerdings kurze Zeit später zurück nach c-Moll und schließlich nach As-Dur. Im letzten Einsatz des Ritornellthemas sind somit die bereits im ganzen Verlauf des Stückes immer wieder thematisierten Spannungsverhältnisse zwischen As-Dur und C-Dur wie auch die Moll-Dur-Gegensätze von C-Dur und c-Moll zusammengefasst. Der Wechsel zwischen Dur und Moll wird im Schlussabschnitt des Rondos zudem auf die Tonika übertragen. Während der kontrastierende Einwurf der Bläser in T. 224 wie zuvor die Eröffnung eines weiteren Couplets suggeriert, wird diese Entwicklung durch den Einsatz des Klaviers in des-Moll unterbrochen. Virtuose Läufe etablieren dabei as-Moll als neues tonales Zentrum, das auf einem Halbschluss (Es-Dur) zum Stehen kommt (Fermate in T. 245). Das vom Hörer erwartete as-Moll wird im nachfolgenden Takt allerdings nach As-Dur gewendet. Schnelle Sechzehntelfiguren und Läufe im Klavier sowie ein gesteigertes Tempo (*più vivace*) bilden den fulminanten Schlussabschnitt des Rondos. Auffällig ist, dass Ries dem Satz eine Sonatenrondoform zu Grunde legt, das Seitenthema aber in der Reprise nicht

wiederkehren lässt. Der Schlussabschnitt greift zwar auf Motive des Couplets zurück, das von den Streichern in c-Moll zuvor eingeführte Thema wird allerdings nicht mehr aufgegriffen.

Das Klavieroktett zeichnet auf der einen Seite deutlich das Bild eines Klavierkonzerts ab, indem Ries dezidiert Elemente der Virtuosenkonzerte des frühen 19. Jahrhunderts einbezieht, die sich ebenso in seinen eigenen Klavierkonzerten wiederfinden. Auf der anderen Seite ist das Oktett stellenweise von kammermusikalischen Texturen durchzogen. So fällt auf, dass sowohl im Kopf- als auch im Schlusssatz die Seitenthemen jeweils von den Streichern vorgestellt werden. Gleichmaßen erhalten die Begleitinstrumente im Mittelsatz verhältnismäßig viel Raum, treten individuell hervor und sind am Satzgeschehen beteiligt. Ebenso gewährt das Klavier den übrigen Instrumenten in den Durchführungen Platz. Während im Septett op. 25 wie auch im Sextett op. 142 und im Quintett op. 74 die Haupt- und Seitenthemen in den Kopfsätzen stets vom Klavier (oder von der Harfe), also von den maßgeblich führenden Instrumenten, vorgestellt werden, verzichtet Ries im Oktett darauf. Dies rückt einerseits die übrigen Instrumentalisten in Szene, die zu Ries' Kollegen und Freunden gezählt haben dürften, und mindert andererseits eine allzu dominante Hervorhebung des Klaviers. Gleichzeitig folgt daraus aber, dass sich der Klaviersatz noch mehr auf Passagenwerk und virtuose Spielfiguren beschränkt, da „nicht mal mehr“ alle Themen vom „Solisten“ vorgestellt werden. Das Oktett bewegt sich somit trotz der großen Besetzung, die die meisten der gängigen Orchesterinstrumente aufgreift, deutlich im Spannungsfeld zwischen Klavierkonzert und groß besetzter Kammermusik, wie es Ries auch mit der von ihm gewählten Bezeichnung als „*Concerten da Camera*“ verdeutlicht.<sup>655</sup>

Wie bereits an Hand des Septetts op. 25 hervorgehoben wurde, konnte sich Ries auch bei der Komposition des Oktetts rund acht Jahre später kaum an Vorläuferwerken anderer Komponisten orientieren. Er gehört zu den ersten Komponisten, die sich wiederholt mit groß besetzter Klavierkammermusik und den Anforderungen an dieses Genre auseinander setzten. Louis Ferdinand von Preußen hatte zwar neben seinem Septett op. 8 (Notturmo) auch ein dreisätziges Oktett geschrieben, das posthum 1808 als sein Opus 12 veröffentlicht wurde; ob Ries das Werk allerdings kannte, bleibt fraglich. Trotz der nahezu durchgehenden Präsenz des Klaviers, dessen virtuose Behandlung deutlich eine solide Technik des Pianisten voraussetzt, bleiben im Oktett des preußischen Prinzen alle drei Sätze einem kammermusikalischen Musizieren verhaftet. Obwohl drei der acht Instrumente in doppelter Besetzung vertreten sind (Klarinette, 2 Hörner, 2 Violinen, 2 Celli und Klavier), treten alle Spieler individuell oder in gemischten Gruppen hervor. Kalkbrenner wie auch Hummel leisteten mit ihren zuvor komponierten Klavierseptetten op. 15 (vor 1814) und op. 74 (ca. 1816) vergleichbare Beiträge zu derartig groß besetzter Klavierkammermusik. Hummels Septett offenbart allerdings durch die individuelle Behandlung aller Instrumente sowie durch seine viersätzig Anlage und Fugatoabschnitte im Schlusssatz ebenfalls seine Herkunft aus der Kammermusik. Kalkbrenners frühes Septett hingegen deutet bereits durch die Betitelung des Kopfsatzes als Allegro brillante sowie durch seine dreisätzig Anlage auf die virtuose Behandlung des Klaviers wie auch den konzertartigen Charakter groß besetzter Klaviermusik hin. Erwähnt sei zudem noch Johann Baptist Cramers 1813 veröffentlichtes „Concerto da Camera“, das sich trotz seiner vergleichsweise geringen Besetzung mit Flöte, zwei Violinen, Bratsche, Kontrabass und Klavier dezidiert als Konzert versteht. In einer für Konzerte typischen Manier trennt Cramer im Satzverlauf genau zwischen Tutti und Solo und bildet so die „Orchester-“ und Soloritmelle nach. Wie Ries in seinem Oktett verzichtet auch Cramer daher auf die Expositionswiederholung im Kopfsatz. Die individuellen Herangehensweisen an groß besetzte Klavierkammermusik zu Beginn des 19. Jahrhunderts unterstreicht die Vielseitigkeit dieses Genres, das sich aus den verschiedenen Gattungstraditionen der Klavierkammermusik sowie dem Klavierkonzert speist, in das sich auch Ries' Oktett einreihet. Die Rezension der Uraufführung hebt die publikumswirksame und effektvolle Anlage

---

<sup>655</sup> Brief von Ferdinand Ries an Joseph Ries, Frankfurt a. M., 16. Januar 1836, zitiert nach: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 700–704, [Dok. Nr. 445].

des Werkes hervor und betont auch einen Anspruch an die Hörer: „*On the same evening Mr. Ries produced a new piece for eight instruments, of which the piano-forte, played by himself, was the principal. The name of this musician guarantees the goodness of a composition, and the present work will not diminish his claim to public favour; it is full of that wild, original fancy which characterizes his music, mixed with abundant proof of scientific research. The last movement is particularly novel and pleasing, and to a cultivated ear the whole affords much gratification.*“<sup>656</sup>

### **Klaviersextett C-Dur op. 100**

Wie in den drei Jahren zuvor fertigte Ries auch für die Konzertsaison 1817 ein neues Klavierkammermusikwerk an, das er als „*eine der gefälligsten und brillantesten Sachen*“ bezeichnete, die er geschrieben hat.<sup>657</sup> Obwohl die Datumsangabe auf dem Partiturotograph auf Grund von Beschnitt nur teilweise erhalten ist, lässt die Uraufführung des neuen Sextetts im fünften Konzert der *Philharmonic Society* am 28. April 1817 auf den Entstehungszeitraum um 1816/1817 schließen.<sup>658</sup> Dies bekräftigt zudem ein Schreiben an William Ayrton, in dem Ries die Aufführung eines neuen Sextetts für das kommende Konzert der *Philharmonic Society* ankündigt.<sup>659</sup>

Bereits die Wahl der Besetzung hebt das Sextett von dem Vorgänger op. 142 deutlich ab, denn Ries greift wie in seinem Jugendwerk WoO 76 neben dem Klavier ausschließlich auf Streichinstrumente zurück (2 Violinen, Bratsche, Cello, Kontrabass). Wie in den zuvor komponierten, groß besetzten Kammermusikwerken dominiert das Klavier auch im Opus 100 in weiten Teilen das Satzgeschehen, auch wenn der Titel des 1820/1821 beim Verleger James Power (1766–1834) erschienenen Erstdrucks nicht unmittelbar auf die Prominenz des Klaviers schließen lässt: „*Grand Sestetto, | for the Piano Forte | Two Violins, Tenor, Violoncello, | and | Double Bass.*“<sup>660</sup> Zuvor hatte Ries das Werk zusammen mit anderen Kompositionen Peters in Leipzig wie auch Pleyel in Paris angeboten, die es aber offensichtlich nicht annahm.<sup>661</sup> Allerdings veröffentlichte Simrock 1822 und somit kurze Zeit nach Power ebenfalls eine Ausgabe des Sextetts. Wie im Opus 142 bereitete Ries auch für sein zweites Sextett eine reduzierte Fassung vor. Dies lässt ebenfalls eine zweite Schicht im Autograph erkennen, die abgesetzt mit rot-

---

<sup>656</sup> Siehe: [unbekannt], in: *The Morning Chronicle*, Nr. 14689 (31. Mai 1816), S. 3. Hervorhebungen im Original.

<sup>657</sup> Brief von Ferdinand Ries an C. F. Peters, London, 26. Oktober 1819. Eine Edition des Briefes findet sich im Anhang.

<sup>658</sup> Das Partiturotograph findet sich in der D-B unter der Signatur: Mus.ms.autogr. Ries, F. 89 N. Der Beschnitt des Autographs scheint zudem auch zu Problemen bei der Datierung im Katalog 741 geführt zu haben, in dem dort „*London 1817 o 1820*“ als Entstehungsvermerk angegeben ist. Siehe: Mus.ms.theor.Kat. 741, S. 66–67.

<sup>659</sup> „*I intend to try next Sunday before the Directors meeting the new Sestetto, which I intend to play next Philharmonic, and I wish particular your opinion.*“ Siehe: Brief von Ferdinand Ries an William Ayrton, London, 18. April 1817, zitiert nach: Hill, Cecil (Hrsg.): *Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente*, S. 113–114, [Dok. Nr. 59].

<sup>660</sup> Siehe: Hill, Cecil: *Ferdinand Ries. A Thematic Catalogue*, S. 102–103. Das Verhältnis zwischen Ries und Power war allerdings nicht das beste. Einige Jahre später berichtet Ries seinem Bruder Joseph: „*Power ist ein Schurke, und seine Menge Prozessen wundern mich nicht, wenn er immer so handelt – mache, daß du mit ihm fertig wirst – sage ihm, daß er mir vom Sestetto /: weil es so ein großes Werk ist :/ nur 12 Exemplarien hat geben wollen und von allen andern Werken 25 –, was ich von allen andern Verlegern als Goulding, Clementi, Chappel, Lavenu, R. H. Institution immer empfangen habe – worüber er sich erkundigen kann: bey seiner schlechten Art zu zahlen, welches gerade Betteley wird, würde ich mich so nie mit ihm eingelassen haben: wenn er schwören will, daß er sich auf Copien nie eingelassen hat, so sage ihm, daß er einen falschen Eid schwören würde.*“

Die zeitgenössische Presse berichtet von gerichtlichen Verfahren gegen Power wegen Verletzung seines Verlagsrechts. Siehe: Brief von Ferdinand Ries an Joseph Ries, Bertrich, 24 Juli 1825, zitiert nach: Hill, Cecil (Hrsg.): *Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente*, S. 234–240, [Dok. Nr. 147]. Hervorhebungen im Original.

<sup>661</sup> Brief von Ferdinand Ries an C. F. Peters, London, 26. Oktober 1819. Eine Edition des Briefes findet sich im Anhang. Siehe auch: Brief von Ferdinand Ries an Pleyel, London, 28. Dezember 1819, zitiert nach: Hill, Cecil (Hrsg.): *Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente*, S. 148, [Dok. Nr. 79].

brauner Tinte die Einwürfe der Streicherstimmen in den Klaviersatz integriert. Allerdings scheint diese Fassung nie produziert worden zu sein.

Gewidmet ist das Sextett einer „Miss Boode“, über die kaum weitere Informationen greifbar sind. Sie scheint eine talentierte Pianistin gewesen zu sein, denn Ries widmete ihr auch seine 1817 entstandenen Variationen für Klavier und Orchester über *Rule Britannia*, op. 116. Zudem widmete ein Schüler von Ries, Daniel Schlesinger (1799–1839), ihr sein Opus 2, das ebenfalls ein virtuoses Klavierwerk darstellt: „*Introduction and Rondo brillant for the pianoforte, composed and dedicated to Miss Boode*“.<sup>662</sup> Außerdem erschienen bei T. Boosey um 1820 sechs Walzer für Klavier, komponiert von „Miss Boode“.<sup>663</sup>

### **I. Allegro con brio**<sup>664</sup>

Zu den zentralen Gedanken des Kopfsatzes gehört die Hinauszögerung und Verschleierung der Grundtonart (C-Dur) wie auch der Dominante G-Dur. Der kräftige Satzbeginn im Tutti und Fortissimo etabliert zwar in den ersten zwei Takten durch lang ausgedehnte Akkorde C-Dur, die Harmonik wendet sich allerdings bereits in T. 3 unmittelbar nach a-Moll. Das Klavier spinnt die harmonische Umpolung vier Takte weiter, bis der Satzanfang auf der fünften Stufe, G-Dur, wiederholt wird. Die Wiederholung mündet aber gleichermaßen in a-Moll und führt somit nicht zur Tonika zurück. Die harmonische Öffnung zur Parallele wird vom Klavier erneut solistisch fortgesponnen (T. 10ff), wobei der Quartsextakkord über *G* ab T. 15 bereits die Rückkehr zur Tonika vorbereitet. Die auflösende Kadenz erfolgt allerdings erst in T. 31, da Ries die zuvor aufgebaute Kadenzspannung stets zurück nach a-Moll wendet (T. 22/23), sodass der Pianist erst erneut ansetzen muss, um die Tonika stabil vorbereiten zu können. Der Satzanfang exponiert somit kein Thema im klassischen Sinne. Das „thematische Element“ der ersten 30 Takte ist zunächst die Suche nach der Grundtonart und ihre Stabilisierung. Denn erst mit dem stabilen Übergang zur Tonika in T. 31 offenbart sich die eigentliche Gestalt des Ersten Themas, das nun den zuvor harmonisch „verirrten“ Satzbeginn zu einer konventionellen, achttaktigen Periode in C-Dur umformt (T. 31–38). Die Tonika bleibt auch im nachfolgenden Satzgeschehen nicht stabil, sodass es bis zur Reprise in T. 208 dauert, bis C-Dur wiederkehrt.

---

<sup>662</sup> [unbekannt], [ohne Titel], in: New-York Mirror. A weekly Journal of Literature and the fine Arts, 17/8 (17. August 1839), S. 58.

<sup>663</sup> Der Titel des Drucks von Boosey lautet: „*Six Waltzes, | for the | Piano Forte, | by | Mrs. Boode.*“.

<sup>664</sup> Der Zusatz „con brio“ findet sich auf dem Autograph nicht. Er kam wohl erst bei der Drucklegung hinzu.

Abb. 211: op. 100, I, T. 1–31.

**Allegro con brio** (♩ = 152)

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.  
Kb.  
Pf.

**Allegro con brio**

*f*, *ff*, *dim.*, *f*, *p*

11

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.  
Kb.  
Pf.

*p*, *p*, *p*, *tr*, *cresc.*, *6*, *6*, *3*

Detailed description of the musical score: The score is for a symphony in C major, Op. 100, No. 1, by Franz Liszt. The first system (measures 1-31) is marked 'Allegro con brio' with a tempo of quarter note = 152. It features a strong rhythmic pattern in the piano, characterized by sixteenth-note chords in the right hand and a steady bass line. The strings and brass provide a powerful accompaniment. The second system (measures 11-31) continues the piano's intricate texture with sixteenth-note patterns and includes a trill in the right hand. Dynamic markings range from fortissimo (ff) to piano (p).

14

VI. I *cresc.* *p*

VI. II *cresc.* *p*

Br. *cresc.* *p*

Vc. *cresc.* *p*

Kb. *p*

Pf. *p* *cresc.* *p*

*sed.*

17

VI. I

VI. II

Br.

Vc.

Kb.

Pf. *f* *dim.*

*(sed.)* \*



20

VI. I

VI. II

Br.

Vc.

Kb.

Pf.

*pp*

*pp*

*pp*

*pp*

*p*

*mf*

*p*

26

VI. I

VI. II

Br.

Vc.

Kb.

Pf.

*f*

*f*

*cresc.*

*f*

*cresc.*

*f*

*cresc.*

*f*

*f*

*cresc.*

*f*

8

30

VI. I

VI. II

Br.

Vc.

Kb.

Pf.

Auf die Themenvorstellung folgt sogleich die Modulation zur Dominante und damit die Vorbereitung des Seitenthemas. Die kräftige Tuttizäsur in T. 51/52 (G-Dur) markiert dabei den „musikalischen Doppelpunkt“, der den Hörer auf das Zweite Thema vorbereitet. Doch auch hier verliert die Harmonik ihre Stabilität, denn Ries setzt über das *G* im Bass der linken Hand unvermittelt einen As-Dur Akkord, der sich erst in T. 55 durch das Abgleiten von *G* nach *Ges* als Septakkord entpuppt. Das neu anvisierte harmonische Zentrum ist somit Des-Dur/b-Moll, das Ries mit der Vorstellung eines neuen, kantablen Themas in der Ersten Violine verknüpft (T. 56–60). Das harmonisch offene Ende des Themas sorgt für eine modulierende Fortspinnung desselben. So setzt das Klavier in T. 61 in b-Moll ein und moduliert im Themenverlauf nach G-Dur. Das Thema dient somit der Rückbewegung zur eigentlichen Dominante G-Dur, die in der nachfolgenden Spielepisode erst wieder gefestigt werden muss (T. 65ff).

Abb. 212: op. 100, I, T. 51–66.

51

VI. I

VI. II

Br.

Vc.

Kb.

Pf.

8

decresc.

p

The image shows a musical score for measures 60 to 64. The instruments are Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Trombone (Br.), Violoncello (Vc.), Kontrabaß (Kb.), and Piano (Pf.).

- Measures 60-63:** The piano part features a chromatic scale in the left hand, starting on G4 and moving downwards. The right hand has sustained chords. Dynamics include *p* and *pp*. There are markings for *rit.* and *♯*.
- Measure 64:** A new theme begins. The strings play a melodic line. The piano part has a pizzicato section (*pizz. p*) with an 8-measure rest, followed by a melodic line. Dynamics include *pp*. There are markings for *rit.* and *♯*.

Die Harmonik verliert ihr Ziel dabei erneut aus den Augen, denn Ries trübt das zu stabilisierende G-Dur nach g-Moll und weicht so kurzzeitig in die B-Tonarten Es-Dur und As-Dur aus (T. 83ff). Eine chromatisch abfallende Skala des Klaviers leitet erneut nach G-Dur über (T. 87/88), das somit erst in T. 93 gefestigt wird. Somit folgt jetzt erst das „richtige“ Seitenthema – eine schlichte Kantilene –, das von der Bratsche vorgestellt wird (T. 93–97). Dem Prinzip der fortwährend abschweifenden Harmonik folgend, entwickelt sich die thematische Fortspinnung im Klavier über H-Dur nach E-Dur und wird erst durch einen Einschub der Streicher (T. 111–114) zurück nach G-Dur gerückt. Die folgende Spielepisode betont nachdrücklich die Virtuosität des Pianisten und bleibt dabei harmonisch verhältnismäßig stabil. Lediglich kurze Tuttieinwürfe, die an den Anfang der Exposition erinnern (vgl. T. 127 u. T. 21), stellen kurze Ausweichungen in a-Moll dar. Diese kehren aber ebenso unvermittelt nach G-Dur zurück. Das Ende der Exposition steigert Ries zum Spannungshöhepunkt, indem er G-Dur als Dominantseptakkord repetierend in der rechten Hand über Oktavläufen der linken Hand drei Takte lang förmlich „herausmeißelt“. Die aufgebaute Spannung löst sich musikalisch logisch in den vollgriffigen Akkorden des kräftigen Satzanfangs auf, da die Exposition zu wiederholen ist. Hierin zeigt sich einer der

markanten Unterschiede zu den Vorläuferwerken op. 74 und op. 128, die durch ihre Nähe zum Konzert auf die Expositionswiederholung verzichten.

Den Beginn der Durchführung entwickelt Ries aus den triolischen Figurationen des Endes der Exposition, die den neuen Formabschnitt in c-Moll einsetzen lassen. Die Modulation über Es-Dur nach As-Dur lässt das durch einen chromatischen Lauf des Klaviers eingeleitete Seitenthema wiederkehren (Violine I, T. 163ff). Dabei ist interessant, dass Ries an die Themenwiederholung nun die punktierte Fortspinnungsmotivik des „falschen“ Seitenthemas setzt. Während in der Exposition das Des-Dur-Thema auf Grund der „falschen“ harmonischen Anlage nicht als Seitenthema zu werten ist, fügen sich die Fortspinnungsfiguren des Themas in der Durchführung passend an das „richtige“ Seitenthema an (vgl. T. 69ff u. T. 170ff). Der weitere Verlauf der Durchführung verzichtet allerdings auf Bezüge zur Exposition. Lediglich die modulierende Harmonik lässt den Hörer auf den Durchführungsprozess schließen. Wie in der Exposition spielt Ries auch hier mit den Hörerwartungen. So eröffnet er auf die Zäsur in T. 187 eine neue Figuration im Klaviersatz, deren Anlage (Sechzehntelskalen in der linken Hand und akkordische Melodik in der rechten Hand) einen beginnenden Durchführungsprozess erwarten lassen. Die Figur kehrt allerdings nicht mehr wieder, sondern das Klavier geht nach einer erneuten Zäsur in T. 189 in Läufe in Terzparallelen über und „verliert sich“ in chromatischen Figurationen. Erst die Wiederkehr der vorantreibenden Triolen, die das Ende der Exposition und den Beginn der Durchführung markieren, stellt ein bekanntes Element dar, mit dessen Hilfe Ries zur Reprise überleitet (T. 202ff).

Die Reprise stellt eine gekürzte Variante der Exposition dar, da Ries einige Elemente übergeht. Der Satzbeginn wird in der Reprise zunächst aufgegriffen, die Tonika wird aber gleichermaßen verschleiert, indem Ries in der figurativen Fortspinnung des Klaviers wie zuvor die Grundtonart vermeidet. Dabei übertrifft die „harmonische Verirrung“ diejenige in der Exposition, da Ries nicht nur a-Moll als retardierendes Moment verwendet, sondern nun auch nach Es-Dur ausweicht (T. 232ff). Anders als in der Exposition schließt sich an die Suche nach der Tonika die achttaktige Gestalt des Ersten Themas nicht an. Es wird von Ries somit übergangen, denn der unmittelbare Übergang in die B-Tonalität bringt das „falsche“ Seitenthema mit sich, das hier in seiner klaren Gestalt allerdings ebenfalls ausgespart wird. Lediglich die Fortspinnung in zerlegter Oktavmelodik des Klaviers erinnert an den Einschub (T. 232ff). Der Rückgang nach C-Dur in T. 242 leitet die Überleitung zum Seitenthema ein und verleiht der Tonika zeitweise Stabilität. Diese wird allerdings durch die Trübung nach c-Moll wie zuvor in der Exposition in Frage gestellt (T. 250). Erst mit dem Aufgreifen des Seitenthemas – nun in der Violine I – kehrt C-Dur als Grundtonart wieder, die jedoch in der thematischen Fortspinnung des Klaviers ein letztes Mal destabilisiert wird (T. 264ff). So kommt es, dass wie in der Exposition auch in der Reprise erst die letzte Spielepisode die Grundtonart bekräftigen kann (T. 277ff). In der Schlussgruppe erklingt als Reminiszenz an den Satzbeginn der Themenkopf des Ersten Themas an (absteigender Dreiklang, Violine I, T. 311ff), bevor der Satz mit fulminanten Läufen im Klavier und kräftigen Tutti-Akkorden schließt.

Besonders auffällig ist somit, dass das Eröffnungsthema in der Reprise nicht mehr in seiner „korrekten“, achttaktigen Form auftritt. Es scheint lediglich in der Wiederkehr des virtuosen Eingangs durch, der allerdings nicht mehr nach C-Dur kadenziiert, sondern sich nach Es-Dur wendet. Die folgende Tabelle veranschaulicht die Unterschiede zwischen der Exposition und der Durchführung.

<b>Exposition</b>	
T. 1–31	kräftige Eröffnung im Tutti und Vorstellung des Ersten Themas, das sich in T. 3 nach a-Moll wendet und unabgeschlossen erscheint; a-Moll bleibt harmonischer Bezugspunkt
T. 32–52	erste stabile Kadenz zur Grundtonart und Wiederaufgreifen des Eingangsthemas, nun in „korrekter“, achttaktiger Anlage; Überleitung und Modulation zur Dominante G-Dur
T. 53–64	unvermittelte Wendung nach As-Dur und neues Thema in Des-Dur/b-Moll
T. 65–92	Spielepisode, die G-Dur festigt und zeitweise nach g-Moll abschweift
T. 93–113	Seitensatzthema in G-Dur, das bis nach H-Dur abschweift
T. 114–154	Spielepisode (G-Dur) und Ende der Exposition
<b>Reprise</b>	
T. 208–242	Wiederholung der kräftigen Eröffnung aus T. 1–31, nun nach Es-Dur kadenzierend; Auslassen des Ersten Themas in „korrekter“ Anlage aus T. 32–38 sowie des Des-Dur/b-Moll-Themas
T. 242–259	Spielepisode, die C-Dur festigt und zeitweise nach c-Moll abschweift
T. 260–277	Seitensatzthema in C-Dur, das bis nach E-Dur abschweift
T. 277–316	Spielepisode (C-Dur) und Schluss

## II. Andante/Irish Air. Andante

Der zweite Satz unterscheidet sich von den Vorgängerwerken op. 142, op. 74 und op. 128, da Ries den Satz als Variationssatz über ein irisches Lied anlegt, das zuvor durch eine elf Takte lange Einleitung vorbereitet wird. Die Einleitung übernimmt dabei die Funktion, zur Tonika des Satzes (A-Dur) zu führen. Dabei fällt im Vergleich mit dem Kopfsatz auf, dass Ries das einleitende Andante ebenfalls akkordisch eröffnet, der harmonische Gang kehrt sich nun allerdings um und bewegt sich von a-Moll nach C-Dur (T. 1–3). Die Sequenzierung der Eröffnung wendet sich hingegen nach E-Dur, das durch rasche Läufe im Klavier und eine überleitende Kadenz als Dominante zum nachfolgenden Variationssatz gefestigt wird.

Dem Variationssatz legt Ries das irische Lied „*The last Rose of Summer*“ zu Grunde, worüber auch der Untertitel des Erstdrucks informiert: „*Grand Sestetto [...] In which is Introduced the admired Air |, The last Rose of Summer*““. Der Text des Liedes geht auf den irischen Dichter und Liedersammler Thomas Moore (1779–1852) zurück, der ab 1808 eine mehrbändige Sammlung irischer Lieder unter dem Titel *A Selection of Irish Melodies* veröffentlichte, die interessanterweise wie Ries' Sextett von dem aus Irland stammenden James Power verlegt wurde. Die Klavierbegleitung gestaltete der irische Pianist Sir John Stevenson (1761–1833), der sich dabei an irischen Volksweisen orientierte. Im fünften Band der Serie, erschienen 1813, findet sich das Lied „*'Tis the last Rose of Summer*“. Die Melodik des Liedes geht auf die irische Volksweise „*Groves of Blarney*“ zurück.<sup>665</sup>

Wie populäre Opernarien erfreuten sich auch Volksweisen und deren Bearbeitungen in Rondos und Variationssätzen generell einer großen Beliebtheit beim zeitgenössischen Publikum. Wie Axel Klein verdeutlicht, kann Moores mehrbändige Liedersammlung als Startpunkt für die einsetzende Verbreitung

<sup>665</sup> Siehe: Moore, Thomas: *A Selection of Irish Melodies with Symphonies and Accompaniments* by Sir John Stevenson Mus. Doc. and Characteristic Words by Thomas Moore Esqr., Bd. 5, S. 16–21. Siehe auch: Warrack, John: Art.: „Moore, Thomas“, in: *The New Grove*, Bd. 17, S. 80–82.

irischer Volksweisen in ganz Europa angesehen werden.<sup>666</sup> Auffallend ist, dass insbesondere „*The last Rose of Summer*“ immer wieder von zahlreichen Komponisten aufgegriffen wurde und bald zur meistverwendeten irischen Volksweise überhaupt wurde. Bereits Beethoven verwendete die Melodie in den zwischen 1810 und 1815 angefertigten Volksliedbearbeitungen WoO 153 unter dem Titel „*Sad and luckless was the Season*“ sowie 1818 in den Variationen über Volkslieder für Klavier und Flöte (op. 105). Die irischen Melodien erhielt er ohne Textunterlegung durch den schottischen Musikliebhaber und Herausgeber George Thomas (1757–1851), mit dem er wiederholt in geschäftlichem Kontakt stand. Ries gehört neben Beethoven zu den ersten Komponisten, die das Lied bearbeiteten, für ihre Zwecke nutzten und damit die Popularität des Liedes mitbegründeten. Denn wie die Retrospektive zeigt, griffen allein im 19. Jahrhundert knapp 200 weitere Komponisten das Lied in unterschiedlichen Kompositionsformen und Besetzungsvarianten auf, so unter anderem Kalkbrenner (Klavierfantasie op. 50, 1821), Moscheles (*Souvenirs d’Irlande* op. 69 für Klavier und Orchester, 1826), Mendelssohn (Klavierfantasie op. 15, ca. 1827), Mikhail Glinka (Klaviervariationen, 1847) oder auch Sigismund Thalberg (Klaviervariationen op. 73, 1857) sowie Max Reger (vier- und dreistimmige Kanons 1903 u. 1904 sowie 1913).<sup>667</sup> Auch in anderen Werken griff Ries wiederholt auf Melodiesammlungen von Moore zurück, so beispielsweise in den Variationen op. 108 und op. 136.

Das Thema transponiert Ries von Stevensons E-Dur eine Quinte tiefer nach A-Dur, behält allerdings den Melodieverlauf sowie eine triolische Begleittextur bei. Der Themenanfang wird zunächst im Klavier präsentiert, während die Streicher durch Liegetöne die Harmonik untermalen. Angelegt in einer konventionellen und für Volkslieder typischen dreiteiligen Liedform (A-B-A), kontrastiert der Mittelteil des Lieds durch seine Wendung in die Tonikaparallele fis-Moll. Eine eingeschobene Kadenz in T. 12 füllt die bei Stevenson notierte Fermate aus und führt zurück zur Grundtonart A-Dur und damit zurück zum A-Teil, der nun von den Streichern über akkordische Begleitung des Klaviers abgeschlossen wird. Die folgende Unterteilung in drei Variationen entspricht dabei den drei Strophen des Liedes.

Abb. 213: op. 100, II, T. 1–16.

The image shows a musical score for piano (Pf.) in 3/4 time, marked Andante. The score is in A major (two sharps). The melody is in the right hand, and the accompaniment consists of triplet eighth notes in the left hand. The piece ends with a fermata in measure 16.

<sup>666</sup> Klein, Axel: „All her lovely companions are faded and gone“. How „The Last Rose of Summer“ became Europe’s favourite Irish Melody, in: Thomas Moore and Romantic Inspiration, S. 128–145.

<sup>667</sup> Eine detaillierte Auflistung hat Axel Klein angefertigt. Klein, Axel: Appendix 1. Utilisations of „The Last Rose of Summer,“ respectively „The Groves of Blarney,“ by European Composers in the Nineteenth Century, in chronological Order, in: Thomas Moore and Romantic Inspiration, S. 231–245.

5

VI. I

VI. II

Br.

Vc.

Pf.

9

VI. I

VI. II

Vc.

Pf.

13

VI. I

VI. II

Br.

Vc.

Kb.

Pf.

Die erste Variation wird maßgeblich vom Klavier gestaltet. Die Melodietöne des Themas werden dabei improvisatorisch durch figurative Elemente, schnelle Läufe, Triller und chromatische Färbungen

verziert. Die Begleittextur der linken Hand vergrößert Ries durch weit gespannte Arpeggien. Die Länge von 16 Takten behält er bei.

Für die zweite Variation wendet Ries die Harmonik nach a-Moll. Während so der A-Teil nun in Moll erklingt, wechselt der B-Teil von Moll nach Dur (C-Dur). Eingeleitet wird die Variation durch kräftige Tutti-Akkorde im Wechsel zwischen Klavier und Streichern. Auf diese wird auch die Melodik verteilt, sodass Cello, Violine I und Bratsche jeweils kurz solistisch hervortreten. Das Klavier übernimmt dabei die Begleitung in Form weiträumig verteilter Akkordbrechungen in alternierend geführten Händen. Das Ende der zweiten Variation mündet auf einem Orgelpunkt auf *E*, sodass sich ein Übergang zur dritten und letzten Variation in A-Dur ergibt.

Diese ist um einiges größer dimensioniert als die vorherigen, beginnt aber zunächst mit schnellen triolischen Auszierungen der Melodielinie im Klavier. Die Streicher kehren in ihre begleitende Rolle zurück. Beginnend mit Pizzicato-Einwürfen, wechselt die Textur ab T. 54, indem die Mittelstimmen (Cello und Bratsche) eine kantable Gegenstimme zum figurativen Thema des Klaviers bilden. Die triolische Verzierung des Themas behält Ries auch im Moll-Teil bei (T. 58ff), dieser kehrt allerdings nach vier Takten nicht wie zuvor nach Dur zurück. In den tiefen Registern setzt sich der triolische Puls im Klavier als ostinate Begleittextur fort, während nun vorsichtig die einzelnen Streicher sukzessive mit dem Themenkopf hervortreten. Zusammen mit einer Steigerung der Dynamik von Pianissimo nach Fortissimo wandert die Harmonik dabei von fis-Moll über D-Dur und G-Dur nach C-Dur, das sich schließlich mediantisch nach E-Dur wendet (T. 73). Den Höhepunkt dieser Steigerung bildet die Verselbständigung der triolischen Begleittextur, die ab T. 75 repetitiv in alle Stimmen einzieht und drei Takte lang die Dominante E-Dur unmissverständlich bestätigt. Das Klavier leitet schließlich in die Wiederkehr des A-Teils über, in dem abschließend alle Streicher den Themenkopf im imitativen Satz ein letztes Mal aufgreifen, bevor das *Andante perendosi* verklingt.

### III. Adagio/Allegro

Wie im Mittelsatz leitet Ries auch das Finale zunächst durch eine harmonische Hinführung zur Tonika ein. Ebenfalls in Akkorden im Tutti eröffnend, bahnt sich die Harmonik über einem chromatischen Bassanstieg den Weg zur Grundtonart C-Dur. Die fünf einleitenden Takte im Adagio bewegen sich dabei von der unmittelbaren Eröffnung auf dem Septakkord G-Dur<sup>7</sup> nach E-Dur<sup>7</sup> (Sextakkord), a-Moll, B-Dur und schließlich nach G-Dur<sup>7</sup>, das notiert als Sextakkord den Leitton (*H*) zu C-Dur im Bass aufweist. Der „harmonische Vorhang“ wird im Folgenden durch einen rhythmischen ergänzt. Einhergehend mit dem Tempowechsel zum Allegro führt das Klavier eine vorantreibende rhythmische Figur ein, die sich von den tiefen Registern allmählich in die höchste Lage bewegt und dabei an Dynamik gewinnt (T. 6–19). Die Streicher treten ausgehend vom Kontrabass sukzessive hinzu und verstärken den Spannungsaufbau durch punktierte Figuren. Die Spannungssteigerung kulminiert schließlich im „Durchbruch“ des Ritornellthemas in T. 19.<sup>668</sup> Dieses legt Ries konventionell achttaktig als weitgehend diatonisch gebildete Kantilene über einer Alberti-Bassbegleitung der linken Hand an.

---

<sup>668</sup> Ein sehr ähnliches Verfahren findet sich bereits im Schlusssatz des Streichquintetts op. 68.



Abb. 214: op. 100, III, T. 18–34.

[Allegro] (♩ = 112)

18

VI. I

VI. II

Br.

Vc.

Kb.

Pf.

*fp*

8

24

VI. I

VI. II

Br.

Vc.

Kb.

Pf.

*pizz.*

*pizz.*

*pizz.*

*pizz.*

*arco*

*arco*

*8 pizz.*

*cresc.*

*tr*

*tr*

*tr*

*tr*

*tr*

31

VI. I arco

VI. II

Br. pizz. arco

Vc. arco

Kb. arco

Pf. *cresc.* *mf* 3 3 3 3 3 3 3 3

(∞.) \*

Die Fortspinnung des Themas kontrastiert durch Molltrübung, Triller sowie rasche Triolenfiguren, die in wuchtige, chromatisch aufsteigende Oktavläufe im Klavier münden (T. 44–51). Diese leiten allerdings nicht unmittelbar in das erste Couplet über, sondern führen zurück zum Ritornellthema, das nun vom Cello vorgetragen wird. Erst der Übergang nach e-Moll in T. 69 öffnet das erste Couplet des Rondos. Prägend für den neuen Formabschnitt sind schnelle triolische Spielfiguren sowie das Pendeln zwischen Sekundakkorden in der Klavierbegleitung (T. 77ff) wie auch kurze melodische Einwüfe der Streicher. Vom Klavier wird ein achttaktiges Seitenthema eingeführt (T. 99–106), das allerdings in E-Dur angelegt ist. Die Fortspinnung in den Streichern wie auch die Wiederaufnahme der raschen Triolen im Klavier münden in der Rückmodulation in G-Dur und leiten zum zweiten Ritornell über (T. 131ff).

Das Ritornellthema kehrt abermals im Cello wieder, die chromatischen Oktavläufe des Klaviers münden nun modulierend in As-Dur. Für die Eröffnung des zweiten Couplets sind die Temporeduktion (*poco più lento*) wie auch die Einführung eines neuen, kantablen Themas in den Streichern charakteristisch, dessen Gestus und Melodik vom Ritornellthema abgeleitet erscheint. Wie im Kopfsatz des Quintetts op. 74 stellt Ries der folgenden Durchführung in der Satzmitte eine lyrische Episode voran, deren nocturneartiger Klangcharakter wie auch die entrückte harmonische Anlage in As-Dur einen starken Kontrast zu den virtuosen Passagen des Klaviers setzen.

Abb. 215: op. 100, III, T. 157–169.

157 *poco più lento*

VI. I

VI. II

Br.

Vc.

Kb.

Pf. *p dolce*

*poco più lento*

*p perendosi dim.*

164

VI. I

VI. II

Br.

Vc.

Kb.

Pf. *espressivo*

Der Übergang zur Durchführung wird dabei wie in Ries' Klavierkonzerten durch den Wechsel zum schnelleren Grundtempo (Allegro) wie auch durch den abrupten Übergang nach Moll markiert (T. 193ff). Die kurze Durchführung beschränkt sich allerdings auf modulierende Fortschreitungen sowie effektvolle Passagen in zerlegten Oktaven im Klavier und bleibt in ihrer Gestaltung somit motivisch-thematisch frei. Eine Art „Klangteppich“ in gegenläufigen, schnellen Arpeggien im Klavier, die für eine enorme Spannungssteigerung und einen virtuosens Effekt sorgen, führt zum dritten Ritornell, das nun wie zu Beginn vom Klavier eröffnet wird.

Abb. 216: op. 100, III, T. 220–232.

Musical score for measures 220–232. The score is in 2/4 time and B-flat major. It features six staves: VI. I, VI. II, Br., Vc., Kb., and Pf. The strings play a rhythmic pattern of eighth notes. The piano part features a complex texture with sixteenth-note runs and sixteenth-note chords, marked with '6' and '8' (octaves). Dynamics include *f* and *ff*.

Musical score for measures 224–232. The score is in 2/4 time and B-flat major. It features six staves: VI. I, VI. II, Br., Vc., Kb., and Pf. The strings are silent. The piano part continues with sixteenth-note runs and chords, marked with '6' and '8'. Dynamics include *f* and *decresc.*

228

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.  
Kb.  
Pf.

Während am Ende des ersten Ritornells das Thema abermals im Cello erklang, setzt Ries in T. 258 das Seitenthema in C-Dur an jene Stelle. Die Reprise tritt somit wie in vielen Fällen bei Ries verkürzt auf und konzentriert sich auf die Wiederkehr der wesentlichen Satzinhalte. Letzte virtuose Spielelemente, die auf den Satzanfang zurückverweisen, sowie schlussbildende chromatische Läufe im Klavier bilden das Ende des Rondosatzes.

Die Analyse verdeutlicht, dass wie in den zuvor betrachteten Kammermusikwerken mit Klavier der Londoner Zeit auch im Sextett op. 100 die Virtuosität des Pianisten und damit Ries' Können im Fokus des Satzgeschehens stehen. Der Klaviersatz ist dabei von gängigen virtuos Elementen wie schnellen Läufen, einem hohen Maß an unterschiedlichen Figurationen und vollgriffigen Akkordpassagen geprägt, denen aber stets kantable Momente wie das Seitenthema des Kopfsatzes gegenübergestellt werden. Die Streicher übernehmen in weiten Teilen die Begleitung und unterstützen durch Liegetöne den modulationsreichen Satz. Dabei treten sie dem Klavier als eigenständige Gruppe gegenüber und unterstützen einerseits das Hinauszögern der Tonika, rücken aber andererseits die Harmonik an Scharnierstellen zurecht – so beispielsweise im Kopfsatz zu Beginn der Spielepisode des Pianisten. Ebenso gewährt Ries den Streichern punktuell kantable Momente, so beispielsweise im Kopfsatz zur Vorstellung des Des-Dur-Themas wie auch des Seitenthemas und verstärkt im Variationssatz.

Neben der vordergründigen Virtuosität sind insbesondere die harmonischen Konstellationen in den Außensätzen und speziell im Kopfsatz ein besonderes Merkmal des Sextetts. Während im Schlussrondo die zwei wesentlichen tonalen Momente, das Seitenthema wie auch die lyrische Episode, terzverwandt zur Grundtonart und damit vom tonalen Zentrum deutlich entrückt sind (E-Dur und As-Dur), thematisiert der Kopfsatz das Suchen nach der Grundtonart. Die Tonika C-Dur – spätestens seit Haydns *Schöpfung* der Inbegriff „musikalischer Reinheit“ – wird dabei nahezu konsequent vermieden und ihre Stabilität durch das Umschwenken nach a-Moll stets in Frage gestellt. Gleichermäßen arbeitet Ries mit harmonisch entrückten Einwüfen, so beispielsweise mit dem unerwarteten „Scheinseitenthema“ in Des-Dur oder der „harmonischen Verirrung“ nach Es-Dur in der Reprise. Die Einleitungen zum Variationssatz wie auch zum Rondofinale greifen auf die Prinzipien des Kopfsatzes zurück, indem sie keine stabilen Satzanfänge ermöglichen, sondern erst zur Grundtonart hinführen. Daraus resultiert insgesamt eine verstärkt chromatisch angereicherte Klangsprache, die sich zudem in virtuos Momenten äußert, wie beispielsweise in chromatischen Läufen und Oktavfigurationen. Hierin sahen die Zeitgenossen einen Kritikpunkt am Sextett. So schreibt der Rezensent der Uraufführung:

„Mr. Ries produced a new Sestetto for the Piano-forte, Violin &c. This is one of the most beautiful compositions of the kind that we have ever heard; full of originality, brilliancy, and expression, to which we would add good taste, but for some unmeaning and abominable, semitonic passages which he introduced, in conformity, we presume, to the opinions of those who prefer to be astonished by apparent difficulty, rather than to be gratified by real harmony. We recommend him to reform this defect altogether in his present work, and then it will become perfect and delightful.“<sup>669</sup>

Dennoch scheint Ries' Sextett op. 100 zu seinen erfolgreichsten Kompositionen der Londoner Jahre zu zählen, wie die wiederholten Aufführungen in den folgenden Jahren in Konzerten der *Philharmonic Society* verdeutlichen.<sup>670</sup> Auch Louis Spohr entschloss sich 1820 während seines Aufenthalts in London, Ries' zweites Sextett in sein Konzertprogramm aufzunehmen.<sup>671</sup>

### **Ergebnisse der Analysen von op. 142, op. 74, op. 128 und op. 100**

Mit seinen vier groß besetzten Kammermusikwerken mit Klavier steht Ries am Anfang der in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts aufkommenden Mode für derartig konzertante Werke. Dabei ist besonders bemerkenswert, dass die Entstehung aller vier Kompositionen offenbar eng mit den Konzerten verknüpft ist und von den damaligen Statuten der *Philharmonic Society* beeinflusst wurde. Ries schuf in seinen ersten Jahren in London für jede Konzertsaison ein neues Werk, mit dem er sich als Virtuose in Szene setzen konnte, und umging durch die kammermusikalische, wenn auch große Besetzung den damaligen Ausschluss von Solokonzerten in den Spielplänen der *Society*. Alle vier Kompositionen sind demnach explizit „für die Bühne“ geschrieben und fungieren de facto als Klavierkonzert-Substitut, wie sich auch auf formaler Ebene zeigt, beispielsweise durch eine dreisätzliche Anlage, das Auslassen der Expositionswiederholung, die effektvolle Inszenierung des Klaviereinsatzes oder das Hinzufügen lyrischer Episoden vor dem Durchführungsbeginn. Einhergehend damit dominiert der hoch virtuose Klaviersatz nahezu durchgehend das Satzgeschehen. Besonders auffällig wird dies in Momenten, in denen im Klaviersatz die Trennung zwischen Begleitung und Melodie aufgelöst wird, sodass nur noch Passagenwerk im Klavier liegt, während die übrigen Instrumente die Begleitung übernehmen. Neben das Virtuose treten stellenweise nocturnenartige Satzstrukturen im Klavier in Form weitläufiger Akkordbrechungen in der linken Hand und einer ausgezierten Kantilene in der rechten Hand. Der Homogenitätsanspruch, wie er beispielsweise den Klavierquartetten op. 13 und insbesondere op. 17 der Pariser und Wiener Zeit zu Grunde liegt, tritt weitgehend in den Hintergrund. Motivisch-thematische Arbeit spielt größtenteils eine untergeordnete Rolle, sodass das Virtuose selbst zum wesentlichen Inhalt der Werke wird. Dabei ist interessant, dass das Oktett stellenweise die „kammermusikalischste“ Satzstruktur aufweist. Das Werk steht durch seine ungewöhnlich große Besetzung bereits dem Klavierkonzert näher als die übrigen Werke. Man kann vermuten, dass Ries durch die mitunter differenzierte Satztechnik in den Begleitstimmen einem zu klavierkonzertartigen Erscheinungsbild bewusst entgegen wirkte. Wie an Hand des Quintetts op. 74 gezeigt wurde, ist auch die Besetzung mit Kontrabass als Reaktion auf die öffentlichen Aufführungsbedingungen zu werten, da der Konzertsaal in den *Argyll Rooms* vergleichsweise groß war und somit mehr Klangvolumen verlangte.

---

<sup>669</sup> Siehe: [unbekannt], in: *The Morning Chronicle*, Nr. 14976 (1. Mai 1817), S. 3.

<sup>670</sup> Aufführungen sind belegt für den 11. Mai 1818 sowie den 27. Mai 1822, wobei die *AmZ* angibt, es sei Ries' Klavierseptett op. 25 gespielt worden. Der Rezensent gibt jedoch keine weiteren Details zu der erklangenen Komposition, sondern hebt die Eigenheiten des Broadwood-Flügels sowie Ries' Klavierspiel hervor. Siehe: Foster, Myles Birket: *The History of the Philharmonic Society of London 1813–1912*, S. 36 u. S. 58, sowie: [unbekannt]: Bericht über die diesjährigen philharmonischen Concerte, in: *AmZ* 24/40 (2. Oktober 1822), Sp. 656.

<sup>671</sup> Göthel, Folker (Hrsg.): *Louis Spohr. Lebenserinnerungen. Erstmals ungekürzt nach den autographen Aufzeichnungen*, Bd. 2, S. 84. Siehe auch: Wackerbauer, Michael: *Sextett, Doppelquartett und Oktett. Studien zur groß besetzten Kammermusik für Streicher im 19. Jahrhundert*, S. 190.

Neben den effektgeladenen und anspruchsvollen Klaviersatz treten einige originelle formale und klangliche Einfälle, sodass sich jedes der vier Werke durch individuelle Merkmale unterscheidet. Hierzu sind insbesondere die Mittelcouplets in den Finalsätzen zu rechnen, in denen beispielsweise die Begleitstimmen Raum zur Entfaltung bekommen (op. 142) oder die Virtuosität des Satzes durch ein Siciliano sowie eine stilisierte Gitarrenbegleitung kontrastiert wird (op. 74). Ebenso bilden die „Suche“ nach der Grundtonart im Sextett op. 100 und das satzübergreifende Spannungsverhältnis zwischen As-Dur und C-Dur im Oktett interessante Aspekte der jeweiligen Werkgestaltung.

Dass Ries seine „*Concerten da camera*“<sup>672</sup> – mit Ausnahme des Septetts op. 25 – gezielt für das Londoner Musikleben schrieb, zeigt auch der Umstand, dass er diese Form der Klavierkammermusik nie wieder aufgriff. 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.

## 9.2 Klaviermusik und Streichquartette „für die Kammer“

Neben den groß besetzten konzertanten Werken für Klavier, die Ries alle speziell für die Konzerte der *Philharmonic Society* schrieb und dort auch uraufführte, entstanden in London noch weitere Werke mit Klavierbesetzung. Hierzu gehören das Klaviertrio op. 63, das Trio op. 95 für Harfe und zwei Klaviere sowie das Klavierquartett op. 129. Jedes dieser Werke weist dabei einen eigenen Entstehungskontext sowie eine individuelle Herangehensweise an die Satzgestaltung auf. Zudem widmete sich Ries in seiner Zeit in London auch dem Streichquartett, wenn auch wie oben erwähnt nur äußerst geringfügig. So entstanden in den elf Jahren zwei weitere Quartette in c-Moll und A-Dur, die Ries zusammen mit seinem letzten Quartett, das noch 1813 in Schweden vollendet wurde, zu seinem Opus 126 zusammenstellte, sowie ein weiteres Quartett in g-Moll, das eventuell schon mit dem Blick Richtung Rheinland verfasst und später als Opus 150 veröffentlicht wurde. Im Gegensatz zu den groß besetzten Klavierwerken, scheinen die im folgenden Abschnitt analysierten Werke fast ausnahmslos nicht im öffentlichen Rahmen aufgeführt worden zu sein, zumal keine Berichte über Aufführungen greifbar sind.

### Klaviertrio Es-Dur op. 63

Das dreisätzig Klaviertrio in Es-Dur, das Ries 1815 bei Clementi als sein Opus 63 veröffentlichte, entstand dem Partiturautograph nach im selben Jahr in Bath.<sup>673</sup> Die unweit von Bristol gelegene Stadt war auf Grund ihrer heißen Quellen ein beliebter Kurort, und auch Ries veranlasste wohl die schlechte Gesundheit seiner Frau dazu, die Reise dorthin wie auch in das Seebad in Hastings auf sich zu nehmen, was aus einem Brief von Vater Franz Anton an Simrock hervorgeht.<sup>674</sup> Im Herbst berichtet Ferdinand in einem langen Brief an Wegeler über den Erfolg der Kuraufenthalte, die dem Gesundheitszustand seiner Frau Harriet zu Gute kamen: „*Doch das Seebad hat sie sehr gestärkt, und ich hoffe, sie wird nun den Winter durch wohl bleiben [...]*“<sup>675</sup>

---

<sup>672</sup> Brief von Ferdinand Ries an Joseph Ries, Frankfurt a. M., 16. Januar 1836, zitiert nach: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 700–704, [Dok. Nr. 445].

<sup>673</sup> Das Autograph findet sich in D-B unter der Signatur: Mus.ms.autogr. Ries, F. 92 N.

<sup>674</sup> „*Ferdinand hat seine Frau | wegen schlechterer (?) Gesundheit in 's Seebad führen | müssen, weil die Doktoren dieses als das beste | Mittel zu Ihrer Herstellung der Kräfte angerathen | haben. Er wäre lieber zu uns gekommen, aber | seine Geschäfte ließen es gar nicht zu.*“ Siehe: Brief von Franz Anton Ries an Nikolaus Simrock, Godesberg, 1. August 1815, zitiert nach dem Autograph (Digitalisat) in der Universitäts- und Landesbibliothek Bonn, Signatur: Autogr. Dass Ries 1815 in Hastings war, belegt zudem der Entstehungsvermerk „*Hastings 1815*“ auf dem Autograph des Flötenquartetts op. 145 Nr. 3 (Signatur: D-B, Mus.ms.autogr. Ries, F. 74 N).

<sup>675</sup> Siehe: Brief von Ferdinand Ries an Franz Gerhard Wegeler, London, 17. Oktober 1815, zitiert nach: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 93–96, [Dok. Nr. 45].

Der Erstdruck wie auch das Autograph geben an, dass das Trio leicht auszuführen sei: „Trio, | for the | Piano Fort, | Flute, | and Violoncello | composed by | F. Ries. | NB: This Trio is not considered difficult. | Op. 63.”<sup>676</sup> Das Autograph weist zudem darauf hin, dass das Cello ad libitum gesetzt sei, obwohl dieser Zusatz keinen Eingang in den Druck gefunden hat: „Trio non difficile for the Pianoforte, and Flute, and Violoncello ad libitum composed by Ferd: Ries: Bath | 1815 | op 63.” Mit der leichten Spielbarkeit geht auch die Kürze des Trios einher. So sind der Kopfsatz mit 94 Takten, der Mittelsatz mit 24 Takten und das Schlussrondo mit 143 Takten ungewöhnlich kurz angelegt, sodass das Trio eher als ein Gelegenheitswerk erscheint.

## I. Allegro

Dem Kopfsatz in Es-Dur liegt die Sonatenform zu Grunde, die abgesehen von der Modulation nach g-Moll im Seitensatz keine ungewöhnlichen Merkmale aufweist. Für das viertaktige Erste Thema ist ein auftaktiger Sextvorhalt charakteristisch, der im Vordersatz für die Betonung der Quinte *B* sorgt und ebenfalls den Nachsatz eröffnet. Der Tonika wird somit zunächst die Dominante vorangestellt, wodurch das Thema lediglich eine figurative Umschreibung der Dominant-Tonika-Kadenz darstellt, die erst am Themenende die Tonika Es-Dur bekräftigt.

Abb. 217: op. 63, I, T. 1–9.

Das Satzgeschehen wird maßgeblich vom Klavier bestimmt, Flöte und Cello greifen schlicht begleitend oder nachahmend ein. Die rechte Hand dominiert dabei durch gängige Sechzehntelfiguren und Umspielungen, während die linke Hand von einer schlichten Wechseltonbegleitung in Achteln geprägt ist. Das Seitenthema, das Ries in die Dominantparallele g-Moll legt, ist im Kontrast zum Eröffnungsthema abtaktig angelegt und erklingt über einer triolischen Begleitfigur der linken Hand. Zudem zeichnet es sich durch seinen modulierenden Gang aus, der ebenfalls für ein harmonisch offenes

<sup>676</sup> Siehe: Hill, Cecil: Ferdinand Ries. A Thematic Catalogue, S. 56–57.



Ende des Themas sorgt (T. 15ff). Eine kurze Schlussgruppe behält g-Moll als tonales Zentrum zunächst bei, wendet sich aber gegen Ende der Exposition zurück zur Dominante.

Das modulierende Seitenthema benutzt Ries, um damit die Durchführung zu eröffnen und zugleich den Modulationsprozess des neuen Formabschnitts einzuleiten (T. 38–48). Ein zweiter Abschnitt widmet sich kontrastierenden Sechzehntelfigurationen, die allerdings ohne motivisch-thematischen Bezug zum Vorangegangenen auftreten. Die Satzeröffnung auf der Dominante B-Dur führt mit dem Einsetzen der Reprise dazu, dass das Erste Thema wie in den Modulationsprozess der Durchführung integriert wirkt, da die Tonika Es-Dur erst mit der Kadenz am Themenende stabilisiert wird. Das Seitenthema kehrt Ries nun konventionell nach Es-Dur und bildet den weiteren Reprisenverlauf der Exposition nach.

## II. Andantino

Der langsame Satz im wiegenden 6/8-Takt zeichnet sich ebenfalls durch eine ungewöhnlich anmutende Eröffnung aus. Die Vorzeichnung mit vier B lässt zwar auf As-Dur oder f-Moll schließen, der Satz beginnt allerdings mit einem Orgelpunkt auf *Es*, zu dem die rechte Hand des Klaviers pendelnde Terzen (*a-c'* und *b-des'*) setzt, die die Wahrnehmung einer Grundtonart verschleiern. Erst am Ende des viertaktigen Themas erweist sich Es-Dur als Dominante zur Tonika As-Dur. Wie im Kopfsatz wird die Tonika somit erst durch das Thema erreicht. Der kontrastierende Mittelteil ab T. 9 wendet sich in die Parallele f-Moll und behält die pendelnde Harmonik bei. Eine kurze Kadenz führt schließlich zur Wiederholung des Satzanfangs zurück, die hier nun – figurativ ausgeschmückt – leicht verändert auftritt. Es ergibt sich für das kurze Andantino somit eine herkömmliche A-B-A'-Form. Das Satzende wendet sich allerdings zur Doppeldominante B-Dur, die den Übergang zum attacca anzuschließenden Rondofinale bildet.

## III. Rondo. Allegro

Auch das Rondo orientiert sich in einigen Details am Kopfsatz, so etwa durch den auftaktigen Beginn, der ebenfalls mit dem Sextvorhalt zur Quinte eröffnet. Ebenso findet die Tonika erst am Ende des beschwingten Ritornellthemas ihre Stabilität, da das Thema unmittelbar auf der Dominante B-Dur einsetzt und sich erst im Verlauf zur Tonika bewegt.

Abb. 218: op. 63, III, T. 1–12.

Rondo. Allegro (♩ = 138)

Fl.

Vc.

Pf.

An das erste Ritornell mit nur 8 Takten schließt sich das erste Couplet an, das kontrastierend nach g-Moll ausweicht (T. 9ff) und kein Seitenthema vorstellt, sondern lediglich von Sechzehntelläufen des Klaviers geprägt ist. Auf das zweite Ritornell (T. 35ff) folgt das zweite Couplet, das nun erstmals eine elaboriertere Satztechnik aufweist, da Ries ein kurzes Fugato eröffnet. Als Thema dient hierzu ein Quartsprung, an den sich eine schlichte Drehfigur anschließt. Das Fugato bleibt allerdings in weiten Teilen zweistimmig, da das ohnehin wenig ausgearbeitete Cello keinen Themeneinsatz erhält und die Flöte in Gegenbewegung zur rechten Hand des Klaviers gesetzt ist. Mit der Rückkehr nach B-Dur in T. 79 führt Ries das Ritornellthema ein, an das sich die Wiederholung des ersten Couplets, abermals in g-Moll, anreicht. Den Schluss des Satzes bilden Einwürfe des Ritornellthemas in der Flöte (T. 107ff) sowie eine kurze Rückkehr des Fugatos, das in die Schlussgruppe integriert wird.

Es bleibt festzuhalten, dass sich das Klaviertrio op. 63 deutlich an musizierende Laien richtet. Die Kürze der Sätze wie auch ihre schlichte und in weiten Teilen konventionelle Anlage sowie eine gemäßigte Satzstruktur sollten allerdings nicht über die bei detaillierter Betrachtung auffallenden Bezüge zwischen den Sätzen hinwegtäuschen. So beginnen alle drei Sätze auftaktig mit Vorhaltsbildungen zur jeweiligen Dominante, sodass sich die Harmonik erst im Themenverlauf zur Tonika bewegt. Die Dominanz des Klaviers beziehungsweise die Unterordnung der Flöte und des Cellos lassen bequem eine Realisierung des Trios als Solo- oder auch Duosonate zu, obgleich Ries im Schlussrondo kurze Fugatoabschnitte integriert. Dadurch ergibt sich eine gewollte Flexibilität, die auf den Laienmusikmarkt zugeschnitten scheint, zumal, wie oben bereits erläutert, Ries wiederholt vorgeworfen wurde, dass er zu schwere Stücke schreibe. Auch die zeitgenössische Presse äußerte sich positiv über das Werk: *„We have already spoken of Mr. Ries in terms sufficiently commendatory. The present easy Trio, which is too original, will not change our favourable opinion of his abilities. The flute and violoncello have so little to do, particularly the latter, and their parts are so little different from the pianoforte-part, that it might have been better named a Sonata with accompaniments, than a Trio. [...] We have not room to specify the numerous parts of this trio that meet our approbation, – the ingenuity of modulations and of the parts which imitate each other, &c; and shall therefore content ourselves with simply recommending it to our readers who are interested by learned variety.”*<sup>677</sup>

### **Trio für zwei Klaviere und Harfe B-Dur op. 95**

Der Anlass für die Komposition eines Trios mit der ungewöhnlichen Kombination von Harfe und zwei Klavieren geht auf eine Anfrage durch den Komponisten, Verleger und Pädagogen Johann Bernhard Logier (1777–1846) zurück. Ursprünglich aus Kassel stammend, war Logier seit 1796 in Irland ansässig und etablierte sich als einer der zentralen Musikalienhändler und Pädagogen in Dublin. Bekannt wurde er unter anderem durch die Erfindung des Chiroplasts – einer mechanischen Vorrichtung für das Klavier,

<sup>677</sup> [unbekannt]: Review of Musical Publications. Trio easy and familiar for the Flute, Pianofort, and Violoncello, composed by Ferdinand Ries, Op. 63, in: The Gentleman's Magazine and Historical Chronicle, 86 (März 1816), S. 251.

die die Hände und Finger beim Üben in der richtigen Position fixiert – sowie durch seine 1815 herausgegebene *Logierian Method of Piano Instruction*, einer Anweisung für den gleichzeitigen Unterricht von zwölf oder mehr Klavierschülern. Die zunehmende Verbreitung der Gruppenunterrichtsmethode in Musikschulen führte allerdings bei nicht wenigen Londoner Pianisten zu Widerstand, da sie den Wegfall des Einzelunterrichts und damit einer wichtigen Einkommensquelle befürchteten. Daran konnte auch eine von Logier arrangierte Vorführung seiner Methodik und des Chiroplasts am 17. November 1817 vor zahlreichen Mitgliedern der *Philharmonic Society* wenig ändern. Ries, der bei dieser Vorführung ebenfalls anwesend war, gehörte mit vielen weiteren Pianisten zu den Gegnern Logiers und war Mitunterzeichner einer in den folgenden Monaten veröffentlichten, ausführlichen Stellungnahme gegen dessen Methoden.<sup>678</sup>

Der Kompositionsauftrag zu dem Trio erfolgte allerdings einige Wochen vor der Vorstellung von Logiers pädagogischen Ideen im November 1817. Im September wendet sich dieser an Ries mit der Bitte für die Komposition eines effektvollen Trios oder Quartetts für Klaviere:

*„You are no doubt informed that I have established an Academy of Music, on a plan of my own, in Dublin; part of this plan is, that my pupils, after having passed through some of the best works of Corelli, Handel, Haydn, Mozart, Scarlatti etc., shall enter upon those of the most celebrated living composers, and as several of my pupils have already fulfilled this part of my plan, and from the high esteem in which I hold your musical talents, the subject of this letter is to request that you will do me the favor to compose a work for this occasion, to consist of three movements; and as I employ several piano-fortes in my academy, I should wish it to be either a trio or quartette for three or four different piano-fortes; concertante as much as possible.“*<sup>679</sup>

Ries willigt wenige Tage später zur Komposition eines Trios ein und erkundigt sich nach den Rahmenbedingungen. Dabei bemerkt er, dass der Besetzungswunsch mit mehreren Klavieren höchst ungewöhnlich ist, und er darauf gespannt sei, neue Effekte und Möglichkeiten auszuprobieren: *„Having quite a new scale to work upon, as I never heard of any piece for three piano-fortes concertante, I hope some new effects may be produced, and I accept it with great interest; but thought it better to know precisely your wishes on the subject. I will write a trio. 1st. Is it to be particularly brilliant and pleasing, to be considered as best for public exhibitions? 2d. How far can I go in difficulties? Not that I wish, or want to write some; I think I have written already too much of them; but to be perhaps more free in the whole plan. 3d. Name me some of my compositions in point of style and difficulty. 4d. Are all three parts to be equal in difficulty, or perhaps one of them secondary, but still obligato?“*<sup>680</sup>

---

<sup>678</sup> Siehe: A Committee of Professors in London (Hrsg.): An Exposition of the Musical System of Mr. Logier with Strictures on his Chiroplast. Siehe auch: Rainbow, Bernarr: Johann Bernhard Logier and the Chiroplast Controversy, in: *The Musical Times*, 131/1766 (1980), S. 193–196. Auch der Klavierbauer Johann Baptist Streicher berichtet davon während seines Aufenthalts in London 1822: „Dienstag 26t März [1822]. [...] Abends kam H Ferdinand Riess, und erzählte mit manches von Logiers Lehr=Anstalt. Alle wirkliche Musiker, sind Feinde von Logier, und behaupten er sey ein Charlatan, da er die Mittel verberge, durch welche die Kinder ihre Aufgaben lösen. Logier scheint eine leichte Art gefunden zu haben, mittels der Finger u Knöchel der Hand, dem Gedächtniße zu Hülfe zu kommen, macht aber ein Geheimniß daraus, welches er blos gegen 200 # [Dukaten] mittheilt. [...] Riess heißt dieß, die Eltern dieser Kinder betrogen, indem man ihnen glauben macht, ihre Kinder seyen so gut unterrichtet, daß sie ohne Anstoß und weitere Mittel gleich antworten können.“ Siehe: Goebel-Streicher, Uta (Hrsg.): Das Reisetagebuch des Klavierbauers Johann Baptist Streicher 1821–1822, S. 142. Hervorhebungen im Original.

<sup>679</sup> Brief von Johann Bernhard Logier an Ferdinand Ries, Dublin, 4. September 1817, zitiert nach: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 119–120, [Dok. Nr. 64].

<sup>680</sup> Brief von Ferdinand Ries an Johann Bernhard Logier, London, 16. September 1817, zitiert nach: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 120–121, [Dok. Nr. 65].

Logiers Antwortschreiben scheint nicht erhalten zu sein, daher ist nicht vollends zu klären, warum sich Ries am Ende für die Besetzung mit einer Harfe und zwei Klavieren entschied. Auf dem Autograph änderte Ries ein Klavier wohl nachträglich zur Harfe, da der ursprüngliche Titel zunächst noch drei Klaviere nennt: „*Trio Concertante for three Piano-Fortes Composed by Ferd: Ries London 1817 It Piano- | Forte | Harp | 3d Piano | Forte*“.<sup>681</sup> Gleichwohl bleibt die Partie der Harfe ebenfalls durch ein Klavier realisierbar. Zu bemerken ist außerdem, dass Ries bereits 1815 ein Rondo für Harfe und Klavier komponierte (op. 79) und somit mit der Kombination dieser Instrumente vertraut war, was auch das Sextett op. 142 belegt. Erstmals veröffentlicht wurde das Trio als Ries’ Opus 95 von J. Willies im Jahr 1821 in London. Erard und Simrock druckten das Werk ebenfalls, wobei Simrocks Druck noch eine Reduktion als Duo für Harfe und Klavier integriert, in der der zweite Klavierpart durch Stichnoten ergänzt ist.<sup>682</sup> Über Aufführungen des Trios ist nichts überliefert, da es offenbar für Logiers Musikschüler konzipiert wurde und somit vermutlich in erster Linie im privaten oder halböffentlichen Rahmen gespielt wurde. Obwohl der Erstdruck keinen Widmungsträger vermerkt, weist der Eintrag im Katalog 741 die Widmung an den Sänger und Komponisten Thomas Welsh (ca. 1780–1848) auf, der zu Ries’ Bekannten in jener Zeit gehörte und ebenfalls Mitglied der *Philharmonic Society* war.

### I. Andante maestoso/Allegro con brio

Ganz dem Wunsche Logiers entsprechend, legt Ries das Trio sehr virtuos an. Dem schnellen Kopfsatz stellt er zunächst eine langsame Einleitung voran, die bereits durch ihre vollgriffigen Akkorde in B-Dur und punktierte Rhythmik das Erste Thema des folgenden Allegros antizipiert. Tremolo im Klavier II in es-Moll sowie punktierte Seufzerfiguren in Harfe und Klavier I sorgen für einen düsteren Stimmungswechsel.

Abb. 219: op. 95, I, T. 1–9.

The image shows a musical score for three instruments: Piano I (Pf. I), Piano II (Pf. II), and Harp (Hf.). The tempo is marked "Andante maestoso" with a quarter note equal to 50 (♩ = 50). The key signature is B major (two sharps). The score covers measures 1 to 9. Dynamics include *f*, *fp*, and *sfz*. The Harp part features tremolos and slurs. The Piano parts have rhythmic patterns and slurs.

<sup>681</sup> Das Partiturautograph befindet sich in D-B unter der Signatur: Mus.ms.autogr. Ries, F. 93 N.

<sup>682</sup> Siehe: Hill, Cecil: Ferdinand Ries. A Thematic Catalogue, S. 95–96.

The image shows a musical score for three instruments: Pf. I (Piano I), Pf. II (Piano II), and Hf. (Harfe/Harp). The score is divided into two systems. The first system starts at measure 5 and the second at measure 8. Pf. I has a melodic line with some rests. Pf. II has a complex, rhythmic accompaniment with many sixteenth notes. Hf. has a melodic line with some rests and a 'pp' dynamic marking.

Die Tempoänderung zum Allegro führt allerdings nicht direkt in die Exposition, sondern beschleunigt das Ende der Einleitung und leitet mit schnellen Tonleiterläufen zum Ersten Thema über. Diesem verleiht Ries durch scharfe Punktierungen einen feierlichen Marschcharakter, und er öffnet die Harmonik bereits nach vier Takten über g-Moll Richtung C-Dur. Die Doppeldominante stellt dabei eine Art retardierendes Moment dar, indem zunächst das Erste Klavier vier Takte lang solistisch in eine Sechzehntelkette übergeht, die anschließend von der Harfe imitiert wird und zum Thema zurückführt. Das zunächst konventionell auftretende Thema wird somit durch solistische Momente gezielt unterbrochen.

20 **Allegro con brio** ( $\text{♩} = 144$ )

The score is divided into three systems, each with three staves (Pf. I, Pf. II, Hf.).

- System 1 (Measures 20-22):** Pf. I starts with a rest. Pf. II has a melodic line with triplets. Hf. has a melodic line with triplets and a dynamic marking of *f*.
- System 2 (Measures 23-25):** Pf. I has a melodic line with octaves and triplets. Pf. II has a melodic line with triplets. Hf. has a melodic line with octaves and triplets.
- System 3 (Measures 26-29):** Pf. I has a melodic line with octaves and triplets. Pf. II has a melodic line with octaves and triplets. Hf. has a melodic line with octaves and triplets.

Dynamic markings include *f* and *ff*. Performance instructions include *rit.* and *rit.* with a star symbol.

8

31

Pf. I

Pf. II

Hf.

8

35

Pf. I

Pf. II

Hf.

37

Pf. I

Pf. II

Hf.

*dim.*

*p*

3

3

Wie das Spartieren zeigt, legt Ries dennoch alle drei Stimmen weitgehend gleichberechtigt an, wofür unter anderem die raschen Wechsel und Übergaben zwischen den Instrumenten kennzeichnend sind. Zu dem virtuoson Wechselspiel treten gängige Figurationen wie schnelle Arpeggien, Tonleiterläufe und Trillerfiguren hinzu, die auf alle Spieler verteilt werden. Die Modulation über die Doppeldominante, die nach der Rückkehr und Fortspinnung des Themas erneut angesteuert wird, dient dazu, das Seitenthema einzuführen, das Ries allerdings in f-Moll anlegt (T. 78ff). Beginnend im Zweiten Klavier, greift die

Harfe den Nachsatz auf und führt diesen kurzzeitig nach Des-Dur. Das Erste Klavier steuert lediglich kurze motivische Einwürfe bei und kommt erst in der nachfolgenden Spielepisode ab T. 89 zum Einsatz.

Abb. 221: op. 95, I, T. 78–93.

The musical score is presented in three systems, each with three staves: Pf. I (Piano I), Pf. II (Piano II), and Hf. (Harp). The key signature is E-flat major (three flats) and the time signature is common time (C). The first system (measures 78-81) shows Pf. I and Hf. with rests, while Pf. II plays an *espressivo* accompaniment. The second system (measures 82-87) features Pf. I with a *p* dynamic, Pf. II with a *pp* dynamic, and Hf. with a *p* dynamic. The third system (measures 88-93) shows Pf. I and Pf. II with rests, while Hf. continues with a *p* dynamic and an 8-measure slur.



The image shows a musical score for three instruments: Pf. I, Pf. II, and Hf. The score is in 3/4 time and features complex rhythmic patterns, including sixteenth-note runs and chords. The key signature has two flats. The Hf. part includes a 'cresc.' marking and a 'tr' (trill) marking.

Für den Schlussteil der Exposition sind die Rückkehr nach F-Dur sowie schnelle Sechzehntelfiguren und rasche Läufe kennzeichnend. Das Satzgeschehen lebt dabei von dem schnellen Wechsel zwischen den Spielern, die allesamt das gleiche Material abwechselnd vortragen. Kräftige Akkorde und Oktavpassagen bilden die Schlussgruppe der zu wiederholenden Exposition, in die die Harfe zum Abschluss das Kopfmotiv des Ersten Themas einwirft.

Die Durchführung (T. 138ff) führt das schnelle Wechselspiel unter den drei Spielern fort und setzt mit der Wiederaufnahme des Ersten Themas ein. Dieses wird allerdings unmittelbar nach b-Moll getrübt, sodass Ries die Harmonik leicht in neue Bereiche öffnen kann. Das absteigende Kopfmotiv des Ersten Themas bildet dabei den wesentlichen Kern der motivischen Arbeit, wie die Durchführung zeigt, die sich deutlich an den Takten 28 bis 70 der Exposition orientiert. Für die Textur des Satzes bleibt daher die Kombination von motivischen Einwüfen mit virtuoson Figurationen kennzeichnend. Der schnelle harmonische Rhythmus unterstützt die raschen Modulationen, durch die der Formabschnitt eine Vielzahl tonaler Zentren streift.

Die Reprise folgt der Exposition nahezu streng, indem das motivisch-thematische Material und auch die Satztextur wie zuvor auf die gleichen Spieler aufgeteilt bleiben. Lediglich die Fortspinnung des Ersten Themas variiert Ries leicht, um F-Dur als Dominante zu festigen. Das Seitenthema behält sein Tongeschlecht bei und tritt nun in b-Moll auf. Die Fortspinnung in der Harfe öffnet die Harmonik dabei noch weiter als in der Exposition und schweift nach Ges-Dur ab. Die virtuose Schlussgruppe ist der Vorlage der Exposition ebenfalls nachempfunden.

## II. Larghetto

Dem mit nur 75 Takten kurz angelegten Mittelsatz in Es-Dur liegt eine A-B-A-B'-Form zu Grunde. Die Harfe eröffnet den Satz mit einem kantablen Thema (T. 1–8), wobei die punktierte Rhythmik des Themas kennzeichnend für die Rhythmik des weiteren Satzverlaufs ist.

Larghetto (♩ = 50)

The musical score is arranged in three systems. The first system is for Pf. I (Piano I), the second for Pf. II (Piano II), and the third for Hf. (Harfe/Harp). The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/8. The tempo is marked 'Larghetto' with a quarter note equal to 50 beats per minute. The score shows the first nine measures. Pf. I has a mostly silent part with some notes in the final measures. Pf. II and Hf. have more active parts, with dynamics like 'p' and 'cresc.' indicated.

Wie im Kopfsatz ist die Textur von Begleitung und Melodieführung engmaschig auf alle drei Spieler verteilt. So legt Ries die Themenfortspinnung in das Klavier I, einhergehend mit einer Modulation nach H-Dur, die den Beginn des B-Teils markiert (T. 24ff). Das hier neu eingeführte Thema ist ebenso von punktierter Rhythmik geprägt, tritt aber über einer gleichmäßig fließenden Begleittextur der linken Hand im Klavier I auf. Die Rückkehr in den A-Teil gestaltet Ries einerseits durch die Rückmodulation zur Tonika, die durch einen Orgelpunkt auf B in der Harfe hervorgehoben wird, andererseits durch synkopisch verschobene Akkordfiguren im Klavier II. Auf engem Raum kontrastieren sich somit kantable Melodik und akkordische Klangfarbenwechsel. Auffällig ist jedoch, dass der Mittelsatz weit weniger kantabel angelegt ist als vergleichbare Sätze der übrigen Kammermusikkompositionen der Londoner Zeit. Worin der Grund hierfür zu sehen ist, wird allerdings nicht vollends klar. Eventuell kann eine Erklärung darin gesehen werden, dass Ries keinen der „drei Solisten“ verstärkt hervorheben wollte und dem Satz ohnehin wenig Platz zur Entfaltung einräumt.

Mit dem Übergang nach Es-Dur in T. 47 kehrt der Satzbeginn zurück, Klavier I und Klavier II tauschen nun die Rollen. Der B-Teil kehrt reprisenartig ebenfalls in der Tonika wieder, bevor der Satz mit dem Themenkopf in tiefer (Klavier II) und hoher Lage (Klavier I) über gleichförmig zerlegter Begleittextur der Harfe schließt.

### III. Rondo. Allegro

Das Rondofinale bildet den fulminanten Schluss des konzertanten Trios. Mehr noch als im Kopfsatz brillieren hier alle drei Instrumentalisten besonders durch schnelle Wechsel sowie virtuose Spielfiguren, die in weiten Teilen in Terz- oder Sextparallelen verlaufen, was ein besonders akkurates Zusammenspiel verlangt. Dem ersten Ritornell stellt Ries drei einleitende Takte voran, die – geprägt von vollgriffigen Akkorden im Tutti – ausgehend von D-Dur zur Tonika B-Dur führen. Das schwungvolle Ritornellthema basiert in seinem Kern auf einer motivischen Keimzelle, einem abwärts und wieder aufwärts geführten Dreiklang in charakteristischer Sechzehntel-Sechzehntel-Achtel-Rhythmik. Vorgestellt von der Harfe, wandert es in der Wiederholung in das Klavier I. Dem Klavier II kommt ab T. 21 die freie Fortspinnung des Ritornellgedankens zu, sodass jeder der Spieler zum Satzanfang kurz individuell „beleuchtet“ wird.

Rondo. Allegro (♩ = 126)

The score is arranged in three systems. The first system covers measures 1-10. The second system covers measures 11-18, with a first ending bracket over measures 8-11. The third system covers measures 19-26. The instruments are labeled Pf. I, Pf. II, and Hf. on the left. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The tempo is Rondo. Allegro with a quarter note equal to 126 beats per minute. Dynamic markings include *ff*, *p*, *f*, and *p*. The harp part features a melodic line with slurs and accents, while the piano parts provide harmonic support with chords and rhythmic patterns.

19

Pf. I

Pf. II

Hf.

25

Pf. I

Pf. II

Hf.

31

Pf. I

Pf. II

Hf.

Die Wiederkehr des Ritornellmotivs ab T. 29 leitet eine Wegbewegung von der Tonika hin zur Dominante ein und führt in das erste Couplet. Neben einem zweiten, kantablen Thema, das in F-Dur vom Klavier II eingeführt wird (T. 89ff), greift das erste Couplet auch auf Elemente des Ritornellthemas zurück, stellt dieses aber nicht in seiner vollen Gestalt vor, sondern lediglich als motivische Abspaltung, und kontrapunktiert diese durch eine neue punktierte Figur (T. 61ff).

The image displays a musical score for three piano parts: Pf. I, Pf. II, and Hf. (Horn). The score is in 2/4 time and consists of measures 56 through 69. The key signature is one flat (B-flat).

**Measures 56-63:**

- Pf. I:** Features a melodic line in the right hand with eighth-note patterns and a bass line in the left hand with chords. Dynamics include *pp* and *cresc.*
- Pf. II:** Remains silent (indicated by a whole rest) throughout these measures.
- Hf.:** Remains silent (indicated by a whole rest) throughout these measures.

**Measures 64-69:**

- Pf. I:** Features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include *f* and *cresc.*
- Pf. II:** Features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include *f* and *cresc.*
- Hf.:** Features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include *f* and *cresc.*

Rehearsal marks (8) are placed above the first measure of the first system and above the first measure of the second system.

Abb. 225: op. 95, III, T. 89–111.

The image displays three systems of musical notation for piano parts, labeled Pf. I, Pf. II, and Hf. (Horn). The music is in 2/4 time and features a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The first system (measures 89-97) shows Pf. I with a whole rest, Pf. II with a melodic line starting on a half note and moving through eighth notes, and Hf. with whole rests. The second system (measures 98-105) shows Pf. I with a whole rest and a final cadence, Pf. II with a melodic line featuring triplets and a key change to E major, and Hf. with whole rests. The third system (measures 106-111) shows Pf. I with a melodic line featuring triplets and a key change to C major, Pf. II with whole rests, and Hf. with whole rests. The notation includes various articulations such as slurs, accents, and dynamic markings like *p dolce*.

Die ausgezierte Fortspinnung des F-Dur-Themas im Klavier I mündet in eine Kadenz, durch die das Klavier I in eine ausladende Spielepisode überleitet (T. 121ff). Kennzeichnend für diese sind rasche Stimmenwechsel sowie die unvorbereitete Ausweichung nach E-Dur mit dem Einsatz des Zweiten Klaviers in T. 141. Die Rückmodulation über e-Moll und C-Dur zur Dominante mündet in ein

voluminöses „Klangfeld“, das durch das fortwährende Wiederholen des F-Dur-Dreiklangs in allen drei Stimmen einen kraftvollen Spannungshöhepunkt darstellt.

Abb. 226: op. 95, III, T. 140–169.

140

Pf. I

Pf. II *pp legato*

Hf. *p* *pp*

145

Pf. I

Pf. II *cresc.*

Hf.

151

Pf. I *f*

Pf. II *f*

Hf. *f* 8

Das Dominantplateau dient der Überleitung zum zweiten Ritornell, auf das kontrastierend ein nächstes Couplet in b-Moll folgt. Dieses trägt deutlich den Charakter einer Durchführung, konzentriert sich allerdings auf eine mit dem Wechsel nach Moll neu eingeführte Marschmotivik. Die vollgriffigen Akkordpassagen sorgen in Kombination mit schnellen Figurationen für einen kraftvollen Spannungshöhepunkt, der in die Wiederaufnahme des Ritornellmotivs mündet, mit Hilfe dessen Ries zurück Richtung Tonika moduliert (T. 254ff). Auf die Wiederkehr des Ritornells folgt allerdings kein vollständiges Couplet mehr. Der Schluss des Satzes verarbeitet und spinnt lediglich die Motivik des Ritornells im schnellen Stimmenwechsel fort. Ries greift auch nicht das deutlich kontrastierende Zweite Thema aus dem ersten Couplet auf, sodass die zu Satzanfang aufgebaute Hörerwartung eines Sonatenrondos irritierender Weise nicht erfüllt wird. Auffallend ist jedoch die im Vergleich mit zuvor betrachteten Werken enorme motivische Dichte des Satzes, der, außer im b-Moll-Couplet, nahezu durchgehend die Motivik des Ritornellthemas rekurriert oder in das Satzgeschehen mit einbindet.

So lässt sich abschließend festhalten, dass Ries den Forderungen Logiers nach einem möglichst konzertanten Virtuosenstück für mehrere Klavierspieler deutlich folgte. Auf formaler Ebene erscheinen der Kopfsatz und auch das Larghetto kaum problematisch, lediglich die Tonartendispositionen – im Kopfsatz das nach Moll gewendete Seitenthema, im Larghetto die kontrastierenden tonalen Zentren von Es-Dur und H-Dur – sind auffallend. Im Finale ordnet sich eine „korrekte“ Sonatenrondoform in



gewisser Weise der Spielfreude und der virtuosen Behandlung der Instrumente unter. Ein die Reprise erfüllendes Couplet entfällt, sodass das zu Satzbeginn eingeführte neue Thema in der Dominante nicht wiederkehrt. Zu betonen ist allerdings die hohe Dichte an motivischer Arbeit, die sich in den Durchführungsabschnitten wie auch in der ständigen Gegenwart der Motive äußert. Bereits die langsame Einleitung antizipiert das Erste Thema des Kopfsatzes, und die Keimzelle des Ritornellthemas im Finale wird im Satzverlauf fast durchgehend verwendet. Zu bemerken ist zudem, dass der Klavierbeziehungswiese Harfensatz zwar anspruchsvoll, aber nicht übermäßig schwer konzipiert ist und gerade im Vergleich mit den übrigen Werken für Klavierbesetzung oder mit Ries' Klavierkonzerten hintansteht. Die virtuose Wirkung, die das Trio entfaltet, entsteht vielmehr durch die schnellen Wechsel der Spieler untereinander und weniger durch komplizierte technische Passagen. Dass der Klaviersatz dabei oft auf Floskeln wie Akkordbrechungen, vollgriffige Akkordik, Tonleitern und Alberti-Bässe zurückgreift, ist sicherlich auch darin begründet, dass Ries das Stück für Klavierschüler konzipierte.

### **Klavierquartett e-Moll op. 129**

Der Entstehungszeitpunkt des Klavierquartetts op. 129 ist nicht exakt festzustellen. Während das Partiturautograph die Jahresangabe 1822 aufweist,<sup>683</sup> weicht die Datierung im Katalog 741 um zwei Jahre ab (1820). Das Wasserzeichen des Partiturautographs („J. WHATMAN | 1820“) lässt dabei ebenfalls keinen sicheren Rückschluss auf die Entstehung zu, da Ries das Papier auch nach 1820 noch beschrieben haben könnte. Zwei von Hill nicht erfasste Briefe geben neue Auskunft über die Drucklegung des Quartetts und lassen sogar die Annahme zu, dass Ries auch nach 1822 noch an dem Werk arbeitete, denn im Mai 1823 schreibt er an Peters, dass „*das Rondo noch nicht ganz vollendet ist* [...]“.<sup>684</sup> Das Quartett muss allerdings spätestens einige Wochen danach fertig geworden sein, denn Anfang Juli übersendet Ries das Manuskript an Peters.<sup>685</sup>

Während Ries zwischen 1814 und 1817 groß besetzte Kammermusikwerke mit Klavier für die Konzerte der *Philharmonic Society* komponierte, ist davon auszugehen, dass das einige Jahre später entstandene Klavierquartett op. 129 nicht dezidiert für die Bühne komponiert wurde. Zum einen hatte sich Ries bereits 1821 von der Direktorenstelle der *Society* zurückgezogen, zum anderen erwähnen auch die Spielpläne der Gesellschaft das Quartett in den nachfolgenden Jahren nicht. Mit der Widmung an Erzherzog Rudolph knüpft Ries an seine früheren Klavierquartette op. 13 und op. 17 an, indem er neben den vorherigen Widmungsträgern Kinsky und Lobkowitz seine Komposition einer weiteren Persönlichkeit des Wiener Hochadels widmet. Gedruckt erschien das Werk schließlich 1824 bei Peters und wurde auch von der zeitgenössischen Presse besprochen.<sup>686</sup> Da aktuell noch keine moderne Partiturausgabe des Quartettes greifbar scheint, liegt der folgenden Analyse die in der Berliner Staatsbibliothek verwahrte autographe Partitur zu Grunde. Das Autograph ist zudem auch als Digitalisat abrufbar, sodass hier auf Notenbeispiele verzichtet wird.<sup>687</sup>

### **I. Allegro**

Ähnlich wie im Kopfsatz des Es-Dur-Klavierquartetts op. 17 wird auch im e-Moll Quartett der Satz im Unisono eröffnet. Im kräftigen Forte stellt Ries dabei den Kopf des nachfolgenden Ersten Themas als

<sup>683</sup> Das Partiturautograph wird in der Musikabteilung der Berliner Staatsbibliothek unter der Signatur Mus.ms.autogr. Ries, F. 188 N verwahrt. Der erste Satz ist mit: „*Quartetto for Pianoforte, Violin, Tenor & Violoncello composed by Ferd: Ries 1822 London.*“ überschrieben.

<sup>684</sup> Brief von Ferdinand Ries an C. F. Peters, London, 23. Mai 1823. Eine Edition des Briefes findet sich im Anhang.

<sup>685</sup> Siehe: Brief von Ferdinand Ries an C. F. Peters, London, 8. Juli 1823. Eine Edition des Briefes findet sich im Anhang.

<sup>686</sup> v. d. O., r.: Grand Quatuor pour le Pianoforte, Violon et Violoncello, composé par Ferdinand Ries. Oeuv. 129, in: Berliner Allgemeine Musikalische Zeitung 4/33 (15. August 1827), S. 264–265.

<sup>687</sup> <http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB000281B500000000> [Zugriff: 10.01.2020].

„Motto“ der Themenexposition voran. Der Bau dieses Motivs umrahmt die Tonika e-Moll (*e'-h-g'-e'*) und erweist sich im folgenden Satzverlauf als wesentlicher Baustein. Auf die durch eine Generalpause abgegrenzte Satzeröffnung (T. 3) folgt in den Streichern, ausgehend vom Cello, eine imitativ angelegte Wiederholung des Eingangsmotivs (nun piano), die dabei die Tonika e-Moll als Klangfeld aufbaut, in das das Klavier mit dem Ersten Thema einsetzt. Aus dem Eröffnungsmotto entspringend, liegt der Fokus des Themas auf lyrischer Kantabilität, die einerseits durch einen kantablen Aufschwung zum Ton *h* wie auch durch eine in Terzparallelen geführte Melodik in der rechten Hand erzielt wird. Das Ende des Themas „verliert“ sich dabei in der mehrmaligen Wiederholung der Schlusstakte (T. 15–18), die dem Thema ein „nachsinnendes“ Ende verleihen, das harmonisch auf der Dominante H-Dur zum Stehen kommt (Fermate). Die Dominantspannung wird allerdings nicht aufgelöst, sondern durch das „Abrutschen“ in den verminderten Septakkord (T. 19) noch verschärft. Einhergehend damit setzen die Streicher nun in absteigender Reihenfolge mit dem Kopfmotiv ein (T. 19–23). Die Fortspinnung behält den kantablen Gestus des Themas bei, überträgt die Motivik des Klaviers allerdings auch auf die Streicherstimmen. Die Rückkehr zur Tonika in T. 43 sorgt für die Wiederkehr des Ersten Themas, das nun auf alle drei Streicher verteilt wird, während das Klavier mit schnellen Passagen der rechten Hand den aufbrausenden Charakter der Passage im Fortissimo unterstützt. Zu bemerken ist, dass das Thema nun sein „nachsinnendes“ Ende und den Halbschluss verliert und erstmals in eine achttaktige Periode umgeformt wird, wobei das Ende in T. 51 mit der nachfolgenden Sequenzierung des Themenkopfes verschmolzen wird. Fortspinnung und Modulation wenden die Kernmotivik nach C-Dur (T. 57ff), das in T. 64 kurzzeitig nach Es-Dur ausweicht (T. 67). Für das Satzgeschehen kennzeichnend ist dabei die Einbeziehung aller drei Streicher, die stets im kurzatmigen Wechsel oder Stimmenverbund kantabel hervortreten. Daraus ergibt sich, dass ein Seitenthema nicht unmittelbar erkennbar wird, da es zu keinen deutlichen Zäsuren kommt. Zunächst bieten sich die Takte 90ff als Seitenthema an, da die Harmonik über D-Dur nach G-Dur steuert. Motivisch knüpft die Phrase der Violine an das Erste Thema an, indem der kantable Einwurf sich aus dem Motto-Motiv des Satzbeginns entwickelt. Ebenso als Seitenthema wahrnehmbar ist der als Duo zwischen Klavier und Cello angelegte Einwurf in den Takten 116 bis 120, wobei die Harmonik durch die Einbeziehung von Septimen auffällig instabil für ein Zweites Thema erscheint. Als dritte Variante bietet sich der unmittelbar darauffolgende Siebentakter an, der wiederum deutlich in G-Dur steht (T. 120–126). Mit ihrer absteigend sequenzierten Drehfigur ist die Phrase zwar wenig profiliert, die Übernahme der Motivik in Bratsche und Violine lässt dem Einwurf allerdings eine gewisse strukturelle und motivische Bedeutung zukommen. Der Blick in die Reprise gibt auf die Frage nach dem Seitenthema keinen Hinweis, da sich bereits ab der Wiederholung der Takte 90ff die Harmonik nach E-Dur wendet, sodass alle drei in Frage kommenden Abschnitte „korrekt“ aufgelöst werden. Die starke lyrische Kantabilität, die das gesamte Satzgeschehen durchzieht, hebt auch die zeitgenössische Presse in der Besprechung des Werks hervor: *„Der erste Satz, in E-moll, ist mit ernster Melancholie durchgeführt, mit zarten, melodischen Seitensätzen motivirt, die auf ein für das Schöne empfängliche Gemüth ihren Eindruck gewiß nicht verfehlen werden. Nirgends ist Ueberladung oder Vereinzelung der Gedanken zu bemerken, sondern das ganze Allegro strömt in einem Guße großartig dahin, die Streich-Instrumente singen die Melodien auch in den nicht überhäuftten Passagen des P. F. wohlthuend durch, und die Schwierigkeiten sind nicht übermäßig, sondern bequem zu exekutiren. [...].“*<sup>688</sup>

Die ab T. 164 einsetzende Durchführung entwickelt Ries organisch aus dem letzten Gedanken der Schlussgruppe, einer punktierten, dreitaktigen kantablen Phrase, die zuvor im Cello dazu diente, die Harmonik für die Expositionswiederholung von G-Dur über Fis-Dur nach H-Dur zu wenden (T. 153ff). Imitativ gesetzt zwischen Geige, Bratsche und Klavier, dient sie auch am Beginn der Durchführung zur

<sup>688</sup> v. d. O., r.: Grand Quatuor pour le Pianoforte, Violon et Violoncello, composé par Ferdinand Ries. Oeuv. 129, in: Berliner Allgemeine Musikalische Zeitung 4/33 (15. August 1827), S. 264–265.

Modulation, nun allerdings nach As-Dur (T. 164–174). Die Kadenz nach As-Dur eröffnet einen ersten Abschnitt im neuen Formteil, der sich zunächst auf die Verarbeitung des Ersten Themas konzentriert. Die Satztechnik basiert dabei wie in der Exposition auf einem dichten motivischen Netz der sukzessive einsetzenden Streicher sowie raschen, figurativen Läufen im Klavier (vgl. T. 43ff und T. 174ff). Nach einer Wiederholung in b-Moll kehrt im Cello die punktierte Figur der Schlussgruppe wieder. Diese dient zwar gleichermaßen zur Modulation, leitet aber nicht erneut zum Ersten Thema über, sondern verselbstständigt sich. Als eigenständiges Motiv durchzieht die punktierte Figur den folgenden Verlauf der Durchführung und wird dabei stets in neuen harmonischen Konstellationen beleuchtet (C-Dur, g-Moll, d-Moll) sowie rhythmisch verschoben. Während stets eine Stimme abtaktig beginnt, setzen zwei weitere um eine Achtel verschoben ein. Satztechnisch sorgt die blockartige Gegenüberstellung von Streichertrio und Klavier für einen Gegensatz. Dabei ist zu bemerken, dass sich der „Dialog“ nach und nach intensiviert, da Ries die Phrasenlänge sukzessive verkürzt. Beginnend mit sieben Takten Streichertrio, folgen sieben Takte im Klavier, wiederum fünf Takte in den Streichern und schließlich dreitaktige Wechsel zwischen den Gruppen, bis der Dialog sich auf je zwei Takte verkürzt (T. 192–218). Mit dem frühzeitigen Erreichen von e-Moll in T. 218 folgt zum Ende des Formabschnitts ein motivisch freier Moment, der sich auf schnelle Läufe des Klaviers fokussiert, die zur Reprise überleiten (T. 218–234).

Die Reprise folgt in weiten Teilen der Exposition. Lediglich die auf acht Takte umgeformte Variante des Ersten Themas sowie die Wendung des Themas nach C-Dur spart Ries zunächst aus, indem er die Wiederholung der Takte 43 bis 61 übergeht und direkt mit Takt 61 fortfährt (vgl. mit T. 269ff). Das Übergehen dieses Abschnitts ermöglicht zugleich eine zielgerichtete Modulation, da die Harmonik nicht wie in der Exposition zunächst zur Tonika zurückkehrt und dann erneut modulierend geöffnet werden muss. Mit der Wendung nach E-Dur in T. 298 kehren, wie oben erwähnt, die drei Seitenthemenvarianten in E-Dur wieder. Die Schlussgruppe der Reprise gleicht derjenigen der Exposition. Gleichermaßen kehrt somit auch die dreitaktige kantable Phrase wieder, die nun allerdings nicht zur Modulation genutzt wird, sondern weiter E-Dur bekräftigt. Erst der abrupte Übergang nach e-Moll in T. 377 wendet die Harmonik zurück nach Moll. Einhergehend damit kehrt der zuvor ausgesparte Achttakter mit dem Ersten Thema wieder, das Ries zur Gestaltung der kräftigen Schlussgruppe nutzt.

## II. Andante

Der langsame Satz in E-Dur beginnt zunächst als Duo zwischen Cello und Klavier. Während das Klavier durch vollgriffige Akkorde in den tiefen Registern das harmonische Fundament bereitet, erklingt im Cello ein schlichtes, achttaktiges Thema in Achteln. Die Intervallstruktur des Themas lässt dabei zunächst auf eine Begleitfunktion des Cellos schließen, da die Motivik deutlich an gängige Begleitfiguren erinnert. Wie im Kopfsatz umschreibt der erste Takt zunächst die Töne der Tonika (*H-gis-e-h*). Die harmonische Anlage ist ebenfalls sehr schlicht gehalten, erst der viertaktige Nachsatz wendet sich über cis-Moll und Fis-Dur zur Dominante H-Dur. Die Wiederholung im Klavier ab T. 9 lässt die einer Bassbegleitformel nachempfundene Anlage des Themas sichtbar werden, denn das Cello begleitet das Klavier mit Motivbausteinen des Themas. Der Einsatz von Bratsche und Geige in T. 13 untermalt den harmonisch gefärbten Nachsatz des Themas und führt zu einem differenzierten Satzgeschehen in der thematischen Fortspinnung ab T. 17. Kontrastierend wendet sich diese nach h-Moll und zielt im Verlauf der folgenden 18 Takte zur Doppeldominante Fis-Dur. Dabei isoliert Ries einen Kadenzbaustein, den Quartsprung *cis-fis*, der gleichzeitig als Diminution der Motivik des Themas erscheint. Eine kurze Überleitung im Klavier (T. 34ff) führt zurück zum Thema, das nun allerdings von der Bratsche in H-Dur vorgetragen wird, während die Begleittextur des Klaviersatzes durch Trillerfiguren variiert wird. Der Blick auf den weiteren Satzverlauf verdeutlicht, dass Ries hieraus ein Prinzip macht, das dem Satz Zusammenhalt verleiht und ihm seine Form gibt. Das Thema wird stets in

neuer harmonischer Konstellation beleuchtet, mit veränderter Begleittextur im Klaviersatz untermalt und dabei von je einem anderen Streicher vorgetragen. Beginnend in E-Dur im Cello und akkordischer Begleitung, folgt nach einer Fortspinnung und einer modulierenden Überleitung die Wiederholung in der Bratsche in H-Dur und Trillern im Klavier. Eine weitere, neu erfundene und frei anmutende Überleitung (triolische Arpeggien im Klavier und Kantilene in der Violine) führt zu einer weiteren Variante in A-Dur, die von der Violine vorgetragen wird (T. 64ff). Die Begleittextur des Klaviers basiert nun auf raschen Akkordbrechungen in Zweiunddreißigsteln und mündet schließlich in eine ausgeschriebene Kadenz, die zurück zur Tonika E-Dur führt (T. 93). Im hier beginnenden Schlussteil erklingt das Thema abschließend in jeder Streicherstimme konsequent in E-Dur. Die Klavierbegleitung spiegelt dabei den Satzverlauf, indem sie von schnellen Läufen zu triolischen Arpeggien und schließlich zu der tiefen akkordischen Begleitung des Satzanfangs zurückkehrt. Die Satzform lässt sich kaum in gängige Schemata übertragen. Der Wechsel zwischen improvisatorisch anmutenden Zwischenspielen und dem Eröffnungsthema lässt zunächst an eine Rondoform denken, in der das Thema die Funktion des Ritornells übernimmt. Da das Thema bei seiner Wiederholung allerdings stets auf einer neuen Stufe erklingt, erscheint eine herkömmliche Rondoform unpassend. Gleichzeitig besitzt der Satz deutlich Elemente eines Variationssatzes, da die Klaviertextur stets variiert wird. Das Thema selbst bleibt in seiner Intervallstruktur unangetastet, was an eine Cantus-Firmus-Variation denken lässt, wobei sich auch hier die stets wechselnde Harmonik dagegen stellt. Der Satz entzieht sich somit einer definitiven Form, dennoch bildet das Thema im Satzverlauf einen Fixpunkt, zu dem Ries immer wieder zurückkehrt und der dem Satz letztendlich den nötigen Zusammenhalt gibt.

### III. Scherzo. Allegro Vivace

Im Gegensatz zu den vorherigen Klavierquartetten op. 13 und op. 17 entschloss sich Ries dazu, sein drittes Quartett viersätzig anzulegen. Wie weiter oben bereits angedeutet, bildet die Viersätzigkeit in Ries' Werken mit Klavierbesetzung die Ausnahme, insbesondere im Vergleich mit den groß besetzten Werken, die in den Jahren zuvor für die Konzerte der *Philharmonic Society* geschrieben wurden und allerdings dem Solokonzert näher stehen. Während Mozart und Beethoven in ihren Beiträgen zur Gattung an der aus der Sonate und dem Konzert stammenden Dreisätzigkeit festhalten, zeigen die Klavierquartette des beginnenden 19. Jahrhunderts, dass die viersätzig Anlage nach und nach zur Regel werden. Bereits Carl Maria von Webers Klavierquartett op. 8 von 1809 weist mit einem Menuettsatz an dritter Stelle in diese Richtung. Durch die Viersätzigkeit löste Weber „die zyklische Form seines Werkes von dem bis dahin so gut wie einheitlich auf diese Kammermusikgattung übertragenen Grundmuster des dreisätzigen Instrumental-(Klavier-)konzerts bzw. der Sonate.“<sup>689</sup> Die Retrospektive verdeutlicht, dass die Mehrzahl der Klavierquartette viersätzig Anlage aufweist, so beispielsweise bei Mendelssohn (op. 1, 1822; op. 2, 1823; op. 3, 1824/1825), Robert Schumann (WoO 32, 1829; op. 47, 1842) oder auch Johannes Brahms (op. 25, 1861; op. 26, 1861; op. 60, 1875).

Der vorantreibende Charakter des Scherzos in a-Moll wird maßgeblich durch kurzgliedrige Motivbausteine und deren schnelle Sequenzierung bestimmt. Kennzeichnend für den Scherzoteil ist insbesondere eine Halbtonwechselgruppe mit vorangestelltem Vorschlag, deren aufwärtsstrebende Sequenz die Dreiklangstöne der Tonika umschreibt. Die schlichte Harmonisierung sowie unvorbereitete harmonische Wechsel (E-Dur/C-Dur, E-Dur/F-Dur) unterstützen den vorwärtsdrängenden und groben Klangcharakter. Dabei ist das Satzgeschehen durch schnelle Wechsel und imitative Stimmenführung äußerst schwungvoll gestaltet, insbesondere in der fortspinnenden Auseinandersetzung mit der Scherzomotivik ab T. 49. Das Trio in A-Dur bildet durch ein choralartiges Thema einen deutlichen Gegensatz zur Satzeröffnung. Angelegt in langen Notenwerten liegt der Fokus hier auf der Sanglichkeit des achttaktigen Themas. Dabei erhält jede Stimme zunächst einen eigenen thematischen Einsatz, bis

---

<sup>689</sup> Michaels, Jost: Gedanken zur Entwicklung des Klavierquartetts, in: Weber-Studien, Bd. 3, S. 415.

die Verdichtung des Satzgeschehens schließlich in einer imitativen Engführung kulminiert. Trotz des klanglichen und charakterlichen Kontrastes basieren Scherzo wie auch Trio somit auf dem gleichen Prinzip der motivischen Sequenzierung. Während die kurzatmige Motivik des Scherzos jedoch für einen vorantreibenden Charakter sorgt, wirkt die fortwährende Wiederholung des kantablen Triothemas wie ein kontemplatives Innehalten.

#### **IV. Finale. Presto**

Abermals in Sonatenform angelegt, wird der Schlusssatz im raschen 2/4-Takt nicht durch ein wesentliches Motiv, sondern durch sechs kraftvoll einleitende Takte in der Dominante eröffnet. Sie dienen lediglich dem Spannungsaufbau und der Kontrastwirkung zum Ersten Thema, das im Pianissimo vom Klavier vorgestellt wird. Kennzeichnend für das Thema sowie für den gesamten Satzverlauf ist die durchgehende Synkopenbildung, die zu einer versetzten Textur zwischen Unter- und Oberstimme führt und sich im folgenden Verlauf als wesentliche Idee des Satzes zu erkennen gibt. Ähnlich wie im Kopfsatz wird das Erste Thema zunächst vorsichtig formuliert und endet nach acht Takten mit einem Halbschluss. Motivische Fortspinnung und Rückführung zur Tonika leiten wie im ersten Satz zu einer bestätigenden Variante des Themas über – nun im Fortissimo, tutti und harmonisch geschlossen – (T. 41ff). Wie der Satzbeginn ist auch die nachfolgende Überleitung zum Seitenthema von rhythmisch verschobener Betonung der Taktschwerpunkte durchzogen. Wie stark sich diese Idee bei der Gestaltung des Finales niederschlägt, zeigt auch der Blick auf das Seitenthema selbst, das als Variante des Ersten Themas in H-Dur angelegt ist (T. 88ff). Wesentlicher Unterschied zum Ersten Thema ist lediglich die zwar abtaktige, aber dafür ebenfalls synkopierte Anlage, während das Erste Thema auftaktig mit einer Überbindung in den ersten vollen Takt beginnt. Zum Seitenthema tritt in den Streichern lediglich noch ein kantabler Einwurf hinzu. Somit ergibt sich auf thematischer Ebene eine für damalige Verhältnisse recht „veraltete“ monothematische Anlage, da beide Themen gleichermaßen das rhythmische Spiel aufgreifen. In gewisser Weise kehrt Ries ein Element des Kopfsatzes hier um: während im ersten Satz das Seitenthema nicht genau auszumachen ist, weisen die in Frage kommenden Phrasen deutlich einen charakterlichen und strukturellen Unterschied zum Ersten Thema auf. Im Finale hingegen ist der Seitengedanke harmonisch und durch eine kadenzartige Einleitung im Klavier klar herausgehoben, dafür unterscheidet er sich strukturell vom Ersten Thema nur marginal.

Für die Durchführung erweisen sich zwei wesentliche Bausteine als konstitutiv. Zunächst werden beide Varianten des Themas, Erstes und Zweites Thema, gegenübergestellt. Dabei sind die Unterschiede nicht mehr auf den in der Exposition vorgestellten Moll-Dur-Kontrast beschränkt, da die Geige mit dem Ersten Thema in F-Dur beginnt (T. 155ff) und auch das Seitenthema im fortlaufenden Modulationsgang nach Moll gewendet (T. 171, g-Moll) und wie das Erste Thema innerhalb der Exposition nun kraftvoll im Tutti und mit Tremolofiguren im Klavier instrumentalisiert wird (T. 183ff). Als zweiter Baustein kristallisiert sich eine aufsteigende Achtelfigur mit anschließendem Seufzervorhalt heraus, die aus einem kantablen Einwurf der Streicher im Seitensatz gewonnen zu sein scheint. Zunächst noch mit dem Zweiten Thema alternierend, verselbstständigt sich die Achtelfigur zunehmend. Ihre dreiklangbasierte Anlage sowie die Anreicherung mit Chromatik färben die Klangsprache und destabilisieren dabei ein potenzielles tonales Zentrum. Gleichermaßen erreicht die Durchführung dadurch ihren „arbeitenden“ Charakter, insbesondere, da alle Stimmen am Satzgeschehen beteiligt sind und durch imitative Einsätze eine kontrapunktische Verflechtung suggerieren. Die Entwicklung, Verkettung und Verzahnung der Motivik, die auch in ihrer Umkehrung auftritt, münden am Ende des Formabschnitts in ein apart anmutendes „Auflösungsfeld“, in dem Klavier (hohe Lage) und Streicher (tiefe Lage) taktweise im Pianissimo akkordisch gegenübergestellt werden. Nicht nur der motivisch-thematische Fluss, sondern auch der harmonische Gang gelangt an ein Ende, sodass sich vor der Reprise eine Art retardierendes Moment ergibt. Die verminderte Harmonik wird von Ries erst schrittweise klarer formuliert und

entwickelt sich schließlich von g-Moll über Es-Dur nach As-Dur, mit dem, vorbereitend auf die Reprise, die Motivik des Ersten Themas im Klavier wiederkehrt. Am Ende der Durchführung ist somit nicht ein Dominantplateau das Ziel des harmonischen Gangs, sondern das erreichte As-Dur wird von den Streichern mit dem Kopf des Ersten Themas enharmonisch nach gis-Moll umgedeutet. Erst die zweite Hälfte des Themenkopfes wird nun vom Klavier in H-Dur aufgegriffen und somit der Übergang in die Reprise vollzogen.

Die Reprise folgt der Vorlage der Exposition. Die angehängte Coda knüpft mit dem Aufgreifen des Ersten Themas an den Satzbeginn an und lebt von schnellen Läufen im Klavier, einem Ausweichen nach E-Dur und der im Satz allgegenwärtigen profilierten Rhythmik. Die Idee einer virtuoson Schlussteigerung erscheint dabei als Parallele zu den vorangegangenen Werken und findet sich bereits in Ries' erstem Klavierquartett op. 13.

Eine detaillierte Betrachtung des Quartetts op. 129 zeigt, dass das Werk eine deutlich andere Herangehensweise als die zuvor groß besetzten Klavierwerke für die Konzerte der *Philharmonic Society* aufweist und trotz der zeitlichen Distanz von rund 13 Jahren durchaus in einer Linie mit den vorherigen Quartetten op. 13 und op. 17 gesehen werden kann. Neben der Viersätzigkeit verdeutlicht insbesondere die „konservativere“ Behandlung der Streicher in Form von durchbrochener Arbeit, motivischen Sequenzen und imitativer Anlage, dass diese gleichberechtigt neben das Klavier treten und an der Gestaltung des Satzgeschehens beteiligt werden. Der Klaviersatz weist zwar Spuren von Ries' virtuosom Können auf und bleibt in seiner Gestaltung anspruchsvoll, jedoch tritt das Klavier als Mitglied des Ensembles und weniger als „Solist“ auf. Anders als in den für die *Society* verfassten Werken zielt der Klaviersatz hier weniger auf die Zurschaustellung des pianistischen Könnens, sondern verschreibt sich ganz dem gemeinschaftlichen Musizieren und einem „klassischen Homogenitätsanspruch“<sup>690</sup> Dabei bleibt der Klaviersatz in seiner vollgriffigen und pianistischen Anlage auf dem Stand des zeitgenössischen Stils, erweist sich als „nicht übermäßig [schwer], sondern bequem zu exekutieren“<sup>691</sup>, und berücksichtigt auch die Weiterentwicklungen im Instrumentenbau. So weist der von Peters 1824 veröffentlichte Erstdruck an einigen Stellen alternative Ausführungsmöglichkeiten für Instrumente mit geringerem Ambitus auf. Ob sich aus der dezidiert kammermusikalischen Anlage des Klavierquartetts unmittelbar ein Bezug auf den Widmungsträger ableiten lässt, ist nicht klar. Die zeitgenössische Presse sieht allerdings einen Zusammenhang zwischen der kunstvollen Ausarbeitung und der Widmung an Erzherzog Rudolph und verweist auf den großen Einfallsreichtum und die lyrischer Kantabilität, die das ganze Quartett durchziehen:

*„Schon ehe dem Rec. von der Redaktion dieser musikalischen Zeitung dieses treffliche Trio [sic] zugesandt wurde, besaß er es und hat es öfter mit dem größten Vergnügen und dankbarster Anerkennung der Verdienste des phantasiereichen und talentvollen Komponisten gespielt. Es ist groß; mit vieler Tiefe der Empfindung, mit blühender jugendlicher Phantasie erfunden, untadelich entwickelt, trefflich gesteigert, und doch klar und einfach disponirt; sowie es überhaupt zu den bessern Tonstücken d. V. gezählt werden dürfte, weshalb auch wohl die Dedikation an einen hohen Kenner gerichtet ist.“*<sup>692</sup>

*Der erste Satz, in E-moll, ist mit ernster Melancholie durchgeführt, mit zarten, melodischen Seitensätzen motivirt, die auf ein für das Schöne empfängliche Gemüth ihren Eindruck gewiß nicht verfehlen werden. Nirgends ist Ueberladung oder Vereinzelung der Gedanken zu bemerken, sondern das ganze Allegro strömt in einem Guße großartig dahin, die Streich-Instrumente singen die Melodien auch in den*

---

<sup>690</sup> Siehe: Michaels, Jost: Gedanken zur Entwicklung des Klavierquartetts, in: Weber-Studien, Bd. 3, S. 416.

<sup>691</sup> v. d. O., r.: Grand Quatuor pour le Pianoforte, Violon et Violoncello, composé par Ferdinand Ries. Oeuv. 129, in: Berliner Allgemeine Musikalische Zeitung 4/33 (15. August 1827), S. 264–265.

<sup>692</sup> Ebd.

*nicht überhäuft Passagen des P. F. wohlthuend durch, und die Schwierigkeiten sind nicht übermäßig, sondern bequem zu exekutieren.*

*Das Andante in E-dur hat eine sinnige, idyllische Melodie – ein Reigen, welcher durch die Arpeggiaturen von den Streichern wohlthuend festgehalten wird.*

*Scherzo, in a-moll gehört in seiner Art gewiß zu den besten Tonstücken, die wir jetzt haben; der Charakter des ganzen Trio [sic] ist festgehalten, und doch ist jene Leichtigkeit und Frische darin, die ein solches Scherzo besonders hebt. Auch das Finale in E-moll hat einen angenehm aufregenden und unruhigen Charakter, der sich bisweilen bis zur Leidenschaft steigert, aber demungeachtet in Bezug auf Empfindung eine ruhige Haltung verübt.*

*Aber auch bei diesem Trio [sic], das so viel Phantasie, Gefühl, Geist und Geschmack verräth, ist eine gediegenere und bedeutendere Spielart wünschenswerth, welche die vielen Pedalwürfe mit den magern Bässen ausschließt, und den Gedanken selbst mehr Gehalt und Bedeutung giebt.“*

## **Streichquartett c-Moll op. 126 Nr. 2**

Wohl im gleichen Zeitraum wie das kurze Klaviertrio op. 63 entstand während des Kuraufenthalts in Bath im Jahr 1815 dem Katalog 741 nach – das Autograph scheint nicht erhalten – ein weiteres Streichquartett in c-Moll, das 1824 zusammen mit einem dritten Quartett in A-Dur als Ries' Opus 126 bei Peters erschien. Ries wollte die Streichquartette offenbar gezielt als Dreierserie veröffentlichen, denn in keinem der erhaltenen Briefe an Peters aus den Jahren 1815 und 1816 erwähnt er in der Auflistung seiner Kompositionen sein damals neuestes Quartett oder das 1813 in Schweden entstandene Quartett op. 126 Nr. 1. Erst in einem Brief aus dem Jahr 1823, also einige Jahre, nachdem das dritte Quartett in A-Dur 1817 entstanden war, findet sich anlässlich der Übersendung der Manuskripte an Peters eine Erwähnung der Quartette op. 126.<sup>693</sup>

### **I. Allegro con spirito**

Trotz des zeitlichen Abstands von rund zwei Jahren zum B-Dur Quartett aus dem Jahr 1813 ist die motivische Ähnlichkeit des Satzbeginns mit einer „klopfenden“ Dreitongruppe im c-Moll-Quartett auffallend. Während die Satzeröffnung im B-Dur-Quartett allerdings durch die Unisonodevise geformt wird und sich im weiteren Verlauf keine unmittelbaren Bezüge zu Beethovens Fünfter Sinfonie op. 67 finden, scheinen sich die Wahl der Tonart c-Moll wie auch die charakteristische Dreitongruppe deutlicher an Beethoven anzulehnen. Dennoch unterscheidet sich Ries' Satzbeginn in seiner Intervallstruktur durch den Einsatz auf der Sexte (*as'*) wie auch durch den Sekundabstieg zur Quinte *g'*, die über die Rückkehr nach *as'* in T. 2 zum Leitton *h* absteigt. Wie Schewe an Hand der Untersuchungen von Warren Kirkendale darlegt, bildet das Anfangsmotiv insbesondere durch den charakteristischen verminderten Septfall typische Fugatoanfänge in Themen des „Rokoko und der Klassik“ nach.<sup>694</sup> Das Motiv spinnt Ries ab T. 5 auch imitativ auf alle Stimmen verteilt fort, ein ausgearbeitetes Fugato kommt allerdings nicht zu Stande. Die Satztechnik ist vielmehr der Gestaltung in Beethovens Fünfter Sinfonie nachempfunden, in der das Satzgeschehen ebenfalls vom „Klopfmotiv“ in durchbrochener Satztechnik durchzogen ist. Zu bemerken ist zudem, dass Ries 1813 in seiner d-Moll-Sinfonie, die 1823 als „seine Fünfte“ veröffentlicht wurde, ebenfalls deutlich Bezug zu Beethovens op. 67 nimmt, indem die Satzeröffnung nach drei Tuttischlägen gleichermaßen durch die repetierende Achtelfigur eröffnet wird,

---

<sup>693</sup> Siehe: Brief von Ferdinand Ries an C. F. Peters, London, 8. Juli 1823. Eine Edition des Briefes findet sich im Anhang. Siehe auch: Brief von Ferdinand Ries an C. F. Peters, Hastings, 18. Juli 1823, zitiert nach: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 180–182, [Dok. Nr. 106].

<sup>694</sup> Siehe: Schewe, Gisela: Untersuchungen zu den Streichquartetten von Ferdinand Ries, S. 92 sowie: Kirkendale, Warren: Fuge und Fugato in der Kammermusik des Rokoko und der Klassik, S. 137.

auf die allerdings ein Terzaufstieg und nicht wie bei Beethoven ein Terzfall folgt. Wie in seiner Sinfonie dehnt Ries auch im vorliegenden Streichquartett die motivische Keimzelle auf insgesamt drei Takte aus, während Beethoven bereits im zweiten Takt zum Stehen kommt.

Abb. 227: op. 126 Nr. 2, I, T. 1–20.

**Allegro con spirito** (♩ = 72)

The score is divided into four systems, each containing staves for Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Brass (Br.), and Cello/Double Bass (Vc.).

- System 1 (Measures 1-5):** Violin I starts with a piano (*p*) dynamic, followed by a forte (*f*) dynamic. Violin II, Brass, and Cello/Double Bass all start with a forte (*f*) dynamic. The music features a rhythmic motif of eighth notes.
- System 2 (Measures 6-11):** All parts continue with the rhythmic motif. Dynamics range from *cresc.* to *f*.
- System 3 (Measures 12-17):** This system shows a complex interplay of dynamics, including *sf*, *pp*, and *cresc.*. A triplet of eighth notes is marked in the Violin I part.
- System 4 (Measures 18-20):** The music concludes with a *mf* dynamic across all parts.



Die Überleitung zur Modulation nach Es-Dur gestaltet Ries mit einer neuen, punktierten Motivfigur, die in homorhythmischer Textur einen Kontrast zum vorherigen Satzgeschehen darstellt (T. 13ff). Das in T. 20 erreichte B-Dur (Orgelpunkt im Cello) spannt sich über acht Takte deutlich als Dominante zum anvisierten Es-Dur des Seitenthemas. Auftaktige Dreitongruppen in den Oberstimmen stellen dabei einen Bezug zur markanten Satzeröffnung her. Das Seitensatzthema tritt als umspielende Sechzehntelfigur in der Tenorlage des Cellos auf (T. 27ff), die Harmonik verlässt allerdings das lang vorbereitete Es-Dur bereits nach drei Takten.

Abb. 228: op. 126 Nr. 2, I, T. 24–33.

Musical score for Abb. 228, measures 24–33. The score is for Violin I, Violin II, Bassoon, and Cello. It shows a transition from a forte (f) section to a piano (p) section. The Cello part features a prominent sixteenth-note figure. Dynamics include f, p, and pp.

Der erneute Aufbau von B-Dur in T. 40ff zielt abermals Richtung Tonikaparallele, doch die Hörerwartung wird ein weiteres Mal durch den unerwarteten Übergang nach Ces-Dur in T. 42 getäuscht. Lange Notenwerte sowie die Ausweichung in das entfernte Ces-Dur erscheinen hier als retardierendes Moment vor der Schlussgruppe (T. 47ff), mit deren Beginn Es-Dur erstmals länger bestätigt wird.

Abb. 229: op. 126 Nr. 2, I, T. 41–47.

Musical score for Abb. 229, measures 41–47. The score is for Violin I, Violin II, Bassoon, and Cello. It shows a transition from a piano (pp) section to a crescendo (cresc.) section. The Cello part features a prominent sixteenth-note figure. Dynamics include dim., pp, and cresc.

Die Satzeröffnung, die wie das Seitenthema mehr aus einer motivischen Idee als auf einem abgeschlossenen Thema beruht, und auch der kurze Seitengedanke thematisieren somit beide die Verunklarung ihrer jeweiligen Tonalität. Während der Satz unvermittelt auf der sechsten Stufe einsetzt und erst in T. 4 abschließend nach c-Moll kadenziert, erscheint Es-Dur in den Takten 28 und 29 zwar kurzzeitig gefestigt, wird aber unmittelbar danach wieder verlassen, um über C-Dur<sup>7</sup>, f-Moll und B-Dur<sup>7</sup> retardierend nach Ces-Dur auszuweichen. Die Schlussgruppe knüpft an den Satzanfang an und schließt die Exposition durch die Wiederaufnahme der „Klopffigur“ – nun in rhythmischer Koppelung aller vier Stimmen – motivisch ab.

Die Durchführung eröffnet durch die chromatische Abwärtsführung des Cellos neue harmonische Bereiche. Motivisch knüpft Ries an Elemente der Exposition an, indem er zunächst die Fortspinnungsmotivik des Seitengedankens aus den Takten 30ff aufgreift (T. 66ff) und kadenzierende Sechzehntelläufe aus den Überleitungspassagen der Violine I in durchbrochener Satztechnik auf alle Stimmen verteilt. Die klopfende Motivfigur der Satzeröffnung wird während des raschen Modulationsprozesses von den Unterstimmen übernommen (T. 78ff), bis der Satz in T. 87 auf D-Dur zum Stehen kommt. Die Rückführung zur Reprise geschieht durch die Wiederaufnahme des punktierten Motivs aus der Überleitung der Exposition (T. 88ff), dessen chromatische Melodieführung die Rückkehr Richtung c-Moll unterstützt. Der unmittelbare Beginn des Satzes auf *as'* in der Violine I sorgt nun dafür, dass der Reprisesbeginn nur schwer wahrnehmbar wird, da Ries diesen durch die Harmonisierung des Motivs verschleiert, ähnlich wie Ries die „Unisonodevise“ des B-Dur-Quartetts op. 126 Nr. 1, erstmals mit Beginn der Reprise harmonisiert und festigt. Erst mit der Kadenz nach c-Moll in T. 104 kehrt die Tonika gefestigt wieder, die Reprise beginnt allerdings bereits vier Takte früher (T. 100). Nach konventionellem Verständnis verschieben sich somit die zwei eigentlich zusammengehörigen Parameter des Reprisesbeginns und der Wiederkehr der Tonika. Während die Reprise bereits begonnen hat, kehrt die Tonika hier erst vier Takte später verzögert wieder. Das Verfahren erinnert an ähnliche Vorgehensweisen in den Quartetten op. 70 und insbesondere an das subdominantisch beginnende Streichquartett WoO 10.

Der Verlauf der Reprise gleicht der Exposition in weiten Teilen, verkürzt aber die Binnenüberleitungen. Der Seitengedanke löst sich nun nach C-Dur auf (T. 124ff), das retardierende Moment erweist sich durch die Ausweichung nach As-Dur gleichermaßen als Scharnier, um zurück nach c-Moll zu modulieren. Erst der unmittelbare Satzschluss wendet sich abermals nach C-Dur.

## **II. Adagio cantabile/Allegretto/Adagio/Allegretto**

Der wohl interessanteste Aspekt des Streichquartetts ist sein Mittelsatz, da anschließend bereits das Finale folgt. Ries weicht mit insgesamt nur drei Sätzen von der seit Haydn und Mozart etablierten Viersätzigkeit ab, findet allerdings zugleich einen Kompromiss, indem er eine Art Synthese zwischen langsamem Satz und Tanzsatz vollzieht.<sup>695</sup> Das in As-Dur beginnende Adagio suggeriert zunächst den Anfang eines langsamen Satzes. Ein achttaktiges, kantables Thema wird als Oberstimmenmelodie von der Ersten Geige vorgestellt und beginnt sich in der Wiederholung ab T. 11 zu entwickeln und fortzuspinnen. Parallel hierzu ändert Ries die Begleittextur in durchlaufende Sechzehntelketten in den Mittelstimmen und moduliert nach Ces-Dur. Die zunehmende Verselbstständigung der Ersten Geige mündet mit der Rückkehr zur Dominante Es-Dur in eine kurze Kadenzfigur (T. 30/31), die zum Allegretto überleitet.

---

<sup>695</sup> Zum gleichen Schluss kommt auch Schewe in ihren Untersuchungen. Siehe: Schewe, Gisela: Untersuchungen zu den Streichquartetten von Ferdinand Ries, S. 85–86.

Abb. 230: op. 126 Nr. 2, II, T. 1–20.

Adagio cantabile (♩ = 54)

VI. I  
 VI. II  
 Br.  
 Vc.

10  
 17

*p* *sf* *p* *pp* *cresc.* *fp* *pp* *pp* *pp* *pp*

Einhergehend mit einem Wechsel zum 3/4-Takt ändert sich neben dem Tempo auch der Ausdruck des Satzes. Dem nun einsetzenden Tanzcharakter des Allegrettos wird durch synkopische Betonungsverschiebungen auf die leichten Zählzeiten ein rustikal-beschwingter Anstrich verliehen, der im deutlichen Gegensatz zum „gelehrten“ Fugato der Fortspinnung ab T. 50 steht.

32 **Allegretto** (♩ = 69)

VI. I *pp* *fp* *cresc.*

VI. II *pp* *fp* *cresc.*

Br. *pp* *fp* *cresc.*

Vc. *pp* *fp* *cresc.*

41 *f* *p* *dim.*

VI. I *f* *p* *dim.*

VI. II *f* *p*

Br. *f* *p*

Vc. *f* *p*

Ein kontrastierender Abschnitt ab T. 101 übernimmt die Funktion des Trios. Triolisch repetierende Mittelstimmen, starke und rasche Dynamikgegenätze, extreme Lagewechsel sowie Triller in der Ersten Violine bilden einen deutlichen Gegensatz zum vorherigen Satzgeschehen. Insgesamt ergibt sich für die Gesamtform eine Menuett- oder Scherzform, in die das Adagio integriert wird. Der Adagiobeginn stellt somit die „Einleitung“ zum Tanzsatz dar, kehrt allerdings auch vor dem ausgeschriebenen Da-capo des Tanzes wieder. Der Adagio-Einschub in T. 146ff unterbindet so die Wiederholung kurzzeitig und leitet erneut zum Allegretto über. Der Satzschluss knüpft durch eine Kadenz der Ersten Geige und den Tempowechsel zum Adagio erneut an den Satzbeginn an und sorgt für eine geschlossene Gesamtform.

T. 1–31	Adagio cantabile
T. 32–100	Allegretto
T. 101–145	triolische Rhythmik [„Trio“, Allegretto]
T. 146–154	Adagio cantabile
T. 155–231	Allegretto [quasi ausgeschriebenes Da-capo]
T. 232–234	Adagio [Kadenz als Überleitung zum Finale]

Gisela Schewe sieht in der Synthese von kantablem Arioso und schwungvollem Tanz ein Aufgreifen vokaler Ausdrucksmittel des 18. Jahrhunderts und rückt den Satz auf Grund der unkonventionellen Form in die Nähe des Charakterstücks. So stellt sie für das dramatisch kontrastierende Trio Elemente des „vokalen Lamento“ fest, zu denen sie die triolischen Tonrepetitionen der Mittelstimmen wie auch die Lagewechsel und Sekundtriller (*des'-c'*) der Ersten Geige zählt.<sup>696</sup> Dennoch scheint insbesondere der auf diese Weise erzeugte stürmische Charakter des Trios weniger mit einer musikalischen Klage

<sup>696</sup> Schewe, Gisela: Untersuchungen zu den Streichquartetten von Ferdinand Ries, S. 85–86

vereinbar zu sein, wengleich die Assoziation von Affektdarstellungen naheliegt. Eine Parallele zu der sich im 19. Jahrhundert festigenden Gattung des Charakterstücks zu ziehen, erscheint eher fraglich, da Werke dieser Gattung in der Regel nicht im Kontext mehrsätziger oder zyklisch angelegter Werke zu finden sind und nicht selten Stücke für Klavier in dreiteiliger Liedform darstellen. Nichtsdestotrotz bekommt der Satz durch die ariosen Einschübe des Adagios eine Art szenischen Charakter, indem auf den beginnenden Gesang ein Tanz folgt, der in das düstere f-Moll-Trio umschlägt, das schließlich zum Gesang und Tanz zurückkehrt.

### III. Finale. Allegro

An den Anfang des Finales stellt Ries eine achttaktige Kadenzformel, die in As-Dur beginnt und in c-Moll schließt. Der Satzbeginn vermittelt somit zwischen den Grundtonarten des Mittelsatzes und des Finales. Problematisch erscheint allerdings die formale Zuordnung des Achttakters. Für die Einordnung als Erstes Thema des Sonatensatzes sprechen der regelmäßige Bau und die Wiederholung ab T. 9 sowie die Wiederkehr zu Beginn der Durchführung und der Reprise. Der harmonische offene Beginn in der Subdominante und das Erreichen der Tonika am Phrasenende erscheinen zwar ebenso unkonventionell, finden sich aber in Ries' Werken vermehrt, wie aus den Analysen einiger der oben besprochenen Werke hervorgeht. Der folgende Satzverlauf zeigt allerdings, dass der ohnehin motivisch bescheidene Satzbeginn keine weitere motivisch-thematische Relevanz für die Satzentwicklung aufweist. Auch die figurativ ausgezierte Skala der Ersten Violine ab T. 17 erweist sich als wenig relevanter Inhalt, obgleich Ries den achttaktigen Bau der Phrase aus der achttaktigen Eröffnung ableitet. Erst mit Takt 25 erhält der Satz verstärkt motivische Qualität. Hierfür sorgt ein neuer, abermals achttaktiger Gedanke in der Ersten Violine, die eine aufsteigende Achtellinie einführt, deren auftaktiger Beginn an den Anfang des Kopfsatzes erinnert und die in Tonrepetition mündet. Beginnend und schließend in c-Moll erweist sich dieser Gedanke als eine der zentralen Ideen des Satzes, wie auch der Blick auf die Durchführung und die unmittelbare Fortspinnung in den Mittelstimmen ab T. 32 verdeutlicht. Die ersten 32 Takte des Satzes bilden somit vier achttaktige, als musikalische Perioden angelegte Phrasen, wobei erst der letzte Achttakter sich als eigenständiges Thema erweist.<sup>697</sup>

Abb. 232: op. 126 Nr. 2, III, T. 1–32.

<sup>697</sup> Schewe identifiziert in ihrer aus zwei Sätzen bestehenden Erwähnung des Finales eine „aufsteigende harmonische Mollskala (es1–d2–c2) als Thema“, dessen Vorhandensein sich allerdings nicht erschließt. Siehe: Ebd., S. 87.

13

VI. I

VI. II

Br.

Vc.

21

VI. I

VI. II

Br.

Vc.

27

VI. I

VI. II

Br.

Vc.

Den Seitensatz grenzt Ries durch den Wechsel der Begleittextur zu kurzen, staccato abgesetzten Achterschlägen der Unterstimmen vom vorherigen Satzgeschehen deutlich ab (T. 59ff). Die Kernidee des Seitenthemas sind das auftaktige Wechselspiel zwischen  $b'$  und  $c''$  in der Ersten Violine und die geschärfte Harmonisierung des  $c''$  durch verminderte Harmonik in den Unterstimmen (T. 60–65).

The image shows a musical score for measures 59-69. It consists of four staves: Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Bratze (Br.), and Cello (Vc.). The key signature is B-flat major and the time signature is 3/4. Measures 59-64 show a rhythmic pattern of eighth notes in the lower strings and a melodic line in the Violin I. Measures 65-69 show a variation of the eighth-note pattern, with the Cello taking over the melodic line. Dynamics include *p* and *pp*.

Die Diminution des Wechseltons in Achtel macht die Fortspinnung des Themas ab T. 65 aus und mündet in eine variierte Wiederholung des Themas, das nun vom Cello übernommen wird (T. 82–89). Die Verkleinerung des Ganztonschriffs zum Halbton (*B-ces*) sorgt dabei für ein Abweichen nach Ces-Dur, das Ries bereits im Kopfsatz wie auch im Adagio des Mittelsatzes ansteuerte. Die Rückmodulation nach Es-Dur gelingt durch den Einzug von Chromatik in die Außenstimmen, während die Mittelstimmen in schnellen Wechseln die diminuierte Wechseltongruppe fortspinnen. Die Schlussgruppe (T. 103ff) wendet sich schließlich stabilisierend nach Es-Dur zurück.

Die Durchführung knüpft durch die Wiederaufnahme der achttaktigen Einleitungskadenz an den Satzanfang an, beginnt allerdings harmonisch entrückt in Ces-Dur. Somit erscheint nach der Wiederholung der Exposition nun das Es-Dur der Schlussgruppe als kurze Ausweichung zwischen der Abwandlung des Seitenthemas nach Ces-Dur und dem Beginn der Durchführung. Zunächst erfährt das Seitenthema eine ausführliche satztechnische Verarbeitung. Zentral für diese ist die dichte, kontrapunktisch verwobene Imitation des Themas in allen Stimmen bei fortlaufenden Modulationen. Mit dem Erreichen von b-Moll in T. 161 wendet sich Ries dem Repetitionsmotiv aus T. 24ff zu. Die Idee der imitativen Fortspinnung behält er bei, lockert allerdings das vorherige strenge Satzgeschehen durch den Verzicht auf Engführungen auf. Die Kulmination im Fortissimo in T. 180 führt zur Dominante G-Dur, die kombiniert mit einem Orgelpunkt im Cello und schnellen, triolischen Tonrepetitionen der Zweiten Violine zur Reprise überleitet.

Die Reprise wird wie die vorherigen Formabschnitte durch den kadenzierenden Achttakter eingeleitet. Neu ist allerdings, dass dieser nicht wie zu Beginn des Satzes in As-Dur einsetzt, sondern nun mit der Tonika c-Moll beginnt, um eine trugschlüssige Wendung zwischen dem Ende der Durchführung (G-Dur) und einem Beginn der Reprise in As-Dur zu umgehen. Der Schlussteil des Satzes stellt die gekürzte und abgewandelte Variante der Exposition dar, indem das Erste Thema nach dem Erklingen in c-Moll in der Bratsche nach C-Dur abgewandelt wird. Gleichermäßen tritt das Seitenthema nun in C-Dur auf.

Erst die Fortspinnung der Wechseltongruppe, die abermals im Cello liegt, wendet die Harmonik über As-Dur zurück nach c-Moll, das nun auch die Wiederholung der Schlussgruppe prägt.

In den Außensätzen greift Ries in beiden Fällen auf ähnliche Elemente zurück, aber jeden Satz individuell gestaltet. Während im Kopfsatz die motivisch-thematischen Elemente unverkennbar präsentiert werden, zögert das Finale durch gewissermaßen „leere“ Achttakter das Erste Thema hinaus. Andererseits verunklart der Kopfsatz deutlich die Tonalität der thematischen Ideen, indem der Satz unvermittelt auf der sechsten Stufe einsetzt und der Seitengedanke rasch nach Ces-Dur ausweicht. Im Finale hingegen sind die tonalen Bereiche zwar deutlich strukturiert, allerdings verunklart sich die formale Anlage des Satzes durch die einleitenden Achttakter zu Beginn des Satzes. Auffällig sind zudem die Reprisenanfänge der beiden Sonatensätze. Während im Kopfsatz das zu Satzanfang solistisch eingeführte Motiv zu Reprisenbeginn „falsch“ in der Subdominante As-Dur harmonisiert wird, harmonisiert Ries den „falschen“ Satzbeginn des Finales (As-Dur) mit dem Repriseneinsatz „richtig“ zur Tonika c-Moll um. Beiden Sätzen gemein ist die kurzzeitige Ausweichung nach Ces-Dur, die sich ebenfalls in der beginnenden thematischen Entwicklung des Adagios findet, bevor dieses zur Einleitung des Tanzsatzes umfunktioniert wird. Für die Exposition und die Reprise des Finales sind zudem eine klare Abschnittsbildung und deutliche Zäsuren auffallend, die in starkem Kontrast zur imitativ gewobenen Durchführung wie auch zu dem imitatorischen Beginn des Kopfsatzes stehen.

### **Streichquartett A-Dur op. 126 Nr. 3**

Rund zwei Jahre nach der Entstehung des c-Moll-Quartetts widmete sich Ries erneut der Gattung Streichquartett. Während für die Quartette in B-Dur und c-Moll heute keine autographen Quellen mehr greifbar scheinen, hat sich das Partiturotograph des A-Dur-Quartetts erhalten, wobei der Titel auf die Existenz der anderen beiden Quartette verweist. Der erste Satz ist überschrieben mit: „*Ferd: Ries London 1817 op. 126 No 3*“, in der linken oberen Ecke findet sich der Zusatz: „*3 Quatuors op. 126*“. Anzumerken ist allerdings, dass es sich bei der in Berlin verwahrten Partitur höchstwahrscheinlich um eine spätere Abschrift der Komposition handelt, da das Wasserzeichen des Papiers auf das Jahr 1820 verweist („*J. WHATMAN | 1820*“).<sup>698</sup> Schriftvergleiche lassen zudem den Schluss zu, dass der Schreiber des letzten Satzes ein anderer Schreiber als der der ersten drei Sätze war.<sup>699</sup> Die Vergabe der Opusnummer 126 deutet zudem darauf hin, dass die Abschrift wohl erst nach dem Vertragsabschluss mit Peters 1823 entstand oder dass die Nummer nachträglich hinzugefügt wurde.

Im Gegensatz zum c-Moll-Quartett ist für das A-Dur-Quartett eine öffentliche Aufführung wahrscheinlich. In der Saison 1817 erklang im zweiten Teil des sechsten Konzerts der *Philharmonic Society* am 12. Mai wohl erstmals ein Streichquartett von Ries öffentlich vor großem Publikum: „*The rose of the Concert consisted of Beethoven’s sublime symphony in C minor – the greatest of his works. The Overture to Tito by Mozart, which was loudly encored, – a grand Overture by Bishop – a duet for harp and piano, by Dizi<sup>700</sup> and Kalkbrenner, in which the former exhibited his charming manner of touching the chords of this instrument for the first sime [sic, recte: time] at those Concerts; and an exquisite quartetto by Ries, performed by Loder<sup>701</sup>, &c. The effect produced by this piece was highly gratifying to all lovers of the art, the performance of it confirmed the opinion, that Mr. Loder’s manner*

<sup>698</sup> Das Autograph findet sich in D-B unter der Signatur: Mus.ms.autogr. Ries, F. 68 N.

<sup>699</sup> Hierfür sprechen das im Vergleich mit den ersten drei Sätzen abweichende Schriftbild der Taktzahlen, der Bratschenschlüssel sowie der Dynamikangaben, die im letzten Satz konsequent ohne Abkürzungspunkt notiert sind („*fo*“ statt „*fo*“).

<sup>700</sup> François-Joseph Dizi (1780–1840), französischer Harfenist und Komponist, der sich in London niederließ und dort bald zu einem der angesehensten Harfenisten avancierte.

<sup>701</sup> John David Loder (1788–1846), Violinist, der ab 1817 in der *Philharmonic Society* als Konzertmeister wirkte. Die übrigen Aufführenden waren: Thomas Cooke (Zweite Violine), George (?) Watts (Bratsche) und Robert Lindley (Cello). Siehe: Foster, Myles Birket: *The History of the Philharmonic Society of London 1813–1912*, S. 32.



of leading the last Concert had induced the company to form of his talent. Spagnoletti<sup>702</sup> led the band, and Mr. Bishop<sup>703</sup> conducted at the piano-forte.<sup>704</sup>

Auch wenn die Rezension im *Morning Chronicle* keine Angaben zur Tonart des Quartetts macht, liegt die Vermutung nahe, dass Ries sein damals neuestes Quartett zu Aufführung brachte.

### I. Allegro con moto

Anders als in den zwei vorherigen Quartetten, deren Kopfsätze beide durch markant abgesetzte und kräftige Motivfiguren eröffnet werden, ist der Beginn des A-Dur-Quartetts linear und kantabel erfunden. Über einer schlichten Pendelbewegung der Bratsche erklingt in der Ersten Violine eine vom Grundton zur Quinte auf- und wieder absteigende Linie in gleichmäßiger Viertelbewegung. Die Start- und Endpunkte sind dabei durch lange Notenwerte hervorgehoben, der Richtungswechsel der Kantilene wird durch das Ausweichen zum unteren und oberen Nachbaraton eingeleitet. Das achttaktige Thema offenbart im Gegensatz zu den vorherigen Quartetten seine Grundtonart A-Dur deutlich und stabil. Der Halbschluss in T. 8 wird im Pizzicato von den Unterstimmen nachgeahmt und die Eingangskantilene schließlich in tiefer Lage im Cello wiederholt.

Abb. 234: op. 126 Nr. 3, I, T. 1–22.

The musical score is for the first movement of Op. 126 No. 3, measures 1-22. It is in A major, 2/4 time, and marked 'Allegro con moto' with a tempo of quarter note = 84. The score consists of four staves: Violin I, Violin II, Violin, and Cello. The Violin I part starts with a long note on A4, followed by a melodic line. The Violin II part is mostly silent, with some chords. The Violin part has a steady eighth-note accompaniment. The Cello part has a simple bass line. Dynamics include piano (p), forte (f), and crescendo (cresc.). Performance instructions like 'pizz.' and 'arco' are present.

<sup>702</sup> Paolo Spagnoletti (1773–1834), Geiger italienischer Herkunft, der ab ihrer Gründung in den Konzerten der *Philharmonic Society* wirkte.

<sup>703</sup> Henry Rowley Bishop (1786–1855), Gründungsmitglied der *Philharmonic Society* und populärer Komponist zahlreicher Bühnenerwerke. Ries nutzte einige seiner Melodien als Grundlage für Klaviervariationen.

<sup>704</sup> [unbekannt]: *Philharmonic Society*, in: *The Morning Chronicle*, Nr. 15001 (31. Mai 1817), S. 3. Hervorhebungen im Original.

The image displays a musical score for four instruments: Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Bassoon (Br.), and Violoncello (Vc.). The score is divided into two systems, measures 14-18 and 19-22. The key signature changes from F major (one sharp) to C major (no sharps or flats) between measures 18 and 19. The first system (measures 14-18) features a dynamic range from *f* to *p*. The second system (measures 19-22) features a dynamic range from *pp* to *fp*, with a *decresc.* marking in measures 19-21 and a *f* marking in measure 22. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and triplets.

Trotz des Übergangs in weit von der Tonika entfernten tonalen Bereichen bleibt für den weiteren Verlauf der Exposition die zu Anfang eingeführte harmonische Geschlossenheit erhalten. Die von figurativen Triolen durchzogene Fortspinnung des Hauptthemas ab T. 22 wendet sich zwar von F-Dur über G-Dur nach C-Dur, der langsame harmonische Rhythmus offenbart dabei allerdings weniger eine zielgerichtete Modulation, sondern mehr das Arbeiten mit blockartigen Klangfeldern.<sup>705</sup> Das Abweichen von der Tonika nach C-Dur und schließlich nach c-Moll (T. 41ff) vermeidet nicht nur die Modulation zur Dominante und den Übergang zum Seitenthema, sondern Ries durchzieht bereits die Exposition mit einer für Durchführungen typischen Satztextur. Hierzu ist der verarbeitende Abschnitt ab T. 41 zu zählen, in dem das Eingangsthema sukzessive von allen Stimmen aufgegriffen und dabei kontrapunktisch mit einer absteigenden Sechzehntelfiguration und triolischen Begleitformeln kombiniert wird.

<sup>705</sup> Auch Gisela Schewe spricht in diesem Zusammenhang von „harmonischen ‚Feldern‘“. Siehe: Schewe, Gisela: Untersuchungen zu den Streichquartetten von Ferdinand Ries, S. 94.

Abb. 235: op. 126 Nr. 3, I, T. 41–58.

The musical score is arranged in four systems, each containing four staves: Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Bassoon (Br.), and Violoncello (Vc.).

- System 1 (Measures 41-42):** VI. I plays a triplet of eighth notes, starting with *pp*. VI. II has a rest followed by a triplet of eighth notes. Br. has a rest. Vc. has a long note with a *pp* dynamic.
- System 2 (Measures 43-44):** VI. I continues with triplets. VI. II has a rest followed by triplets. Br. has a long note. Vc. has a long note.
- System 3 (Measures 47-49):** VI. I has a rest. VI. II has triplets. Br. has a long note. Vc. has a long note.
- System 4 (Measures 50-52):** VI. I has a triplet. VI. II has triplets with a *cresc.* marking. Br. has a long note with a *p* dynamic and a *cresc.* marking. Vc. has a long note with a *cresc.* marking.

The image displays a musical score for measures 53 through 56. The score is arranged in four staves: Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Bratsche (Br.), and Violoncello (Vc.).

- Measure 53:** Violin I plays a melodic line with four groups of triplets, marked *f*. The other parts provide harmonic support with various rhythmic patterns.
- Measures 54-55:** The first violin continues with triplets, and the overall dynamics increase, marked *cresc.*
- Measure 56:** A new section begins, marked *ff*. The first violin plays a new melodic line, while the other parts continue with rhythmic accompaniment.

Erst eine solistische, kadenzartige Überleitung der Ersten Violine ab T. 58 sorgt für die Durchbrechung des Verarbeitungsprozesses und mündet in einen neuen Gedanken. Angelegt als diatonisch aufsteigender Quartgang in Achteln setzt sich der neue Gedanke deutlich von der vorherigen Motivik ab, seine Funktion als Seitenthema ist allerdings problematisch. Einerseits ergibt sich aus der tonalen Anlage in G-Dur zwar ein Quintverhältnis zu den vorherigen „Feldern“ in C-Dur und c-Moll, andererseits verleihen der floskelhafte Bau wie auch die schlichte Harmonisierung mit Kadenzharmonik in den Unterstimmen dem Einwurf mehr Schlussgruppencharakter und weniger den Rang eines eigenständigen thematischen Gebildes. Zudem endet die Exposition wenige Takte später, sodass eine Funktion als Schlussgruppe deutlicher zum Vorschein kommt.

Die Durchführung greift auf den bereits in der Exposition eingeführten Verarbeitungsprozess der Takte 41ff zurück. Den Kopf des Eröffnungsthemas legt Ries imitatorisch in die Außenstimmen, während Zweite Violine und Bratsche der Harmonik durch Tonrepetitionen Stabilität verleihen. Dabei heben sich der nun beschleunigte harmonische Rhythmus sowie die durch die engschrittigen Mittelstimmen erzeugten Dur-Moll-Wechsel von der Exposition ab. Der harmonische Gang orientiert sich zunächst an Quintverhältnissen (E-Dur/e-Moll, H-Dur/h-Moll, Fis-Dur/fis-Moll, Cis-Dur/cis-Moll, T. 74–84), wendet sich dann terzverwandt nach A-Dur und schließlich nach D-Dur (T. 87/88). Hierbei sorgt das Aufgreifen absteigender Sechzehntelfigurationen – ebenfalls bekannt aus der Exposition – für die Verdichtung der Satztextur sowie eine fortwährende Gegenbewegung der Außenstimmen (T. 83ff). Die ganztaktige chromatische Abwärtsführung des Cellos (T. 93–97) mündet in eine Scheinreprise in Es-Dur (T. 100ff), die sich in einen weiteren Verarbeitungsabschnitt entwickelt. Ries spinnt zunächst den Kopf des Ersten Themas weiter (Es-Dur, f-Moll) und wendet sich anschließend dem Kadenzglied des Themas zu (T. 112ff), um die Harmonik Richtung Reprise zu führen. Höhepunkt der Entwicklung ist der Ausbruch im Fortissimo sowie die damit einhergehende Dehnung des Klangraums, der unmittelbar in sich zusammenbricht (T. 122). Eine vierstimmige imitative Engführung des Themenkopfes (T. 126–138) leitet schließlich zur Reprise über.

Die Reprise wendet sich bereits in der thematischen Fortspinnung im Cello nach a-Moll (T. 149ff) und greift die Elemente der Exposition in leicht veränderter Reihenfolge auf. So folgt die verarbeitende Passage unmittelbar in T. 158ff, wobei die Harmonik nun von c-Moll nach d-Moll transponiert erscheint. Das Schlussgruppenthema passt Ries an die Tonika A-Dur an. Eine kurze Coda, die motivisch an den Satzanfang zurückkehrt, beschließt den Satz.

Für den Kopfsatz sind somit insbesondere die im Vergleich mit den vorherigen Quartetten betont kantable Themengestaltung, das Auslassen eines Seitenthemas sowie die blockartigen, ungewöhnlichen Tonartendispositionen innerhalb der Exposition kennzeichnend. Eine konventionelle Tonika-Dominant-Spannung spielt im gesamten Satzverlauf keine Rolle, wie die breiten harmonischen Flächen und die Übergänge von A-Dur nach C-Dur und c-Moll sowie die Schlussgruppe in G-Dur innerhalb der Exposition verdeutlichen. Daraus resultiert gleichermaßen, dass eine herkömmliche Gegenüberstellung kontrastierender Themen entfällt. Das E-Dur des Durchführungsbeginns erweist sich somit nicht mehr als Dominante zur Tonika A-Dur, sondern als Medianten zu C-Dur/c-Moll, der Ries in der Exposition viel Platz einräumt.<sup>706</sup> In der Exposition konzentriert sich Ries ungewöhnlich stark auf eine satztechnische Verarbeitung und nimmt so bereits Techniken der Durchführung vorweg. Die Reprise vermag die „aus dem Rahmen“ gefallen Elemente der Exposition kaum zurecht zu rücken, wemgleich die Übergänge nach a-Moll und d-Moll deutlich näher auf die Tonika A-Dur weisen, als es der Verlauf der Exposition kann.

## II. Andantino

Der dreiteilige, langsame Satz in d-Moll wird von den beiden Violinen mit einem in Oktaven geführten, volksliedartigen Thema eröffnet. Dabei verleiht Ries der Melodik durch die große Sexte (*h* statt *b*) eine

<sup>706</sup> Siehe auch Schewe, Gisela: Untersuchungen zu den Streichquartetten von Ferdinand Ries, S. 97.

eigentümliche, dorische Klangqualität. In Kombination mit der arpeggierten Begleittextur der Bratsche, die die Mollsextre (*b*) beibehält, kommt es immer wieder zu scharfen Reibungen zwischen Melodie und Begleitung.<sup>707</sup> Durch die hochalterierte Sexte kadenziiert das Thema nach den ersten vier Takten nach a-Moll und setzt ab T. 5 in C-Dur an, das sich schließlich zur Dominante A-Dur wendet (T. 10). Nach der Wiederholung des zehntaktigen Themas folgt ab T. 11 seine Fortspinnung, die subdominantisch in g-Moll beginnt, das somit im Kontrast zu der am Anfang eingeführten große Sexte steht, allerdings durch den Leitton *fis* stabilisiert wird. Für den Bau des Themas ist neben der engschrittigen Intervallik und eigentümlichen Harmonisierung insbesondere eine punktierte Rhythmik charakteristisch.

Abb. 237: op. 126 Nr. 3, II, T. 1–31.

The musical score consists of three systems of four staves each. The first system (measures 1-8) begins with a tempo marking of *Andantino* (♩ = 96). The Violin I part features trills (*tr*) and a dynamic of *p*. The Violin II part also has trills and a dynamic of *p*. The Viola part is marked *p* and *pizz.*. The Cello part is marked *p* and *pizz.*. The second system (measures 9-16) shows a dynamic of *p* and includes markings for *cresc.* and *dim.*. The third system (measures 17-31) includes markings for *p*, *arco*, and *pizz.*.

<sup>707</sup> Schewe weist in ihrer kurzen Analyse ebenfalls auf die ungewöhnlichen Dissonanzen hin. Siehe: Schewe, Gisela: Untersuchungen zu den Streichquartetten von Ferdinand Ries, S. 84.

Kontrastierend in Harmonik (D-Dur) sowie Melodik und Rhythmik (weitgehend triolische, lineare Melodik) entwickelt sich der kurze B-Teil ab T. 29. Die Wiederholungen der Binnenabschnitte sowie der kontrastierende B-Teil lassen zunächst an einen Doppelvariationssatz denken. Der weitere Satzverlauf zeigt allerdings, dass Ries dem Satz eine schlichte A-B-A'-Form mit Coda unterlegt. Der A'-Teil sorgt lediglich durch Stimmentausch und eine durch rasche Umspielungsfiguren ausgezeichnete Erste Violine für Abwechslung. Die Coda wendet sich überraschend nach Es-Dur und untermalt den Volkstoncharakter durch einen Bordun im Cello (T. 99ff). Die Textur des Satzes bleibt dabei in weiten Teilen durch eine in Oktaven gedoppelte Melodie, apreggierte Begleitung einer Mittelstimme und gezupfte Stütztöne im Cello übersichtlich und auffällig schlicht. Lediglich in der Coda wandert das punktierte Kopfmotiv des Moll-Themas, ausgehend von der Ersten Violine, allmählich durch die übrigen Stimmen in die tiefen Register, in denen der Satz im Pianissimo verklingt.

### III. Menuetto. Allegro

Das kurze Menuett in A-Dur stellt ein schlichtes Motiv (Halbe mit zwei angehängten Achteln) und dessen Diminution in den Vordergrund des Satzverlaufs. Die Textur verteilt sich dabei ähnlich schlicht wie im Andantino, indem der Bass in weiten Teile Stütztöne beisteuert, während die Mittelstimmen in Parallelführung die Harmonik stabilisieren. Den Halbschluss des Themas hinauszögernd, wird der Tonika unmittelbar nach der Satzeröffnung verminderte Harmonik gegenübergestellt, die dabei nicht eine kurze Zwischenstufe darstellt, sondern vier Takte lang nachdrücklich betont wird (T. 1–7).

Abb. 238: op. 126 Nr. 3, III, T. 1–28.

11

VI. I

VI. II

Br.

Vc.

cresc.

*p*

cresc.

*p*

cresc.

*p*

cresc.

*p*

pizz.

21

VI. I

VI. II

Br.

Vc.

arco

*tr*

1.

2.

Die thematische Fortspinnung erweitert nicht nur das Satzgeschehen durch Individualisierung der Stimmen und neue Einwürfe (aufsteigende Dreiklänge), sondern greift das Abschweifen in entfernte harmonische Bereiche aus dem Kopfsatz auf. So wird das Thema ab T. 33 nicht nur stets in neuer harmonischer Konstellation (C-Dur, G-Dur, d-Moll, B-Dur) beleuchtet, sondern erklingt zudem der Reihe nach in jeder Stimme. Das kurze, verlangsamte Trio (*poco più lento*) hebt mit einer Cellokantilene (Tenorlage) in A-Dur – und nicht in C-Dur, wie Schewe meint<sup>708</sup> – an und vermag lediglich durch lineare Kantabilität – wiederum latent auf den Kopfsatz verweisend – sowie die melodieführende Hervorhebung des Cellos Kontrast zu erzeugen. Die Fortspinnung ab T. 101 stellt eine leicht abgewandelte Wiederholung der Eingangstakte des Trios in h-Moll dar, die sich am Ende nach E-Dur wendet, um die Wiederholung des Menuetts zu ermöglichen.

#### IV. Finale. Allegro

Das Rondofinale in A-Dur lebt von einer besonders dichten motivischen Verarbeitung der Eingangsmotivik.

<sup>708</sup> Siehe: Schewe, Gisela: Untersuchungen zu den Streichquartetten von Ferdinand Ries, S. 86.



Abb. 239: op. 126 Nr. 3, IV, T. 1–35.

Finale. Allegro ( $\text{♩} = 66$ )

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

*p*  
*p*  
*p*  
*p*

11  
VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

*f*  
*f*  
*f*  
*f*

*mf*  
*mf*  
*mf*  
*mf*

20  
VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

*pp*  
*pp*  
*pp*  
*pp*

29  
VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

*cresc.*  
*cresc.*  
*cresc.*  
*cresc.*

Die Wechseltongruppe des Themenkopfes erweist sich dabei als wesentlicher Baustein des gesamten Satzverlaufs. Bemerkenswert sind die nahezu durchgehende Präsenz des Motivs sowie dessen

Verarbeitung auch außerhalb der Ritornelle in allen Couplets. Daraus folgt, dass die Abgrenzungen zwischen Ritornell und Couplet kaum noch erkennbar sind, sehr ähnlich, wie es Ries bereits in seinen Jugendjahren im Finale des Streichquartetts WoO 74 erprobte. Lediglich harmonische Unterschiede markieren Kontrastmomente, so beispielsweise im Mittelcouplet ab T. 143, das Ries in c-Moll anlegt. Ausweichungen nach C-Dur finden sich allerdings schon am Satzbeginn (T. 31–37), sodass ein deutlicher Bezug zu den ungewöhnlichen Tonartendispositionen des Kopfsatzes hergestellt wird. Auf Grund der motivischen Dichte wird das Satzgeschehen in weiten Teilen nicht nur von der Ersten Violine bestimmt, sondern auch die übrigen drei Stimmen leisten in durchbrochener Satztechnik und durch rasche Wechsel einen wesentlichen Beitrag zur motivischen Verarbeitung.

Verglichen mit den zuvor entstandenen Quartetten in B-Dur und c-Moll zeigt sich, dass Ries dem A-Dur-Quartett deutlich andere Prinzipien zu Grunde legt. Insbesondere der lineare und kantable Themenbau des Kopfsatzes hebt sich von dem jeweils markanten Satzbeginn der anderen beiden Quartette ab. Kontrastwirkung erzielt Ries im A-Dur-Quartett vermehrt mit ungewöhnlichen Tonartendispositionen, vor allem durch die Ausweichungen Richtung C-Dur und c-Moll in den Außensätzen. Das Rondofinale – der einzige Rondosatz im gesamten Opus – lebt von einem durchgehenden Verarbeitungsprozess, der sich gleichermaßen bereits im Kopfsatz der Exposition findet, im Schlusssatz allerdings für eine Verunklarung der Satzform sorgt. Harmonische Schärfe ist auch Bestandteil des langsamen Satzes, hier allerdings weniger durch die Gegenüberstellung verschiedenartiger harmonischer „Felder“, sondern durch Intervallalteration innerhalb des Themas. Das A-Dur-Quartett erscheint somit als deutlicher Gegenentwurf zu den vorangegangenen Quartetten.

### **Ergebnisse der Analysen op. 126**

Im Vergleich mit den Quartetten op. 70 weisen die drei Streichquartette des Opus 126 bei genauer Betrachtung einige interessante Unterschiede und neue Herangehensweisen auf. Auffällig sind zunächst die markanten Satzeröffnungen in Nr. 1 und Nr. 2. Während Ries in den Kopfsätzen der Quartette op. 70 längere thematische Phrasen oder eine schnelle Einleitung an die Satzanfänge stellt, weisen insbesondere das B-Dur- und das c-Moll-Quartett „devisenartige“ und profilierte Satzanfänge auf. Daraus ergibt sich, dass bei der Satzgestaltung mehr das Bilden eines imitativ gewobenen Satzgefüges und weniger eine individuelle, eigenständige Gestaltung der Stimmen im Vordergrund steht. Gleichermäßen liegt der Fokus hier mehr auf harmonischen und klanglichen Vorgängen.<sup>709</sup> Originell erscheint zudem die Synthese zwischen langsamem Satz und Tanzsatz im c-Moll-Quartett, das somit einen neuen Weg einschlägt und nicht der viersätzigen Tradition folgt.

Ähnlich wie im Opus 70 spielt auch in den Quartetten op. 126 die Gestaltung der Reprisenanfänge eine interessante Rolle, wenngleich Ries die Radikalität im op. 70 hier nicht übertrifft. Der harmonisch „offene“ Beginn des c-Moll-Quartetts führt dazu, dass die Reprise subdominantisch eröffnet wird. Im Finale kehrt sich das Prinzip um, indem der subdominantische Satzbeginn nun korrekt in der Tonika auftritt. Die Repriseneinsatz im B-Dur-Quartett tritt zwar deutlich hervor, indem der Unisono-Beginn nun mehrstimmig aufgefüllt wird, der neue Formabschnitt erfährt allerdings keine Einleitung durch die Dominante, sondern entspringt einem chromatischen Ende der Durchführung. Das A-Dur-Quartett versteht sich insgesamt als Gegenentwurf zu den übrigen beiden Quartetten. Bereits der Beginn durch die weit ausholende und schlichte Kantilene setzt einen gezielten Kontrast zu den markanten Anfängen der anderen zwei Quartette. Darüber hinaus fallen der Verzicht auf ein deutliches Seitenthema sowie die Arbeit mit stark kontrastierenden harmonischen Bereichen und mit wenig profilierter Motivik auf.

In ihrem Anspruch an die Spieler stehen die Quartette hinter den Quartetten op. 70 sowie den zuvor entstandenen Streichquintetten op. 37 und op. 67 zurück. Besonders deutlich wird dies zudem an Hand

---

<sup>709</sup> Siehe auch: Schewe, Gisela: Untersuchungen zu den Streichquartetten von Ferdinand Ries, S. 175–176.

der späteren Streichquartette, so beispielsweise im Opus 150, die eine deutlich versiertere Technik fordern und durch detaillierte motivische Arbeit gleichermaßen mehr musikalische Tiefe erreichen.

### **Streichquartett g-Moll op. 150 Nr. 3**

Zu den letzten Werken, die während Ries' Aufenthalt in England entstanden sind, gehört auch ein Streichquartett in g-Moll, das er dem Autograph nach 1823 in Hastings komponierte.<sup>710</sup> Gedruckt wurde das Werk allerdings erst 1828 mit zwei weiteren Quartetten bei Simrock als Ries' Opus 150.<sup>711</sup> Gewidmet ist das Opus Karl Ernst Job Wilhelm von Witzleben (1783–1837), einem preußischen Generalleutnant, der auch ein versierter Geiger war und sich im Oktober 1828 bei Ries für die Übersendung der Quartette bedankt.<sup>712</sup> Welche Beziehung Ries und Witzleben hatten, wird aus den erhaltenen Quellen nicht deutlich. Allerdings scheint sich Witzleben vermehrt für Ries' Bruder Hubert eingesetzt zu haben, der als Geiger in Berlin eine Anstellung suchte, wie aus einem Brief von Ferdinand Ries an seinen Schulfreund Peter Joseph Lenné hervorgeht: *„Ich hoffe, daß mein Bruder glücklich genug seyn wird, in Berlin eine Anstellung zu erhalten, wenn Spontini wollte, so könnte er es wohl sehr leicht, besonders durch General Witzleben, welcher wie ich weiß, sein großer Protector und das Factotum des Königs ist.“*<sup>713</sup>

### **I. Larghetto quasi andante/Allegro moderato**

Der Kopfsatz des g-Moll-Quartetts setzt erstmals in Ries' Streichquartettschaffen mit einer langsamen Einleitung ein, wenngleich sich langsame Einleitungen in seinen Werken anderer Gattungen, so etwa im Streichquintett (op. 68) oder in Werken mit Klavier (WoO 76, op. 2, op. 13, op. 25, op. 74), bereits deutlich früher finden. Gisela Schewe bemerkt in ihren Untersuchungen, dass prinzipiell drei Haupttypen von Einleitungen zu unterscheiden sind. 1.: „ankündigende“ Einleitungen mit deutlichen Akkordschlägen, die die Harmonik durch Dissonanzen spannungsvoll ausdehnen, 2.: schnelle Einleitungen wie in Ries' Quartett op. 70 Nr. 1, sowie 3.: Einleitungen, die durch abschweifende Harmonik und Klangfarbenspiele zunächst eine Stimmung evozieren, so beispielsweise im Streichquintett op. 68 oder in Beethovens Quartett op. 59 Nr. 3.<sup>714</sup> Dabei können motivische Vorwegnahmen für das folgende Allegro in den Einleitungen enthalten sein, müssen aber nicht. Während Ries in den Einleitungen seiner Werke mit Klavierbesetzung in der Regel auf den ersten Typus zurückgreift, orientiert sich die Einleitung im g-Moll-Quartett deutlich am letzteren.

Kennzeichnend hierfür sind die quasi rezitativische, improvisatorische Konzeption der Ersten Violine, eine durch Dissonanzen verunklarte Harmonik sowie ein unregelmäßiger harmonischer Rhythmus. Der zu Beginn der Einleitung in allen Stimmen vorgestellte kleine Sekundschritt (*Fis-G* im Cello, wie auch *a-b* und *d'-es'* in den Violinen) erweist sich als ein wesentliches Merkmal der geschärften Klangsprache und kehrt als Motivbaustein im folgenden Allegro wieder. Bereits der erste Takt der Einleitung – instabil auf dem Leitton *Fis* im Cello einsetzend – verunklart die Harmonik durch die halbtonschrittige Intervallik, die in der Taktmitte die Tonika g-Moll durch das Hinzufügen der Sexte *es'* in der ersten

<sup>710</sup> Das Partituriograph findet sich in D-B und trägt die Signatur Mus.ms.autogr. Ries, F. 70 N.

<sup>711</sup> „Bey Simrock kommen 3 Violin Quartetten heraus [...]“. Siehe: Brief von Ferdinand Ries an Joseph Ries, Frankfurt a. M., 10. Mai 1827, zitiert nach: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 307–310, [Dok. Nr. 191]. Siehe auch die Ausführungen im Abschnitt „Die späten Streichquartette“.

<sup>712</sup> Siehe: Brief von Karl Ernst Job Wilhelm von Witzleben an Ferdinand Ries, Berlin, 19. Oktober 1828. Eine Edition des Briefes findet sich im Anhang.

<sup>713</sup> Brief von Ferdinand Ries an Joseph Peter Lenné, Bonn 23. Dezember 1824, zitiert nach: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 201–202, [Dok. Nr. 124]. Hubert Ries erhielt einige Monate später wohl durchs Spontinis Hilfe eine Anstellung am Königlichen Theater in Berlin. Siehe: Brief von Ferdinand Ries an Joseph Ries, Godesberg, 25. Juni 1825, zitiert nach: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 232–234, [Dok. Nr. 145].

<sup>714</sup> Siehe: Schewe, Gisela: Untersuchungen zu den Streichquartetten von Ferdinand Ries, S. 100–102.

Violine destabilisiert. Kleine Intervallschritte wie auch Chromatik, insbesondere absteigend im Cello (T. 10ff), prägen den weiteren Verlauf der Unterstimmen, während die Erste Violine „suchend“ fallende Akkordbrechungen sequenziert und dabei gleichermaßen den Klangraum bis an die oberste Grenze ( $b^{\flat}$ , T. 11) absteckt. Der kleine Sekundschritt, der die Einleitung eröffnet, schließt diese auch wieder (T. 13). Durch diese Rückkehr an den Anfang wird die Ziellosigkeit der Einleitungstakte noch unterstrichen, da der „Suchprozess“ gewissermaßen erfolglos bleibt und zum Anfang zurückkehrt.

Abb. 240: op. 150 Nr. 3, I, T. 1–13.

Larghetto quasi andante ( $\text{♩} = 63$ )

The image shows the first system of a musical score for measures 1-13. It consists of four staves: Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Brass (Br.), and Cello (Vc.). The tempo is marked 'Larghetto quasi andante' with a quarter note equal to 63 beats. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 6/8. The score includes various dynamic markings: *p* (piano), *cresc.* (crescendo), *f* (forte), *pp* (pianissimo), and *fp* (fortissimo-pianissimo). There are also slurs, accents, and hairpins indicating volume changes. The first system covers measures 1 through 6.

The second system of the musical score covers measures 7 through 9. It continues with the same four staves: Violin I, Violin II, Brass, and Cello. The dynamics include *p*, *cresc.*, *f*, and *fp*. The notation shows complex rhythmic patterns and melodic lines in the upper staves, and more rhythmic accompaniment in the lower staves.

The third system of the musical score covers measures 10 through 13. It continues with the same four staves: Violin I, Violin II, Brass, and Cello. The dynamics include *p*, *cresc.*, *f*, and *pp*. The notation shows complex rhythmic patterns and melodic lines in the upper staves, and more rhythmic accompaniment in the lower staves.

Der Taktwechsel vom 6/8-Takt zum Alla breve sowie ein Pizzicatofundament aus gebrochenen Akkorden im Cello (g-Moll) markieren den Übergang zum schnelleren Tempo (Allegro moderato) und damit den Beginn der Exposition (T. 14ff). Das zehntaktige Erste Thema eröffnet zunächst kantabel und umschreibt durch Umspielungen und das diatonische Ausfüllen des Klangraums die Grundtöne der Tonika. Dabei markieren Sekundschritte in der Melodie- und Unterstimmengestaltung ein Anknüpfen

an die charakteristischen Intervalle der Einleitung. Kontrastierend setzt Ries hierzu einen akkordischen, punktiert rhythmisierten Einwurf, der ebenfalls im Rückbezug zum Satzbeginn die charakteristischen Sekundschritte *d-es* wie auch *fis-g* aufgreift (T. 19–21). Zwischenziel des Themenverlaufs ist Takt 22, der durch weite Lage, Forte und ein schnell absteigendes Arpeggio der Ersten Violine nachdrücklich betont wird. Der Spannungsaufbau steht allerdings im Widerspruch zur Harmonik, da der Takt in c-Moll die weniger spannungsvolle Subdominante zum Inhalt macht. Die abschließende Kadenz über D-Dur als Sextakkord thematisiert durch den Vorhaltston *es'* in der Ersten Violine abermals das Kernintervall *d-es*, bevor die Auflösung nach g-Moll die Überleitung zum Seitensatz einsetzen lässt.

Abb. 241: op. 150 Nr. 3, I, T. 14–28.

14 **Allegro moderato** ( $\text{♩} = 108$ )

VI. I *p*

VI. II *p*

Br. *p*

Vc. *pizz. p* *arco*

20 *cresc.* *f* *p* *f*

VI. I *cresc.* *f* *p* *f*

VI. II *cresc.* *f* *p* *f*

Br. *cresc.* *f* *p* *f*

Vc. *cresc.* *f* *p* *f*

26 *dim.* *pp*

VI. I *dim.* *pp*

VI. II *dim.* *pp*

Br. *dim.* *pp*

Vc. *dim.* *pp*

Die von virtuosen Akkordbrechungen durchzogene Überleitung verdeutlicht, dass die Erste Violine in weiten Teilen das Satzgeschehen dominiert.<sup>715</sup> Dabei arbeitete Ries allerdings die Grundintervalle *d-es* und auch *fis-g* untergründig in die akkordische Begleittextur der Unterstimmen wie auch latent in die Melodik der Ersten Violine ein (T. 26–29).<sup>716</sup> Die Tonartendisposition ist ähnlich bemerkenswert gestaltet wie im zuvor entstandenen A-Dur-Quartett op. 126 Nr. 3. Die Überleitung zum Zweiten Thema „rutscht“ während der Modulation einen Halbton „zu hoch“, sodass das neue Thema in H-Dur und nicht in der Tonikaparallelen B-Dur erklingt (T. 36ff). Die „harmonische Verirrung“ gelingt durch chromatische Fortschreitungen und enharmonische Verwechslungen, wobei sich Ges-Dur<sup>7</sup> in T. 29 als Scharnier nach Fis-Dur<sup>7</sup> in T. 30 erweist. Ebenso gelingt die Rückmodulation durch enharmonische Verwechslungen, indem die Töne *H, Dis* und *Fis* zu *Ces, Es* und *Ges* umgedeutet werden. Chromatisch absteigende Mittelstimmen in kanonischer Imitation erleichtern dabei den allmählichen Rückweg zur Tonika. Die „falsche“ Disposition des Seitenthemas rückt Ries in T. 44 zurecht, indem das Thema nun „korrekt“ in B-Dur erklingt. In gewisser Weise wird der Halbtonschritt der Satzeröffnung somit auf die Anlage des Seitensatzes übertragen, indem das Thema zunächst „falsch“ einen Halbton zu hoch erklingt und erst anschließend „korrekt“ formuliert wird. Der übrige Verlauf der Exposition bleibt hingegen harmonisch stabil und erweist sich als eine Art Spielepisode, die maßgeblich von Figurationen der Ersten Geige geprägt ist. Erst die Schlussgruppe schafft durch ihr Pendeln zwischen den Tönen *d* und *c* einen Rückbezug zur Sekundschrittintervallik des Satzbeginns.

Abb. 242: op. 150 Nr. 3, I, T. 29–47.

The image shows a musical score for a string quartet, specifically measures 29-47 of the first movement of op. 150 No. 3. The score is arranged in two systems. The first system (measures 29-32) is in B-flat major. The second system (measures 33-47) is in B major. The score includes parts for Violin I, Violin II, Bassoon, and Violoncello. Dynamics include cresc., pp, f, dim., and p. The first violin part features a prominent melodic line with chromatic and arpeggiated figures.

<sup>715</sup> Schewe sieht hierin ein Merkmal, das das Quartett in die Nähe des Quatuor brillant rückt. Dies beschränkt sich allerdings nur punktuell auf die Gestaltung der Solovioline. Der Satz ist in weiten Teilen von motivisch-thematischer Arbeit aller Stimmen geprägt, die der Dominanz der Ersten Geige entgegenwirkt. Siehe: Schewe, Gisela: Untersuchungen zu den Streichquartetten von Ferdinand Ries, S. 108.

<sup>716</sup> Siehe auch: Ebd., S. 111.

37

VI. I

VI. II

Br.

Vc.

43

VI. I

VI. II

Br.

Vc.

Die Durchführung beginnt wie die Exposition mit dem Ersten Thema, das nun zur imitatorischen Verarbeitung zwischen Erster Violine und Bratze geöffnet wird. Außerdem folgt das Aufgreifen der punktierten Variante des Sekundmotivs, das sich ebenfalls imitatorisch durch das Satzgefüge zieht (T. 80ff) und im weiteren Verlauf in den Begleitstimmen erhalten bleibt (T. 91ff).<sup>717</sup> Wie in der Exposition zielt die Entwicklung auch in der Durchführung zum kantablen Seitenthema, das hier nach enharmonischer Verwechslung von Ces-Dur nach H-Dur in E-Dur erklingt (T. 95ff). Das kanonische Sequenzmodell der chromatisierten Mittelstimmen – bereits bekannt aus der Exposition – sorgt auch in der Durchführung für eine Rückmodulation Richtung Tonika (T. 104). Imitatorisch verarbeitet werden zudem die Elemente der Überleitung aus T. 30ff, die in der Exposition zum Seitenthema führen, in der Durchführung nun aber nach dem Erklingen des Seitenthemas zur Reprise überleiten und somit die Wiederkehr des Ersten Themas vorbereiten. Die Durchführung greift auf alle „Bausteine“ der Exposition zurück, im Gegensatz zur vertikalen Verarbeitung innerhalb der Exposition zielt sie jedoch auf eine horizontale Satztechnik und verarbeitet die Motivik in weiten Teilen imitativ in allen Stimmen.

Die Reprise folgt der Exposition, passt aber die Tonalität an. So erklingt der Satzverlauf ab dem Seitenthema in G-Dur (T. 138ff), bis die Coda die Harmonik zurück nach Moll wendet. An den Anfang zurückblickend, thematisieren die Schlusstakte des Satzes abermals das ursprünglich aus der Einleitung abgeleitete Sekundintervall *es-d* (T. 167–168, Erste Violine) und beschließen den Satz mit dem Ersten Thema im Pianissimo.

## II. Larghetto con moto

Der dreiteilige langsame Satz hebt noch deutlicher als der Kopfsatz die Erste Violine solistisch hervor. Während die übrigen Stimmen nahezu durchgehend lediglich das harmonische und rhythmische Fundament des Satzes bilden, lässt Ries die Erste Violine darüber in einer improvisatorisch anmutenden Form die Melodik vortragen. Die freie Entwicklung der Melodie wie auch die kaleidoskopartige

<sup>717</sup> Siehe auch: Schewe, Gisela: Untersuchungen zu den Streichquartetten von Ferdinand Ries, S. 111–113.

harmonische Progression wirken dabei einer klaren Wahrnehmung der Satzform entgegen. Neben den Figurationen der Violine I ist die Tonartendisposition auch für Kontrastwechsel maßgeblich. Während die Rahmenteile des Satzes mit der Harmonik um die Tonika Es-Dur unterlegt sind, wendet sich der Mittelteil nach Des-Dur (T. 19ff). Dabei sorgen engschrittige Intervallik wie auch Chromatik in den Mittelstimmen für kontinuierliche Farb- und Harmoniewechsel. Die Überleitung zur Wiederholung des Satzbeginns leistet die Erste Violine durch eine längere Kadenz, wodurch ähnlich wie im Kopfsatz Assoziationen mit dem Quatuor brillant aufkommen.

Abb. 243: op. 150 Nr. 3, II, T. 1–19.

**Larghetto con moto** (♩ = 69)

The musical score consists of four staves: Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Brass (Br.), and Violoncello (Vc.).

- VI. I:** Starts with a rest, then plays a melodic line with dynamics *p*, *f*, and *f*. It includes a trill (*tr*) and a sixteenth-note run.
- VI. II:** Plays a rhythmic accompaniment of eighth notes, with dynamics *p*, *f*, and *f*. It includes a sixteenth-note run.
- Br.:** Plays a rhythmic accompaniment of eighth notes, with dynamics *p*, *f*, and *f*. It includes a sixteenth-note run.
- Vc.:** Starts with a rest, then plays a melodic line with dynamics *pizz.*, *arco*, and *f*. It includes a sixteenth-note run.

Measures 8, 12, and 16 are marked with a '6' above the staff, indicating a sixteenth-note run. The score includes various dynamic markings (*p*, *f*, *pp*, *cresc.*) and performance instructions (*pizz.*, *arco*, *tr*).



### III. Menuetto. Allegretto moderato

Durch die nahezu konsequent aus Sexten gestaltete Melodik des Menuetts ergibt sich ein ungewöhnlich „archaisch“ anmutender Klangcharakter.<sup>718</sup> Unterstützt wird diese Klangwirkung durch den Fokus auf die Verwendung eines Hauptintervalls sowie auf eine aus Sequenzen gestaltete Thematik und eine gleichförmige Rhythmik, die als typische Gestaltungselemente des Barock erscheinen. Die aus auf- und abwärts gerichteten Sexten gestaltete Oberstimmenmelodik erweckt dabei den Eindruck von Zweistimmigkeit.<sup>719</sup> Auch die aus Sequenzen gewonnene, freie Fortspinnung ab T. 13 behält den Gestus der Eröffnungstakte bei, allerdings zieht nun verstärkt Chromatik in die Gestaltung der Oberstimme ein, die als Verbindungsglied der Intervallsprünge dient. Die Wiederkehr des Satzbeginns in T. 25 verteilt Ries ausgehend vom Cello in durchbrochener Satztechnik auf alle vier Stimmen. Das Trio steht kontrastierend zum g-Moll des Menuetts in As-Dur. Kennzeichnend für die Kontrastwirkung sind durchlaufende Mittelstimmen in Achteln, Stütztöne im Cello sowie eine synkopiert rhythmisierte Oberstimmenmelodie, die durch chromatische Fortschreitungen einen Gegenpart zu den großen Intervallsprüngen des Menuetts bildet. Auffallend ist außerdem das offene Ende des Trios, das in den Schlusstakten D-Dur als Dominante zum Menuett festigen muss, um den Anschluss zum Satzbeginn vollziehen zu können.

Abb. 244: op. 150 Nr. 3, III, T. 1–25.

Menuetto. Allegro moderato (♩ = 164)

<sup>718</sup> Siehe auch: Ebd., S. 108–109.

<sup>719</sup> Siehe auch: Ebd.

9

VI. I

VI. II

Br.

Vc.

*p* *f* *ff*

18

VI. I

VI. II

Br.

Vc.

*p* *pp* *cresc.* *mf* *cresc.*

#### IV. Allegretto man in troppo

Das achttaktige Ritornellthema am Beginn des Finales ist ungewöhnlich repetitiv und starr angelegt. Während die Unterstimmen durch regelmäßige Bewegung in Vierteln die Harmonik des Satzes ausfüllen, verharrt die Erste Violine auf den Grundstufen des Tonikadreiklangs. Kennzeichnend ist dabei die rhythmische Grundformel von Achtel, Sechzehntel, Sechzehntel. Die aus der Motivik entwickelte Fortspinnung ab T. 8 eröffnet das erste Couplet und behält den charakteristischen Rhythmus bei, lockert aber das Satzgeschehen durch imitative Setzweise in den Unterstimmen auf (T. 16ff).

Abb. 245: op. 150 Nr. 3, IV, T. 1–24.

Allegro ma non troppo ( $\text{♩} = 120$ )

VI. I

VI. II

Br.

Vc.

*p* *cresc.* *f* *p*

1. 2.

9

VI. I

VI. II

Br.

Vc.

18

VI. I

VI. II

Br.

Vc.

Führend beliebt allerdings in weiten Teilen die figurativ gestaltete Erste Violine. Lediglich ein kurzer Einwurf der Zweiten Violine stellt sich durch Stimmkreuzung über die Erste Violine. Die kontrastierende, kantable Phrase wird durch das Pausieren der Unterstimmen zusätzlich hervorgehoben und lässt die Bezeichnung als Seitengedanke zu, wobei sich die Harmonik erst im achttaktigen Verlauf von g-Moll nach B-Dur wendet (T. 34–42).

Abb. 246: op. 150 Nr. 3, IV, T. 34–46.

34

VI. I

VI. II

Br.

Vc.

41

VI. I

VI. II

Br.

Vc.

*tr* *mf* *cresc.* *p*

*tr* *mf* *cresc.* *p*

*p* *mf* *cresc.* *p*

*mf* *cresc.* *p*

Anders als in der Exposition des Kopfsatzes kreist die Harmonik im Verlauf des Couplets in weiten Teilen um die Tonika und basiert weitgehend auf kurzgliedrigen Kadenzformeln. Nach der Wiederkehr des Ritornells, in dem die Themenwiederholung nun in die Bratsche verlegt und von der Ersten Violine figurativ umspielt wird, folgt ein satztechnisch wie auch harmonisch kontrastierender Einschub. So markiert den Beginn des zweiten Couplets nicht nur ein Wechsel zu drei B-Vorzeichen, sondern gleichermaßen ein deutlich langsames Tempo (*poco meno vivace*), das Ries durch die spätere Hinzufügung der Metronomangaben genauer präzisierte (Wechsel von Viertel=120 zu Viertel=84).<sup>720</sup> Satztechnisch unterscheidet sich das Couplet durch seine Anlage als breit ausgearbeitete Fuge, die gleichzeitig als Durchführung für die zuvor vorgestellte Motivik dient. Als Fugenthema nimmt Ries ein aus dem starren Ritornellthema entwickeltes, viertaktiges Thema, das die prominente rhythmische Formel Achtel, Sechzehntel, Sechzehntel aufgreift und wesentlich beweglicher auftritt als der Satzanfang. Beginnend mit der Zweiten Violine, setzt in T. 102 die Erste Violine in der Oberquint ein, gefolgt von Cello (T. 106) und Bratsche (T. 110). Nach der Fugenexposition folgen noch insgesamt sieben vollständige Einsätze des Themas, wobei für den weiteren Verlauf der Fuge insbesondere die motivische Dichte kennzeichnend ist, die Ries durch Engführungen, thematische Abspaltung sowie Augmentation des Themas (Cello, T. 123ff) erzielt. Der Einzug von Chromatik sowie Themeneinsätzen im Sekundabstand (Cello und Zweite Violine, T. 149ff) sorgen für eine Zunahme der harmonischen Spannung sowie für einen rasch modulierenden harmonischen Rhythmus.

<sup>720</sup> Im Partiturautograph sind die Metronomangaben mit anderer Tinte nachgetragen.

97 *Poco meno vivace* ( $\text{♩} = 84$ )

VI. I

VI. II

Br.

Vc.

*p*

106

VI. I

VI. II

Br.

Vc.

*p*

*mezza voce*

113

VI. I

VI. II

Br.

Vc.

*f*

120

VI. I

VI. II

Br.

Vc.

*f*

Detailed description: This image shows a page of a musical score for a string quartet, measures 97 to 146. The score is arranged in four systems, each with four staves: Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Trombone (Br.), and Violoncello (Vc.). The key signature is B-flat major (two flats), and the time signature is 2/4. The tempo is marked 'Poco meno vivace' with a quarter note equal to 84 beats per minute. The first system (measures 97-105) features a dynamic marking of *p* (piano). The second system (measures 106-112) includes a *mezza voce* marking for the cello and a *p* marking for the violin II. The third system (measures 113-119) is marked with a forte *f* dynamic. The fourth system (measures 120-146) also features a forte *f* dynamic. The notation includes various rhythmic patterns, slurs, and articulation marks.

127

VI. I

VI. II

Br.

Vc.

*p*

133

VI. I

VI. II

Br.

Vc.

*p*

140

VI. I

VI. II

Br.

Vc.

*cresc.*

*f*

*mezza voce*

*f*

*mf*

*p*

Die Rückkehr des Ritornells in T. 181 eröffnet auch die Reprise des Sonatenrondos. Das dritte Couplet wendet sich daher nach G-Dur (T. 206), übergeht dabei allerdings die Überleitung aus dem zweiten Couplet sowie das zuvor eingeführte Seitenthema. Dieses erscheint erst nachträglich in der Stretta ab T. 238 gefestigt in g-Moll. In der Reprise vertauscht Ries somit einzelne Abschnitte des vorherigen Satzverlaufs, behält jedoch Textur und motivischen Verlauf bei. Die Schlusstakte greifen auf die Satzeröffnung wie auch auf die Fuge in der Satzmitte zurück, indem der Kopf des Ritornellthemas im kurzen Fugato aufgegriffen wird (T. 261ff). Im Cello wird das Thema abschließend zum repetitiven Orgelpunkt auf dem Grundton umgewandelt (T. 267), bis der Satz schließlich im Pianissimo verhallt.

Die Analyse zeigt, dass Ries seinem letzten Londoner Quartett eine neue Herangehensweise unterlegt, sich allerdings gleichzeitig auch an vorherigen Verfahren orientiert. Neu ist zunächst die langsame Einleitung, die sich in ihrem suchenden Charakter und durch ihre motivische Relevanz für den folgenden Verlauf des Kopfsatzes maßgeblich von den bisher betrachteten Einleitungen unterscheidet. Die ungewöhnliche Tonartendisposition in der Exposition des Kopfsatzes findet sich zwar auch in anderen Kompositionen von Ries, zu bemerken ist allerdings, dass die weitschweifende Abweichung von der Tonika nicht wie „üblich“ in einem motivisch weniger relevanten Bereich, sondern im Seitenthema

stattfindet. Ähnliches ist in den oben untersuchten Quartetten op. 70 Nr. 1 und Nr. 2 zu beobachten, in denen Ries den jeweiligen Beginn der Reprise und die Wiederkehr des Ersten Themas – also ebenfalls einen essenziellen Formteil – harmonisch „falsch“ eröffnet. Neben die Vorstellung von zwei gegensätzlichen Themen und deren Verarbeitung tritt außerdem eine weitere motivische Ebene hinzu, die den zu Anfang eingeführten Sekundschritt im weiteren Satzverlauf untergründig bewahrt. Die in weiten Teilen brillante Faktur der Ersten Geige in den ersten zwei Sätzen entkräftet Ries insbesondere im Finale. Einerseits ist das Ritornellthema ungewöhnlich starr angelegt und steht somit im Kontrast zu den figurativen Elementen des Kopfsatzes, andererseits löst die breit angelegte Fuge in der Satzmitte die Hierarchie der Stimmen auf. Gleichzeitig knüpft die barocke Satztechnik an das archaisch wirkende Menuett an, das, wie gezeigt, seinerseits auf barocke Elemente in der Themengestaltung zurückgreift.

### 9.3 Ensemblesmusik mit Flöte – Flötenquartette op. 145 und Flötenquintett op. 107

Wie aus der oben dargestellten Auswahl der Kompositionen der Londoner Zeit hervorgeht, fokussierte sich Ries in jener Zeit stark auf das Komponieren von Werken mit Klavierbesetzung. Bei weiterer Betrachtung fällt allerdings auf, dass er sich ebenfalls nachdrücklich mit der Flöte auseinandersetzte. Schon im 17. und 18. Jahrhundert avancierte die Flöte zu einem der beliebtesten Instrumente von „Liebhabern“ und „Dilettanten“; Werke unterschiedlicher Gattungen mit Flötenbesetzungen waren weit verbreitet und stießen generell auf große Nachfrage. Bereits 1814 komponiert Ries zwei Flötensonaten, eine in London (op. 48) und eine weitere während eines Aufenthalts in Godesberg (op. 169), sowie zwei der insgesamt drei Flötenquartette op. 145. In den folgenden Jahren entstehen das oben besprochene Klaviertrio mit Flöte op. 63, ein Divertimento für Klavier und Flöte (op. 62, 1815), mehrere Sonaten mit Flöte ad libitum (op. 76, 1816 und 1817, sowie op. 86, 1819), ein Flötenquintett (op. 107, 1818), eine Sonate für Klavier und Flöte obligat (op. 87, 1819), eine Polonaise für Klavier und Flöte obligat (op. 119, 1822) sowie ein Rondo und ein Notturmo mit Flöte ad libitum (op. 85 Nr. 3, bzw. op. 89, 1819). Besonders interessant und von der Forschung bisher unbeachtet geblieben ist, dass sich Ries zudem intensiv mit Mozarts *Zauberflöte* beschäftigte und eine Bearbeitung des Singspiels für Flöte und Klavier plante. Er fertigte Arrangements von insgesamt 24 Gesangsstücken an, die wohl alle gemeinsam veröffentlicht werden sollten. Die in der Staatsbibliothek zu Berlin erhaltene autographe Stichvorlage von 1819 umfasst vier Bände, darunter einen mit dem Titel: „*Il flauto magico or Die Zauberflöte [...] arranged as various pieces for the piano forte and flute ad lib., by Ferd. Ries*“.<sup>721</sup> Zu bemerken ist, dass unter Mozarts sieben Kompositionen für Bläser und Streicher auch vier Flötenquartette zu finden sind (KV 285, KV 285<sup>a</sup>, KV Anh. 171 (285<sup>b</sup>) und KV 298), die sich gleichermaßen wie Ries' Quartette an „Dilettanten“ wenden.<sup>722</sup>

Fast alle Werke mit Flötenbesetzung weisen Widmungsträger auf. Charles Aders wie auch Charles Saust dedizierte Ries dabei mehrfach Kompositionen. Die Flötenquartette op. 145 sowie die Sonate op. 169 sind Aders gewidmet, das Flötenquintett op. 107 und die Sonate op. 87 richten sich an Saust. Während über Saust nur spärliche biographische Hinweise greifbar scheinen, ist Aders Leben immerhin in geringem Maße erforscht.<sup>723</sup> Es wird dabei ersichtlich, dass zumindest Saust ein versierter Flötist war, aber auch Aders scheint das Flötenspiel beherrscht zu haben. Bei Charles Aders handelt es sich um Carl Aders (1780–1846), einen deutschen Kaufmann und Kunstsammler aus Elberfeld, der in London und

<sup>721</sup> Signatur: D-B, Mus.ms.autogr. Ries, F. 112 N (1–24).

<sup>722</sup> Siehe hierzu: Stöbel, Harald: Quartette und Quintette für ein Blasinstrument. Virtuosität und Kammermusik, in: Mozarts Klavier- und Kammermusik, S. 257–284.

<sup>723</sup> Zu Aders siehe generell: Baum, Marie-Luise: Carl Aders – ein vergessener Wuppertaler (1780–1846), in: Wuppertaler Biographien, Bd. 5, S. 7–18

ab Mitte der 1820er Jahre auch in Godesberg lebte.<sup>724</sup> Aders finanzieller Erfolg durch seine Handelsfirma *Jameson & Aders* eröffnete ihm die Möglichkeit, in seinem Haus in London am Euston Square einen angesehenen Salon zu führen, in dem regelmäßig die bedeutendsten Dichter, Künstler und Musiker der Stadt verkehrten und wo er auch seine Gemäldesammlung präsentierte. Aus Ries' erhaltenen Briefen wird ersichtlich, dass er mit Carl Aders und dessen Frau Eilza eng befreundet war.<sup>725</sup> Carl Aders scheint für ihn zudem ein wichtiger Ansprechpartner bei Investitionen in Wertpapiere und Aktivitäten an der Börse gewesen zu sein, denn nach seiner Rückkehr ins Rheinland rät Ries seinem Bruder Joseph, sich bei entsprechenden Fragen an Aders zu wenden.<sup>726</sup> Als sich Aders in Godesberg niederließ, kaufte er die Redoute – das ehemalige Ballhaus aus kurfürstlicher Zeit – und wohnte somit, wenn er im Rheinland war, in unmittelbarer Nachbarschaft zu Ries. Wie die erhaltenen Briefe in Hills Edition bezeugen, scheint Franz Anton Ries als einer der Verwalter von Aders' Besitz tätig gewesen zu sein und wohnte nach Ferdinands Rückkehr nach Godesberg zeitweise in einem Haus von Aders zur Miete.<sup>727</sup> Aders' Geldverlust ab Mitte der 1820er Jahre führte allerdings zeitweise zu finanziellen Engpässen und zu Streit mit Ries.<sup>728</sup> Dass die Widmung der Quartette op. 145 an Aders nicht nur ein bloßer Freundschaftsdienst war, sondern Aders in seiner Freizeit offenbar zur Flöte griff, verdeutlichen die Widmung von Ries' Flötensonate op. 169 sowie von sechs Flötenquartetten des Komponisten Georg Abraham Schneider (1770–1839), der sein Opus 62 ebenfalls Carl Aders zueignete.<sup>729</sup>

Über Charles Sausts Beziehung zu Ries wird aus den Briefen nichts erkenntlich. Es handelt sich um den deutschen Flötisten Carl Saust (1773–1845), der, gebürtig aus Ballenstedt, ungefähr ab der Jahrhundertwende in London lebte und wirkte. Ein zeitgenössisches Tonkünstlerlexikon erwähnt ihn als Schüler von J. F. Tauber (auch Taubert, 1750–1803) und verweist auf seine vorherigen Anstellungen in den Kapellen der Fürsten von Dessau und von Bernburg.<sup>730</sup> Rezensionen im *Gentleman's Magazine* besprechen eine von ihm angefertigte Sammlung von Variationen über populäre Melodien<sup>731</sup> und ein Lehrwerk für das Flötenspiel.<sup>732</sup>

---

<sup>724</sup> Bonomi, Kathryn: Art.: „Aders, Carl“, in: Grove Art Online [Zugriff: 16.01.2020].

<sup>725</sup> So beispielsweise in einem Brief an Wegeler, in dem Ries schreibt: „*Er ist ein guter Freund von mir [...]*.“ Auch Wegeler scheint mit Aders bekannt gewesen zu sein. Siehe: Brief von Ferdinand Ries an Franz Gerhard Wegeler, London, 17. Oktober 1815, zitiert nach: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 93–96, [Dok. Nr. 45]. Aders' Frau Eliza widmete Ries das Lied „*'Tis now too late*“, op. 91 Nr. 2.

<sup>726</sup> Siehe beispielsweise: Brief von Ferdinand Ries an Joseph Ries, Godesberg, 25. Juni 1825, in: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 232–234, [Dok. Nr. 145].

<sup>727</sup> Das Mietverhältnis scheint Ende September 1826 gekündigt worden zu sein, wie ein Brief belegt. Aders, der Geldsorgen hatte, und Franz Anton Ries zerstritten sich in jener Zeit. Siehe: Brief von Ferdinand Ries an Joseph Ries, Godesberg, 19. Oktober 1826, in: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 278–280, [Dok. Nr. 171].

<sup>728</sup> Siehe beispielsweise: Brief von Ferdinand Ries an Joseph Ries, Godesberg, 25. April 1826, in: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 259–264, [Dok. Nr. 163].

<sup>729</sup> Siehe auch: Stanek, Emily: New Insight into the Flute Quartet Genre: Historical and Analytical Background to the Flute Quartets, Opus 145 by Ferdinand Ries, S. 46–47.

<sup>730</sup> Gerber, Ludwig Ernst: Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler, Bd. 4, Sp. 24–25 und Sp. 324–325.

<sup>731</sup> Siehe: [unbekannt]: A Collection of favourite Melodies with appropriate Embellishments, adapted for the German Flute, by Charles Saust, in: The Gentleman's Magazine and Historical Chronicle, 84 (Juni 1814), S. 589.

<sup>732</sup> Siehe: [unbekannt]: Study for the German Flute, containing all the Gamuts, Chords, (with their respective changes,) and Intervals, also 83 Examples to show the proper mode of Tongueing passages, by Charles Saust, in: The Gentleman's Magazine and Historical Chronicle, 84 (März 1814), S. 267.



## Flötenquartette op. 145

Die drei 1814 und 1815 fertiggestellten Flötenquartette erschienen erstmals 1826 im Druck bei Simrock und somit über zehn Jahre nach ihrer Komposition.<sup>733</sup> Daher lässt sich annehmen, dass Ries die Werke zunächst gezielt für Aders anfertigte und erst wesentlich später veröffentlichte. Eine ähnliche Situation liegt auch für die ebenfalls Aders gewidmete Flötensonate op. 169 vor, die zwar 1814 in Godesberg entstand, allerdings erst 1834 bei Peters erschien. Bereits aus den unterschiedlichen biographischen Hintergründen der zwei Widmungsträger Saust und Aders lässt sich auf unterschiedliche Herangehensweisen und Möglichkeiten bei der Komposition schließen. Während Saust Berufsspieler war und Ries somit deutlich mehr Möglichkeiten ausschöpfen konnte, scheint Aders kein professioneller Flötist, sondern „Dilettant“ oder „Liebhaber“ gewesen zu sein. Auf Grund der recht einfachen Anlage und der im Vergleich mit den übrigen Quartetten sehr kurzen Satzsumfänge lassen sich die Flötenquartette op. 145 als Gelegenheitswerke einordnen, sodass sich im Folgenden eine Übersichtsdarstellung der drei Werke anbietet, zumal durch Emily Staneks Dissertation bereits eine ausführliche Untersuchung der Quartette op. 145 vorliegt.<sup>734</sup> Auch eine Besprechung der Werke in der *Cäcilia* fällt ein ähnliches Urteil: *„Nicht minder angenehm sprechen die drei Quatuors für Flöte und Bogeninstrumente an, durch gefällige Melodien und eine nicht eigentlich concertmässige, doch aber dankbare Instrumentierung. Es sind gesellschaftliche Unterhaltungen der wünschenswertesten Art. [...] Flötenspieler von Talent und mässiger Fertigkeit werden bei diesen Werken ihre Rechnung finden; doch sind die begleitenden Instrumente keineswegs in Schatten gehüllt, sondern allen widerfährt ihr Recht.“*<sup>735</sup>

Gerade weil Aders kein professioneller Flötist gewesen zu sein scheint, schlagen die Quartette auch keinen virtuosen Ton an und sind in ihrer Satzstruktur einem ausgewogenen Streichquartett ähnlich. Die Flöte sticht zwar stets durch ihre Klangfarbe sowie stellenweise durch Passagenwerk heraus, dennoch kommen – wie es auch die Rezension in der *Cäcilia* anspricht – alle vier Spieler recht ausgewogen zum Vorschein. Gleichzeitig ordnet sich allerdings die Satztechnik stets den für „Liebhaber“ ausführbaren Möglichkeiten unter.

## Die Kopfsätze

Die Kopfsätze legt Ries in Sonatenform an, wobei in allen drei Quartetten ungewöhnliche, aber bei Ries' wiederholt zu beobachtende Tonartendispositionen hervorstechen. Beginnend auf der Dominante in G-Dur, entwickelt sich die Harmonik im ersten Satz des C-Dur-Quartetts erst im Verlauf des Themas zur Tonika. Der Seitensatz umgeht die Dominante und wendet sich unerwartet nach a-Moll, das in der Schlussgruppe nach A-Dur aufgehellt wird. Die Reprise löst die in der Exposition aufgezeigte Spannung zwischen C-Dur und a-Moll nicht auf, sondern wendet den Seitensatz nach c-Moll, das erst in der Schlussgruppe zu C-Dur wird. Ein ähnliches Prinzip unterliegt dem Kopfsatz des e-Moll-Quartetts. Während die Geige das Thema zu Satzbeginn einführt, entwickelt sich die Themenwiederholung in der Flöte sogleich weiter und moduliert nach C-Dur. Der Seitensatz schwenkt nach g-Moll um, spinnt sich in Es-Dur fort und steht damit in denkbar weiter Entfernung zur eigentlichen Tonika e-Moll. Generell verleiht Ries der Exposition dabei einen arbeitenden Charakter. Der Eröffnungssatz des A-Dur-Quartetts

<sup>733</sup> Das Partiturotograph der Quartette findet sich in D-B unter der Signatur: Mus.ms.autogr. Ries, F. 74 N. Merkwürdigerweise erscheinen die Quartette als op. 61 in einer Werkaufzählung im *Harmonicon* im April 1824. Dabei handelt es sich vermutlich um einen Fehler. Der Katalog 741 wie auch Hill verzeichnen als op. 61 zwei Märsche. Diese tragen kurioser Weise die Opusnummer 140 auf dem Erstdruck. Nach Hills Verzeichnis findet sich unter der Opusnummer 140 eine vierhändige Polonaise für Klavier. Eventuell scheint es Pläne für eine Veröffentlichung der Flötenquartette als Opus 61 gegeben zu haben. Diese scheinen allerdings nicht verwirklicht worden zu sein. Siehe: [unbekannt]: Catalogue of Mr. Ries' Works, in: *The Harmonicon* 2/6 (1824) S. 60–61.

<sup>734</sup> Siehe: Stanek, Emily: *New Insight into the Flute Quartet Genre: Historical and Analytical Background to the Flute Quartets, Opus 145 by Ferdinand Ries.*

<sup>735</sup> Dks.: *Neue Compositionen von F. Ries*, in: *Caecilia* 11/43 (1829), S. 240–247.

stellt ebenfalls harmonisch entfernte Zentren gegenüber, indem die Schlussgruppe zwischenzeitlich nach C-Dur ausweicht und erst anschließend „korrekt“ nach E-Dur geführt wird.<sup>736</sup>

Die Durchführungen arbeiten insgesamt mit den gängigen Techniken des vierstimmigen Satzes, die insbesondere in Ries' Streichquartetten zu beobachten sind, bleiben aber spieltechnisch unter den dort erreichten Anforderungen. Zu den wesentlichen Satztechniken zählen Sequenzbildungen, Imitationen, durchbrochener Satz, Quintfallsequenzen wie auch das stellenweise Aufspalten der Motivik. Der harmonische Gang scheint dabei nicht an etwaige Grenzen der Flöte gebunden zu sein. Die Harmonik wird stellenweise chromatisch angereichert und erreicht von der Tonika weit entfernte Bereiche, beispielsweise Des-Dur, Fis-Dur oder auch As-Dur, sodass davon auszugehen ist, dass Ries bei der Komposition die Spielmöglichkeiten der seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert weit verbreiteten achtklappigen Flöte genau bedachte.<sup>737</sup> Dabei finden sich mediantische und von der Tonika weit entfernte harmonische Beziehungen nicht nur in den Durchführungen, sondern ebenso in Exposition und Reprise wie auch in den übrigen Sätzen. Ähnlich wie in den Streichquartetten ist auch hier für die Konzeption der Durchführungen ein aufgelockertes Satzgeschehen symptomatisch, das von einer gemeinsamen Gestaltung durch alle vier Spieler lebt.

### **Die langsamen Sätze**

Während in den ersten zwei Quartetten die langsamen Sätze an zweiter Stelle folgen, stellt Ries im A-Dur-Quartett das Adagio an die dritte Stelle. Auf formaler Ebene ähneln sich die Sätze in ihren dreigliedrigen Anlagen (A-B-A') und weisen in den kontrastierenden Mittelteilen durchführungstypische Verarbeitungen der Motivik sowie Kontrastmomente auf. Ähnlich wie in den Kopfsätzen spielen auch hier entfernte Tonartendispositionen eine zentrale Rolle. Während das Larghetto in G-Dur (op. 145 Nr.1) im Mittelteil mediantisch nach Es-Dur rückt, werden im Andante des zweiten Quartetts A-Dur und C-Dur gegenübergestellt. Ein Dur-Moll-Kontrast dominiert hingegen im B-Teil des Adagios im letzten Quartett (F-Dur/f-Moll), wobei bereits im A-Teil mediantische Ausweichungen von F-Dur nach As-Dur und Des-Dur – verbunden durch einen Lamentoabstieg im Cello – enthalten sind. Der Satzbeginn ähnelt dabei stark dem Beginn des Kopfsatzes in Mozarts Flötenquartett KV 285.<sup>738</sup> Die Melodik ist in weiten Teilen lyrisch-kantabel erfunden und erfährt insbesondere durch die weitausschweifende Harmonik eine besondere Klangfarbe. Im Adagio (op. 145 Nr. 3) treten neben die ariosen Abschnitte stellenweise solistische Passagen der Geige wie auch der Flöte, die zusammen mit einer deklamatorisch anmutenden Melodieführung einen rezitativischen Charakter erhalten.<sup>739</sup>

### **Die Tanzsätze**

Während Ries im zweiten Quartett ein Menuett integriert, finden sich in den übrigen zwei Quartetten Scherzi. Diese kontrastieren das Menuett nicht nur durch ihre deutlich schnellere Tempobezeichnung (Allegro vivace und Vivace), sondern ebenfalls durch eine in weiten Teilen auf Skalen basierende Melodieführung sowie starke harmonische wie auch dynamische Kontrastmomente. Das Menuett des e-Moll-Trios hingegen ist in seinem Charakter deutlich zurückhaltender und in Bezug auf seine Satztechnik polyphoner gewoben als die weitgehend homophon verlaufenden Scherzi. Die Trios

---

<sup>736</sup> Anders als es Emily Stanek in ihrer Dissertation angibt, wäre das C-Dur-Thema auch als Seitenthema interpretierbar, da die Motivik in der Durchführung wiederholt aufgegriffen wird. Die von Stanek als Seitenthema angeführte Motivik (T. 26ff) hingegen spielt im gesamten Satz eine untergeordnete Rolle. Siehe: Stanek, Emily: *New Insight into the Flute Quartet Genre: Historical and Analytical Background to the Flute Quartets, Opus 145 by Ferdinand Ries*, S. 147–162.

<sup>737</sup> Ebd., S. 34.

<sup>738</sup> Ebd., S. 171–172.

<sup>739</sup> Ebd., S. 170.

kontrastieren durch eine insgesamt simple Faktur, Stimmenreduktion, schlichte Harmonik wie auch durch eine zum Scherzo oder Menuett abgesetzte Harmonik. Die Flöte dominiert dabei durch ihre Funktion als melodieführendes Instrument, während den Unterstimmen in der Regel eine einfach gehaltene Begleitfunktion zukommt.

### Die Finalsätze

Allen Schlusssätzen ist eine Sonatenrondoform unterlegt, wobei besonders das Finale des C-Dur-Quartetts durch seine Bezeichnung als *Allegro all'espagnola* sowie durch die Verwendung von Lokalkolorit hervorsticht. Phrygische Intervallik in der führenden Flöte, das Abdriften nach melodisch Moll sowie ein stilisierter Kastagnettenrhythmus in den Begleitstimmen sorgen hier für einen gewollt exotisch anmutenden Klangcharakter.<sup>740</sup> Doch auch in den übrigen Finalsätzen finden sich volkstümliche Anklänge wie Bordunquinten, Orgelpunkte oder eine aus der Tanzmusik entlehnte Rhythmik, so insbesondere im Finale des A-Dur-Quartetts. Das Rondo des e-Moll-Quartetts, das wie die übrigen drei Sätze in seiner Tempobezeichnung ebenfalls gemäßigt auftritt (*Allegro moderato*), eröffnet nicht wie die anderen zwei Finalsätze mit einer motivisch und rhythmisch profilierten Figur, sondern in Form eines kantablen Themas, das in den jeweiligen Ritornellen auch auf die übrigen Stimmen übertragen wird. Die Harmonik kontrastiert dabei ähnlich wie in den Kopfsätzen durch harmonisch stark abgesetzte Abschnitte, wobei das Wechselspiel zwischen Ritornellen und Couplets dies mehr anbietet.

Neben den satzspezifischen Eigenheiten ist außerdem festzuhalten, dass Ries der Flöte an einigen Stellen durch hinausgezögerte Einsätze eine herausgehobene Rolle verleiht. So wird in den Kopfsätzen der ersten beiden Quartette das thematische Material zu Satzbeginn von den Streichern erst „vorformuliert“, bis schließlich die Flöte, die Thematik aufgreifend, hinzukommt. In allen anderen Sätzen führt stets die Flöte das motivisch-thematisch relevante Material ein und bleibt streckenweise melodieführend, wenngleich Texturwechsel auch die Streicher punktuell aus dem Satzgeschehen hervorheben. Obwohl die Flöte dadurch bewusst in Szene gesetzt wird, bleibt die Satzstruktur dennoch dem Homogenitätsanspruch des Streichquartetts nachempfunden. Die viersätzig Anlage aller drei Quartette deutet gleichermaßen in Richtung Streichquartett und nicht etwa wie das dreisätzig Flötenquintett op. 107 in die Richtung eines begleiteten Virtuosenstücks.<sup>741</sup> Besonders bemerkenswert ist zudem die motivische Verknüpfung aller drei Quartette durch zwei wesentliche Kernmotive. Wie Emily Stanek in ihrer Dissertation überzeugend darstellt, scheinen nicht nur die einzelnen Sätze der Quartette, sondern werkübergreifend alle drei Quartette durch die prominente Verwendung einer Wechseltonfigur („neighbor motive“) sowie durch einen absteigenden Quintgang („descending scale figure“) verbunden.<sup>742</sup> Obwohl die Motivik zunächst wenig profiliert erscheint und mehr an floskelhafte Bausteine erinnert, gelingt es Stanek in ihrer Untersuchung zu zeigen, wie insbesondere die Themen der Quartette durch diese Motivik untergründig vernetzt scheinen. Der enge Entstehungszeitraum aller drei

---

<sup>740</sup> Siehe auch: Ebd., S. 83.

<sup>741</sup> Den gleichen, vom Streichquartett abgeleiteten Anspruch legt beispielsweise auch Anton Reicha an seine nach „Haydns Manier“ geschriebenen sechs Flötenquartette op. 98, die zwar fast zeitgleich mit Ries' Quartetten entstanden (1813/1814), aber erst 1820 in Paris erschienen. Reicha stellt dem Druck eine ausführliche Bemerkung voran, in der er angibt, er „hatte die Absicht wirkliche Quartetten zu schreiben, und keine Flöten-Solos oder Sonaten mit Violin, Alt und Violoncello-Begleitung: denn es giebt eine hinlängliche Menge dieser letzteren Gattung.“ In ihrer Satztechnik und individuellen Behandlung der Stimmen sind diese Quartette denjenigen von Ries durchaus ähnlich. Siehe: Capelle, Irmlind: „Ce sont de véritables quatuors“ – Zu Anton Reichas Flötenquartetten op. 98, in: Kammermusik in „gemischten“ Besetzungen, S. 89–106, sowie: Goldman Maaser, Leslie: Antoine Reicha's Quartets for Flute and Strings, op. 98.

<sup>742</sup> Stanek, Emily: New Insight into the Flute Quartet Genre: Historical and Analytical Background to the Flute Quartets, Opus 145 by Ferdinand Ries.

Quartette (1814/1815) wie auch die herausgehobene Stellung in Ries' bis dahin vollendetem Oeuvre könnten eventuell der Anreiz hierfür gewesen sein.

### **Flötenquintett h-Moll op. 107**

Ähnlich wie die Flötenquartette veröffentlichte Ries auch das 1818 entstandene Flötenquintett op. 107 erst einige Jahre nach seiner Entstehung. Breitkopf und Härtel druckten das Werk erst 1823.<sup>743</sup> Wie bereits oben angedeutet, schlägt das Flötenquintett einen deutlich anderen Ton als die Flötenquartette op. 145 an. Nicht nur seine dreisätzig Anlage, sondern auch die in weiten Teilen vom Streicherensemble gelöste Flöte weist in die Richtung der begleiteten Sonate oder des begleiteten Virtuosenstücks sowie des Konzerts. Der Grund für die Prominenz der Flöte ist dabei sicherlich in der Widmung an den Flötisten Carl Saust zu sehen; sie gewährte Ries eine freiere und virtuosere Behandlung der Flöte als in den an Aders gerichteten Quartetten op. 145. Gleichzeitig bringt das Komponieren für einen professionellen Instrumentalisten deutlich andere Anforderungen mit sich als im Fall der Quartette op. 145, in denen die Flöte durch das bewusste Zurückhalten der Virtuosität verhältnismäßig ausgewogen in das Satzgeschehen integriert ist. Die Herausforderung besteht in der Vereinigung der solistischen Entfaltung der Flöte mit ihrer gleichzeitigen Einbettung in das Satzgeschehen der Streicher.<sup>744</sup> Dabei greift Ries auf unterschiedliche Techniken in der Satzgestaltung zurück. Einerseits hebt er die Flöte in bestimmten Momenten deutlich als Soloinstrument vom Streichersatz ab, indem die Streicher pausieren oder lediglich die Harmonik durch Liegetöne stützen. Des Weiteren erhält die Flöte Raum für virtuose Spielepisoden sowie Passagen- und Figurenwerk und Kadenz. Andererseits wird die Flöte von Ries immer wieder in den Verbund mit den Streichern eingebettet. Dies geschieht insbesondere durch die Bildung von Stimmenpaaren, eine im Quintett recht häufig zu beobachtende Textur. Gleichzeitig treten die Violine wie auch stellenweise die übrigen Streicher der Flöte konzertierend oder imitierend gegenüber, vor allem für die Gestaltung der Durchführungen ist dieses Prinzip nahezu symptomatisch.

### **I. Allegro**

Bereits der Beginn des Kopfsatzes lässt nicht auf ein „triviales“ Virtuosenstück schließen. Von der Violine und Bratsche II wird im Oktavabstand zunächst eine Halbtonformel im punktierten Rhythmus eingeführt (*eis-fis*). Dabei bleibt nicht nur die Tonalität des Satzes im Dunkeln, sondern auch das Metrum erschließt sich dem Hörer keineswegs. Aus der Sequenzierung dieses Motivs sowie durch die Überlagerung mit Hilfe der übrigen hinzutretenden Streicher festigt sich die Harmonik nach und nach und kristallisiert sich als (dominantisches) Fis-Dur heraus. Das Halbtonmotiv zu Satzbeginn gibt sich somit erst rückblickend als Leittonformel zu erkennen. Dieser zaghaft-suchende und instabile Satzbeginn erscheint im Vergleich mit „gängigen“ Virtuosenstücken untypisch und verweist deutlich auf seine Herkunft aus der anspruchsvollen Gattung Streichquartett. Ohne eine direkte Orientierung an Ries' Flötenquintett behaupten zu wollen, stützt der Blick auf Beethovens spätes Streichquartett op. 132 diese Annahme. Denn der Kopfsatz des 1825 entstandenen Quartetts beginnt ähnlich „suchend“ mit einer Leittonformel im Cello, die die Tonika a-Moll zunächst von unten und von oben umschreibt (*Gis-A* und *f-e*). Die Harmonik wird wie in Ries' Satzbeginn erst allmählich durch die sukzessiven Einsätze der oberen Stimmen sichtbar, die gleichermaßen auf die Eröffnungsmotivik des Cellos zurückgreifen.

---

<sup>743</sup> Siehe: Hill, Cecil: Ferdinand Ries. A Thematic Catalogue, S. 114.

<sup>744</sup> Siehe hierzu auch: Strebel, Harald: Quartette und Quintette für ein Blasinstrument. Virtuosität und Kammermusik, in: Mozarts Klavier- und Kammermusik, S. 257–284.

Abb. 248: op. 107, I, T. 1–12.

Allegro (♩ = 132)

Fl. *p* *cresc.* *p* *f*

VI. *p* *cresc.* *p*

Br. I *cresc.* *p*

Br. II *p* *cresc.* *p*

Vc. *cresc.* *p*

7 Fl. *f*

VI. *pp* *cresc.*

Br. I *pp* *cresc.*

Br. II *pp*

Vc. *pp* *cresc.*

Mit dem Erreichen der Dominante tritt erstmals die Flöte auf, die sich durch einen kadenzartigen Eingang deutlich vom Streicherverbund abhebt. Die Wiederholung der Satzeröffnung ab T. 9 integriert nun die Flöte, destabilisiert die Harmonik allerdings weiter. So kommt es, dass erstmals in T. 18 die Tonika h-Moll durch eine Kadenz deutlich gefestigt wird.

Es stellt sich somit die Frage nach der thematischen Qualität der ersten 18 Takte. Während bei Ries wiederholt Themenanlagen zu beobachten sind, in denen sich die Harmonik erst im Verlauf des Themas zur Tonika bewegt, scheint das hier vorliegende motivische Material der Satzeröffnung allerdings kaum profiliert genug, um als Thema verstanden werden zu können. Die zweimalige „Suche“ nach einer stabilen Harmonik benötigt 18 Takte, um zur gefestigten Tonika zu finden und greift dabei einerseits auf die zwar markante, aber höchstens als Motiv einzuordnende Halbtonformel sowie andererseits auf wenig hervorstechende Skalen in der Flöte zurück. Der Blick auf die weiteren Formabschnitte, Durchführung und Reprise zeigt, dass die Charakteristika der Satzeröffnung auch dort stellenweise wiederkehren, sie scheinen sich allerdings ebenso einem thematischen Verständnis zu verweigern. Zu Beginn der Durchführung nutzt Ries die Halbtonformel für drei Takte, um neue harmonische Bereiche zu eröffnen, wendet sich dann aber anderer Motivik der Exposition zu. Der Beginn der Reprise entspringt gleichermaßen der Motivik der Satzeröffnung, die am Ende der Durchführung wiederkehrt und für einen fließenden Übergang sorgt, der allerdings b-Moll zum Ausgangspunkt der „Suche“ macht (T. 113). Das Hinauszögern der Tonika am Satzbeginn sorgt für einen nahezu unbemerkten Übergang zwischen Durchführung und Reprise, da hier die Motivik wiederkehrt und sich chromatisch von b-Moll (T. 133ff) nach Fis-Dur bewegt (T. 118). Erst mit dem Erreichen der Dominante Fis-Dur und der damit

verbundenen Wiederkehr des kadenzartigen Eingangs der Flöte merkt der Hörer, dass die Reprise begonnen hat. Der Bezugspunkt für den Beginn der Reprise ist somit die Dominante und nicht nach „konventioneller“ Art die Tonika, worin sich eine deutliche Abkehr vom herkömmlichen Sonatenschema zeigt.

Für die Exposition ist somit kennzeichnend, dass Ries' kein Thema im herkömmlichen Sinne einführt. Die ersten 18 Takte thematisieren vielmehr die Idee der Suche nach der Grundtonart. Ist diese gefunden, bleibt die Tonika keineswegs stabil erhalten. Breits in Takt 20 setzt der Modulationsprozess Richtung A-Dur ein, das zur Tonart des Seitenthemas (D-Dur) führt. Somit erweist sich auch das Erreichen der Tonika in T. 18 nicht als Ausgangspunkt einer möglichen Themenvorstellung, da die Harmonik und die Überleitungsfigurationen in der Flöte unmittelbar in Richtung Seitensatz streben. Während der Satzbeginn ein Thema und die Grundtonart umgeht, scheint es mit dem Erreichen der Tonika vielmehr „zu spät“, um noch ein Thema vorstellen zu können.

Der übrige Verlauf der Exposition ist recht konventionell. Die Überleitung zum Seitensatz gestaltet Ries mit Stimmgruppen, die einander imitierend gegenübergestellt werden (T. 24ff). Die Flöte tritt zeitweise von ihrer Solorolle zurück, ebenso im achttaktigen Seitenthema, das zunächst von der Violine begonnen und schließlich vom Cello beendet wird (T. 34–41). Die Wiederholung in der Flöte wird durch stellenweise Parallelführung mit den Streichern aufgelockert und mündet in eine Spielepisode, in der die Flöte wieder solistisch agiert (T. 50ff). Neben schnellen Sechzehntelfiguren sind für die Spielepisode die harmonische Ausweichung nach Es-Dur (T. 55ff) sowie eine chromatische und homorhythmische Überleitungspassage in den Streichern im Achtel-Sechzehntel-Sechzehntel-Rhythmus kennzeichnend (T. 58ff). Die Schlussgruppe gestaltet Ries durch den Verzicht auf virtuose Spielfiguren dezidiert kantabel und legt in die Erste Bratsche eine Kantilene, die in kammermusikalischer Textur fortgesponnen wird (T. 63ff).

Die Durchführung knüpft zunächst an die Satzeröffnung an und wendet sich nach Des-Dur (T. 87). Interessant ist, dass der erste Teil des neuen Formabschnitts ohne zuvor vorgestelltes thematisches Material auskommt und lediglich aus Überleitungselementen der Exposition konstruiert ist. Im Wechsel fügt Ries hier die homorhythmische Überleitung zur Schlussgruppe und die Überleitungspassage zum Seitenthema aneinander (T. 86–99). Lediglich die schnellen und durch die einziehende Chromatik vorangetriebenen Harmoniewechsel lassen den verarbeitenden Gestus dieses Formteils erkennen. Kulminationspunkt der aufgebauten Spannung ist eine chromatisch aufsteigende Tonleiter der Flöte, die in die Wiederaufnahme des Seitenthemenkopfes mündet (T. 99–101). Die Harmonik kehrt dabei an den Ausgangspunkt, Des-Dur, zurück. Wie in der Exposition unterliegt der Verarbeitung des Seitenthemas auch hier ein differenziert ausgearbeitetes Satzgeschehen, das von thematischen Imitationen in allen Stimmen lebt. Ein Streichertremolo in den Mittelstimmen sowie die Rückkehr des Halbtonmotivs vom Satzbeginn in den Außenstimmen leiten den Übergang in die Reprise ein.

Die Reprise folgt mit nur marginalen Änderungen der Vorlage der Exposition und lässt das Seitenthema in H-Dur wiederkehren (T. 147ff). Interessant hingegen ist die Coda (*più moto*) ab T. 191. Dem ersten Teil der Durchführung ähnelnd, kehrt die homorhythmische Begleitformel in den Streichern wieder, während die Flöte zunächst schnelle absteigende Skalen einwirft, die auch aus der Exposition bekannt sind. Allerdings kehrt ab T. 199 in der Flöte und Geige sowie im Cello in Gegenbewegung das Halbtonmotiv der Satzeröffnung wieder, das hier leittonig zur Verstärkung der Kadenz eingesetzt wird und dazu beiträgt, einen Bogen zu dem „offenen“ Anfang des Satzes zu schlagen.

## II. Andantino con moto

Im langsamen Satz überrascht zunächst die im Kontext von h-Moll ungewöhnliche Tonart As-Dur. Dem Andantino unterliegt eine dreiteilige A-B-A'-Form, wobei der Mittelteil Züge einer Durchführung besitzt. Der erste Teil des Satzes (A) führt zu Beginn ein kantables Thema in Geige und Bratsche I ein, das in parallelen Sexten über einem Orgelpunkt im Bass erklingt. Der wiegende 6/8-Takt, der statische Bass, sowie die punktierte Rhythmik erzeugen dabei einen pastoralen, sicilianoartigen Klangeindruck. Die Flöte setzt erstmals in T. 5 ein und erhält großzügig Raum für eine längere, ausgeschriebene Kadenz, die sich als „Flötenruf“ oder „Vogelruf“ gleichermaßen in den pastoralen Rahmen einzufügen scheint. Ziel der Kadenz ist die Wiederholung der Satzeröffnung, die sich nun nach C-Dur wendet (T. 6–10) und abermals in eine Kadenz der Flöte mündet.

Abb. 249: op. 107, II, T. 1–10.

Andantino (♩ = 108)

Fl. VI. Br. I. Br. II. Vc.

5 Cadenza ad libitum

*p* *cresc.*

5 3 5 3

The image shows a musical score for the first system of a piece. It includes staves for Flute (Fl.), Violin (Vi.), and Violoncello (Vc.). The Flute part begins with a melodic line marked *p*, *dim.*, and *pp*, followed by a cadenza marked "Cadenza ad libitum". The Violin and Violoncello parts provide harmonic support with sustained notes and some melodic movement. Dynamics include *p*, *pp*, *cresc.*, and *sf*.

Erst in der Fortspinnung ab T. 12 stellt Ries der wiegenden Legatomotivik einen Kontrastgedanken gegenüber, bestehend aus einer absteigenden Tonfolge in staccatierten Sechzehnteln. Der weitere Verlauf des A-Teils zielt harmonisch Richtung Dominante Es-Dur und alterniert dabei kurzgliedrig zwischen Legato- und Staccatomotivik. Der B-Teil (T. 41–65) gibt sich durch seine modulationsreiche Harmonik sowie die Fortführung des Wechselspiels zwischen Legato und Staccato als Durchführung zu erkennen. Die Flöte wird dabei in weiten Teilen in das Satzgeschehen integriert und sorgt gleichzeitig für eine Überlagerung der zwei konträren motivischen Gedanken (T. 47ff). Mit der Rückkehr nach As-Dur in T. 65 erfolgt der Übergang in den A'-Teil, der dem Satzanfang nachempfunden ist und ebenfalls zu Beginn eine Kadenz der Flöte beinhaltet. Die zweite Kadenz verlagert Ries allerdings an das Satzende (T. 89).

Der langsame Satz kommt somit mit zwei wesentlichen, kontrastierenden motivischen Einfällen aus, die im gesamten Satzverlauf gegenübergestellt sowie teils kombiniert werden und fast durchgehend in einem parallel geführten Stimmenverband auftreten. Dennoch findet außer der harmonischen Progression keine Entwicklung der Motivik statt, woraus sich ein recht statischer Satzverlauf ergibt, der kein absehbares Ziel zu haben scheint. Die Anlage des Eingangsthemas, der wiegende Sicilianorhythmus sowie die fortlaufende Wiederholung der Motivik und der Verzicht auf eine Entwicklung derselben sind dabei typische pastorale Charakteristika.<sup>745</sup> Die in den A-Teilen enthaltenden expressiven und rezitativischen Flötensoli beinhalten ein gewisses szenisches Element und scheinen sich in die „pastorale Landschaft“ einzufügen.

### III. Finale. Allegro

Anders als in den meisten dreisätzigen Werken setzt Ries an den Schluss des Quintetts kein Rondo, sondern einen Sonatensatz. Dieser ist allerdings deutlich konventioneller als der Kopfsatz angelegt und greift gleichzeitig einen leichteren Tonfall auf. Bereits zu Beginn wird die Flöte als führende Stimme in Szene gesetzt. Über einem orchestral anmutenden Streichertremolo im Forte stellt sie ein achttaktiges

<sup>745</sup> Als Beispiel sei hier auf den Kopfsatz von Beethovens Sechster Sinfonie op. 68 oder auch auf Justin Heinrich Knechts (1752–1817) Sinfonie „*Le portrait musical de la nature*“ von 1785 verwiesen. In beiden Fällen findet sich die fortlaufende Wiederholung der motivischen Einfälle als wesentliches Element einer pastoralen Satzgestaltung.



Erstes Thema vor, das mit weiten Intervallsprüngen beginnt und schließlich engschrittig und legato zur Dominante geführt wird.

Abb. 250: op. 107, III, T. 1–10.

Finale. Allegro (♩ = 152)

Den Streichern kommt bis zur Durchführung fast durchgehend eine Begleitfunktion oder die Imitation der Flötenstimme zu, so auch in der thematischen Fortspinnung. Über A-Dur erreicht Ries wie im Kopfsatz die Tonart des Seitenthemas, D-Dur. Dieses wird nun anders als im ersten Satz ebenfalls von der Flöte vorgestellt und anschließend von den Streichern nachgeahmt (T. 57ff). Absteigende triolische Wechseltonfiguren (T. 65ff) bilden einen weiteren Kontrastgedanken und leiten gleichzeitig in die Schlussgruppe über.

Die Durchführung knüpft an das Seitenthema an, das zunächst nach B-Dur geführt wird. Wie im Kopfsatz integriert Ries nun alle Stimmen gleichberechtigt in das Satzgeschehen. Engführungen, Imitationen, Reduktion des Themas auf Motivbausteine, die Bildung von Stimmengruppen in Parallelführung sowie ein schneller harmonischer Rhythmus sind die wesentlichen Techniken, die hier zur Anwendung kommen. Dabei ist interessant, dass das Erste Thema vorerst ausgespart wird, allerdings kehrt das Tremolo der Streicher hier stellenweise wieder und dient zur Untermauerung des Seitenthemas. Daraus ergibt sich ein Wandel im Charakter des Themas, das zuvor kantabel auftritt und in der Durchführung durch Überlagerungen und Streichertremolo nun deutlich unruhiger dargestellt wird. Ein weiteres Merkmal des Spannungsaufbaus ist die allmähliche Verkürzung der Motivik, aus der sich eine immer raschere Abfolge der Einsätze ergibt. Ab T. 157 findet sich in der Flöte der Kopf des Ersten Themas, der hier mit dem Seitenthema in den Mittelstimmen überlagert wird und gleichzeitig als Ankündigung für den Beginn der Reprise steht.

Abb. 251: op. 107, III, T. 153–162.

Der Übergang in die Reprise erfolgt hier konventionell nach einem längeren Dominantplateau (Fis-Dur ab T. 153) in T. 167. Der weitere Satzverlauf gleicht der Exposition mit einem nach H-Dur gewendeten Seitenthema (T. 211ff). Eine kurze Coda greift erneut auf das erste Thema zurück und lässt den Satz durch das Streichertremolo ebenso unruhig und effektiv enden, wie er begonnen hat.

Wie die genauere Betrachtung des Quintetts ergibt, zielt Ries darauf ab, eine Balance zwischen der Loslösung der Flöte vom Streichersatz sowie der Integration des „Solisten“ in das Satzgeschehen zu erzielen. Dabei ist interessant, dass die Flöte im Verlauf des Stückes nach und nach mehr Eigenständigkeit erhält. Der Kopfsatz zeigt zunächst eine deutliche Orientierung an der Gattung Streichquartett und hebt die Flöte nur stellenweise hervor. Das Andantino in As-Dur setzt durch die eingeschobenen Kadenzen den Fokus deutlicher auf die Flöte, welche allerdings gleichermaßen den pastoralen Charakter des Satzes unterstützen. Im Finale, das interessanter Weise nicht als Rondo angelegt ist, dominiert die Flöte über weite Strecken und macht einer ausgewogenen kammermusikalischen Satztextur nur noch in der Durchführung Platz.

## 10. Zurück auf dem Kontinent – Godesberg, Frankfurt und die letzten Jahre (1824–1838)

„Lieber Joseph,

*Wir sind gestern um 8 1/2 von Dover weggereist und um 3 1/2 Uhr glücklich hier angekommen, meine Frau ist gar nicht krank gewesen – es war außerordentlich schön – Sie läßt dich recht herzlich grüßen – Kinder alles wohl – Meinen herzlichsten innigsten Dank für deine Bemühungen, die du mit mir gehabt hast – in Eil.*

*Dein dich liebender*

*Ferdinand*<sup>746</sup>.

Nach rund elf Jahren in London hatte sich Ries dazu entschlossen, mit seiner Familie ins Rheinland zurückzukehren, und erreichte am 10. Juli 1824 die Hafenstadt Ostende an der belgischen Nordseeküste, wie er in dem kurzen Brief seinem Bruder mitteilt.<sup>747</sup> Vier Tage später kamen Ries und seine Familie in Godesberg an, wo sie vom Vater Franz Anton empfangen wurden. Auch der zeitgenössischen Presse war Ries' Rückkehr in die Heimat eine Meldung wert. Die *AmZ* wie auch die *Kölnische Zeitung* sahen darin einen großen Gewinn für das Musikleben:

*„Der bekannte klassische Komponist und Klavierspieler Ferdinand Ries ist heute mit seiner Familie aus London hier angekommen, um hinfort in der Nähe seines und seines Lehrers van Beethoven und seines Freundes Salomon Geburtsstadt Bonn, und bei seinem allverehrten Vater einzig seinen Umgebungen und der Kunst zu leben. Das seltene Beispiel zwingt uns zur Bewunderung, daß ein allgemein geachteter und beliebter durch reichlichen Beifall mitunter verwöhnter Künstler, die an Volk und Schätzen reichste Stadt Europa's verläßt, um sich noch in voller Kraft der Jahre, in schöner Ausbildung seiner Talente, im Familienkreise ungestört nur der Kunst weihen zu können. [...] Wir dürfen nunmehr erwarten, daß von hier aus noch manches schöne Produkt seiner Muse erscheinen und seine Anwesenheit überdies auf den niederrheinischen Musikverein einen bedeutenden Einfluß haben wird. Einstweilen rufen wir ihm zu: Willkommen auf vaterländischem Boden!*<sup>748</sup>

Nach der intensiven und produktiven Zeit im geschäftigen London plante Ries, das beschauliche Godesberg zum neuen Zuhause seiner Familie zu machen, kaufte seinem Vater das Haus ab und ließ es umbauen.<sup>749</sup> Trotz der Nähe zu Familie und Freunden sorgten die Abgeschiedenheit und der große Kontrast zum Leben in London insbesondere bei seiner Frau Harriet für Unmut, sodass Ries und seine Familie den kommenden Winter in Bonn verbrachten.<sup>750</sup>

---

<sup>746</sup> Brief von Ferdinand Ries an Joseph Ries, Ostende, Juli 1824, zitiert nach: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 193, [Dok. Nr. 119].

<sup>747</sup> Joseph Ries blieb nach Ferdinands Rückkehr ins Rheinland in London und hielt für seinen Bruder dort die geschäftlichen und privaten Beziehungen aufrecht. Der intensive Briefwechsel der Jahre 1824 bis 1838 belegt, dass Joseph zum wichtigsten Ansprechpartner von Ferdinand wurde. Die zahlreichen erhaltenen Briefe geben Auskunft über Ferdinands Leben, Gedanken und Geschäfte sowie das Befinden der Familie und der übrigen Geschwister.

<sup>748</sup> Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 194, [Dok. Nr. 120]. Siehe auch: [unbekannt]: [ohne Titel], in: *AmZ* 26/37 (9. September 1824), Sp. 602.

<sup>749</sup> Brief von Ferdinand Ries an Joseph Ries, Godesberg, 9. August 1824, in: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 197–200, [Dok. Nr. 122].

<sup>750</sup> Brief von Ferdinand Ries an Peter Joseph Lenné, Bonn, 23. Dezember 1824, in: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 201–202, [Dok. Nr. 124].

Mit der Rückkehr ins Rheinland ergab sich für Ries die Möglichkeit, bei den *Niederrheinischen Musikfesten* als Dirigent zu wirken. Dieses 1817 maßgeblich vom Eberfelder Musikdirektor Johannes Schornstein (1789–1853) und von Johann August Burgmüller (1766–1824) ins Leben gerufene Musikfest avancierte seit der ersten Aufführung im Frühjahr 1818 zu einem der bekanntesten und größten Musikfeste in der Region und wurde in den Folgejahren fester Bestandteil des lokalen Musiklebens. Zu den ersten Austragungsorten Düsseldorf und Eberfeld kamen wenig später Köln (ab 1821) und Aachen (ab 1825) hinzu. Ursprünglich auf die Mitwirkung von Musikliebhabern und „Dilettanten“ angewiesen, gingen mit der wachsenden Bekanntheit und Bedeutung eine zunehmende Professionalisierung und ein Anstieg des musikalischen Niveaus des Musikfestes einher. Wilhelm Hauchecorne, der seit 1817 als Förderer des Projekts mitwirkte, macht rückblickend vier wesentliche Perioden für das Musikfest aus.<sup>751</sup> Das Programm setzte sich vorwiegend aus Sinfonien, Ouvertüren und Oratorien zusammen, wobei insbesondere Werke von Händel – teils in neuer Instrumentation und großer Besetzung – regelmäßig erklangen.<sup>752</sup>

Ries erreichte die Anfrage, das kommende Musikfest in Aachen 1825 zu leiten, bereits kurze Zeit nach seiner Ankunft in Godesberg. Auf dem Programm standen neben einer Sinfonie von ihm (op. 90) und Werken von Mozart (Kantate KV 469 *Davidde penitente*, Ouvertüre zur *Zauberflöte*) und Händel (*Alexanderfest* in einer Bearbeitung von Mozart, *Halleluja* aus dem *Messias*) auch ein Großteil von Beethovens Neunter Sinfonie, für deren Aufführung Ries bei Beethoven das Notenmaterial erbeten hatte. Der Briefwechsel mit Beethoven wie auch mit Wilhelm Hauchecorne legt dar, wie intensiv sich Ries für das Gelingen des zweitätigen Musikfests im Mai einsetzte, das zu einem großen Erfolg wurde.<sup>753</sup>

In derselben Zeit fasst Ries erstmals den Entschluss, einen neuen Weg als Komponist einzuschlagen und sich an einer Oper wie auch an einem Oratorium zu versuchen. Von seinem Bruder Joseph erfragt er im Frühjahr 1825 aus London das Textbuch zu dem Melodram *The Inkeepers Daughter* von George Soane (1790–1860) und offenbart, er sei „des Klavierschreibens müde.“<sup>754</sup> Wenig später berichtet er dem Verleger Thomas D’Almaine: „I have had it now and intend to begin a new line. I am in treaty with Mr. Soane of Drury Lane Theatre for an opera subject – – I have gone in my profession from the waltz

<sup>751</sup> „1) diejenige ihrer Entstehung und Einführung unter Schornstein und Burgmüller 1818–1824; 2) diejenige ihrer größeren Ausdehnung und der Teilnahme daran innerhalb der Musik-Dilettanten-Kreise der Provinz; vornehmlich unter Ferdinand Ries (1825–1834); 3) diejenige ihrer höheren Ausbildung unter Zuziehung von künstlerischen Solokräften, theilweise noch unter Ries († Januar 1838) grösseren Theils unter Felix Mendelssohn-Bartholdy (1835–1847), und endlich 4) die nach mehrjähriger Unterbrechung wieder ins Leben getretene Feier der Feste bei noch weiterer Ausbildung und Illustrirung der musikalischen Aufführungen durch hervorragende Künstler-Kräfte für die Solo-Parteien durch Einführung eines dritten Musikfest-Tages für die Produktion der Künstler, theils unter verschiedenen auswärtigen Dirigenten, grösstentheils unter Leitung von Ferdinand Hiller (1853–1867).“ Siehe: Hauchecorne, Wilhelm: Blätter der Erinnerung an die fünfzigjährige Dauer der Niederrheinischen Musikfeste, S. 3–4. Hervorhebungen im Original.

<sup>752</sup> Siehe auch: Niemöller, Klaus Wolfgang: Eine musikalische Freundschaft. Sibylle Mertens-Schaafhausen und Ferdinand Ries, Dirigent der Niederrheinischen Musikfeste, in: Ries Journal 2 (2012), S. 3–27.

<sup>753</sup> „Seit einigen Tagen bin ich von Aachen zurück und sage Ihnen mit dem größten Vergnügen, daß Ihre neue Sinfonie mit außerordentlicher Präzision aufgeführt und mit dem größten Beifall aufgenommen worden ist – es war eine harte Nuß zu brechen, und den letzten Tag habe ich am Finale allein 3 Stunden lang probirt – allein ich besonders, und alle andern waren durch die Aufführung hinlänglich belohnt. Es ist ein Werk, dem man keines an die Seite setzen kann, und hätten Sie nichts wie das geschrieben, so hätten Sie sich unsterblich gemacht – wo werden Sie uns noch hinführen?? [...]“ Siehe: Brief von Ferdinand Ries an Ludwig van Beethoven, Godesberg, 9. Juni 1825, zitiert nach: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 229–230, [Dok. Nr. 143].

<sup>754</sup> Brief von Ferdinand Ries an Joseph Ries, Bonn, 3. Februar 1825, in: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 209–211, [Dok. Nr. 127].

*to the sinfonia, I must now try my good fortune with an opera and an oratorio [...].*<sup>755</sup> Mit seinen Opernplänen wollte sich Ries nicht nur in einer neuen Gattung probieren, sondern die Arbeit sollte ihm gleichermaßen dazu verhelfen, aus einer „*musikalischen Schlafsucht*“ herauszukommen.<sup>756</sup> Hierfür fokussierte er sich zunächst auf Werke des englischen Schriftstellers George Soane – vermutlich, um auch den englischen Musikmarkt ansprechen zu können –, wandte sich aber letztendlich einer Textvorlage von Georg Döring (1789–1833) zu, die er in Zusammenarbeit mit Wegeler für sein Opernprojekt *Die Räuberbraut* (op. 156) bearbeitete.

Nach anderthalb Jahren im Rheinland finden sich in Ries' Briefen erste Anzeichen, dass er erneut über einen Standortwechsel nachdachte. Der Grund hierfür ist aber weniger auf finanzielle Motive, sondern vielmehr auf das beschauliche Musikleben in Godesberg und Umgebung zurückzuführen.<sup>757</sup> Seinem Bruder Joseph gesteht er im Februar, er sei entschlossen, Godesberg zu verlassen; zur Ablenkung unternimmt er allerdings zunächst eine kurze Konzertreise nach Holland.<sup>758</sup> Die Leitung des *Niederrheinischen Musikfests* in Düsseldorf wurde Ries auch 1826 wieder übertragen, dieses Mal zusammen mit Spohr, der dort sein neues Oratorium *Die letzten Dinge* zur Aufführung brachte. Danach wollte Ries aber definitiv einen Entschluss fassen und wägt in einem Schreiben an Joseph entsprechende Möglichkeiten ab: „*Wien soll sehr schlecht seyn, man darf kaum sprechen, und mit meiner freymüthigen Gesinnung, die ich so schön in England kultiviert habe, ist das bedenklich, um so mehr, da die Musik dort ganz herunter seyn soll. Paris gefällt mir auch nicht – Berlin, dazu kann ich mich noch weniger entschliessen – ich weiß nicht, das Wort Preuße fällt mir noch immer schwer auf's Herz – und wenn ich daran denke, daß ich noch Kinder bekommen könnte und das Soldatenwesen ansehe, wozu jeder Junge Mann in seinem besten, theuersten, vorzüglichsten Jahre wenigstens ein wo nicht drey Jahre zu muß, so denke ich mit doppelter Liebe an England zurück, welches ich, wie ich finde, lieber hatte, als ich es selbst wusste.*“<sup>759</sup>

Als mit dem Tod von Carl Maria von Weber im Juni 1826 dessen Stelle als Hofkapellmeister in Dresden vakant wurde, erhoffte sich Ries längere Zeit, die Anstellung dort zu erhalten, doch auch sein Vorspiel am dortigen Hof im Januar 1827 konnte ihm nicht zu dem Posten verhelfen.<sup>760</sup> Im September 1826

---

<sup>755</sup> Brief von Ferdinand Ries an Thomas D'Almaine, Godesberg, 25. Juni 1825, zitiert nach: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 230–231, [Dok. Nr. 144].

<sup>756</sup> Brief von Ferdinand Ries an Joseph Ries, Godesberg, 30. August 1825, zitiert nach: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 235–240, [Dok. Nr. 147]. Vgl. auch die Aussage im Februar 1826: „*Ich fühle nur zu sehr, daß meine Geistes Kräfte durch übertriebenes Arbeiten in England tüchtig geschwächt worden sind, dessen Folgen ich noch nicht abwerfen kann [...].*“ Siehe: Brief von Ferdinand Ries an Joseph Ries, Godesberg, 1. Februar 1826, zitiert nach: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 250–253, [Dok. Nr. 157].

<sup>757</sup> Beispielsweise schreibt Ries 1827 an Martin Lichtenstein (1780–1857), Direktor des Zoologischen Museums in Berlin: „*Ich lebe jetzt seit 6 Monathen in Frankfurt, weil ich es ohne Musik auf dem Lande nicht mehr aushalten konnte, und wünsche mir sehr ein thätigeres, wirksameres Leben.*“ Siehe: Brief von Ferdinand Ries an Martin Lichtenstein, Frankfurt a. M., 124. Oktober 1827, zitiert nach: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 337–338, [Dok. Nr. 211].

<sup>758</sup> Brief von Ferdinand Ries an Joseph Ries, Godesberg, 1. Februar 1826, zitiert nach: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 250–253, [Dok. Nr. 157].

<sup>759</sup> Brief von Ferdinand Ries an Joseph Ries, Godesberg, 25. April 1826, zitiert nach: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 259–264, [Dok. Nr. 163].

<sup>760</sup> Neben Ries war Hummel als Favorit für die Stelle im Gespräch. Letztendlich erhielt allerdings Carl Gottlieb Reißiger (1798–1859) den Posten. Nach seinem Besuch in Dresden erschien Ries die Stelle allerdings weniger attraktiv: „*Die Stelle hat übrigens sehr viel Delikates und Schwieriges – allein die Gegend ist so wunderschön, der Aufenthalt & so viel Angenehmes, daß ich es sehr wünsche. [...] Reich werde ich aber auch nicht dabey. Der Dienst ist aber nicht leicht hier, stelle dir nur vor, über 400 Kirchen Dienste jährlich – dies geht zwar wöchentlich zwischen 3 Kapellmeistern – also alle 3 Wochen heißt es, sich nach Noten gebetet.*“ Siehe: Brief von Ferdinand Ries an Joseph Ries, Dresden, 7. Januar 1827, zitiert nach: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 290–292, [Dok. Nr. 180].

nehmen die Umzugspläne schließlich konkretere Gestalt an, und er bietet das Haus in Godesberg zur Miete an, zumal es zu Unstimmigkeiten mit seinem Vater gekommen war: *„Daß ich jetzt weg gehen will und Godesberg schon zum Vermiethen angetragen habe, ist nun endlich bestimmt. Es geht nicht mehr, alles ist so verschoben und verkehrt, daß nichts mehr gesagt und gethan werden kann, welches von einer Seite nicht unrecht verstanden und aufgenommen wird, und ich bin der Mittelpunkt, auf den sich natürlich alles concentriert. Es ist eine Kälte zwischen meinem Vater und meiner Frau, die mir besonders empfindlich ist, und der ich nur durch Zeit abzuhelpen hoffe. [...] – meine Lage ist wirklich traurig.“*<sup>761</sup> Obwohl Ries im Oktober ein attraktives Angebot erreicht, die Leitung des neu gegründeten Konservatoriums in Lüttich zu übernehmen, beschließt er, die Stelle abzulehnen, und begibt sich im Winter 1826 mit seinem neuesten Klavierkonzert in As-Dur (op. 151) abermals auf eine Konzertreise.<sup>762</sup> Der Weg führte ihn unter anderem nach Frankfurt, wo er nicht nur *„mit der größten Freude und Auszeichnungen aufgenommen wurde“*, sondern auch von der Qualität des Orchesters sehr angetan schien.<sup>763</sup> Seine Pläne nach England zu reisen, musste er allerdings umwerfen, da seine Frau mit dem vierten Kind schwanger war. Ob es dem Erfolg in Frankfurt geschuldet ist, bleibt unklar, jedoch zieht Ries mit seiner Familie im April 1827 in die Messestadt, wo er *„mit unsäglicher Mühe eine schöne Wohnung gefunden“* hatte.<sup>764</sup> Obwohl er anfangs Bedenken hatte, ob er auf längere Sicht in Frankfurt bleiben würde, und einige weitere Angebote erhielt,<sup>765</sup> blieb die Stadt letztendlich bis zu seinem Tod sein Zuhause.

Nach dem Umzug erfolgte in den Jahren 1827 und 1828 eine intensive Arbeit an der ersten Oper *Die Räuberbraut*, von der sich Ries viel versprach: *„[...] meine Frau und Vater und andere haben mir gesagt, sie hätten gar nicht geglaubt, daß ich diesen Styl so leicht auffassen könne – ich bin überzeugt, ist das Sujet interessant genug, so soll mich die Welt noch in einem ganz andern Lichte kennen lernen: es macht mir sehr viel Vergnügen, daran zu arbeiten und hat mich wieder ganz belebt. Ich freue mich, das hiesige Theater und Orchester recht zu genießen und es ist mir auch zu meiner jetzigen Arbeit und Erfahrung sehr nöthig und nützlich.“*<sup>766</sup> Nachdem sich die für das Frühjahr 1828 angesetzte Uraufführung aus diversen Gründen mehrmals verschoben hatte, gelangte die Oper schließlich am 15. Oktober in Frankfurt zur Uraufführung. Der große Erfolg führte dazu, dass das Werk auch in den nachfolgenden Jahren immer wieder auf die Spielpläne in verschiedenen deutschen und englischen

---

<sup>761</sup> Brief von Ferdinand Ries an Joseph Ries, Godesberg, 28. September 1826, zitiert nach: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 272–275, [Dok. Nr. 168]. Hervorhebung im Original. Vgl. auch: *„Daß ich dabey kein angenehmes Leben führe, kannst du leicht denken, welches durch mein Vater noch sehr vermehrt wird, es herrscht kein Zutrauen mehr zwischen ihm und mir; und Gott mag es ihm verzeyhen, ich kann es – aber das habe ich nicht um ihn, nicht um meine Familie verdient.“* Siehe: Brief von Ferdinand Ries an Joseph Ries, Bonn, 20. Februar 1827, zitiert nach: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 297–300, [Dok. Nr. 185].

<sup>762</sup> Ries gibt in einem Brief an Wegeler an, dass die Stelle mit zu viel Arbeit verbunden sei und ihn das Abhalten von Kompositionsunterricht auf Französisch nicht besonders reize. Siehe: Brief von Ferdinand Ries an Franz Gerhard Wegeler, 24. Oktober 1826, in: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 283, [Dok. Nr. 174]. Siehe auch: Brief von Ferdinand Ries an Joseph Ries, Godesberg, 19. Oktober 1826, zitiert nach: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 278–280, [Dok. Nr. 171].

<sup>763</sup> Brief von Ferdinand Ries an Joseph Ries, Koblenz, 7. Dezember 1826, zitiert nach: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 285–288, [Dok. Nr. 177].

<sup>764</sup> Brief von Ferdinand Ries an Franz Gerhard Wegeler, Frankfurt a. M., 19. April 1827, zitiert nach: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 305, [Dok. Nr. 188].

<sup>765</sup> An Joseph schreibt er: *„Seit dem man weiß, daß ich eine Anstellung annehmen will, habe ich schon 3 Offerten gehabt – allein es ist noch nicht die rechte, die ich wünsche.“* Siehe: Brief von Ferdinand Ries an Joseph Ries, Frankfurt a. M., 10. Mai 1827, in: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 307–310, [Dok. Nr. 191].

<sup>766</sup> Brief von Ferdinand Ries an Joseph Ries, Frankfurt a. M., 3. April 1827, zitiert nach: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 302–304, [Dok. Nr. 186].

Theatern gesetzt wurde<sup>767</sup> und Ries bereits in den Wochen nach der ersten Aufführung zahlreiche Anfragen und Vorschläge für weitere Opernprojekte einbrachte.<sup>768</sup> Darüber hinaus erreichte Ries die Anfrage, für das kommende Musikfest in Aachen im Mai 1829 ein eigenes Oratorium beizusteuern. Auch wenn er sich nicht unmittelbar dazu entschließen konnte,<sup>769</sup> änderte sich seine Einstellung gegen Ende des Jahres. Im Dezember schreibt er seinem Bruder: *„Ich habe Sinn, ein Oratorium von der Größe und Länge wie Beethovens für das Aachner Musikfest zu schreiben, damit ich alle musikalischen Pferde und Esel bestiegen habe: ich bin noch immer mit heiler Haut davon gekommen, den Text habe ich schon.“*<sup>770</sup> Die Textvorlage für das Oratorium *Der Sieg des Glaubens* (op. 157) lieferte der Dichter Johann Baptist Rousseau (1802–1867), der im Kölner Raum auch als Herausgeber verschiedener Zeitschriften wirkte. Interessant ist, dass sich Ries in jener Zeit besonders intensiv mit den Werken Georg Friedrich Händels auseinander gesetzt zu haben scheint. Wie oben bereits angemerkt wurde, standen einerseits Händels Werke regelmäßig auf dem Programm bei den *Niederrheinischen Musikfesten* – nicht zuletzt durch Ries’ beständigen Einsatz für ihre Aufführungen und Bearbeitung –, andererseits ließ sich Ries während der Komposition an seinem Oratorium seine wohl in London zusammengestellte *„Händelsche Sammlung“* von Godesberg nach Frankfurt schicken und war sich auch 1836/1837 bei der Suche nach einem Text für sein zweites Oratorium *Die Könige in Israel* (op. 186) der „Konkurrenz“ zu Händel bewusst: *„Ich habe Esther durchgelesen, da ist freilich ein ganz anderes Sujet – da ist Kraft und Verschiedenheit von Charakter darin, und es ließe sich etwas daraus machen – was mir nicht lieb ist, Haendel hat es auch als Oratorium bearbeitet, und das ist ein gefährlicher Competitor; in seinem Style kann ich nicht und würde ich auch nicht schreiben wollen – mein eigenes Gute gieng dabey zum Teufel, und gegen ihn müßte ich doch den kürzern ziehen.“*<sup>771</sup>

Wie mit seiner ersten Oper konnte Ries auch mit seinem ersten Oratorium bei der Uraufführung während des Musikfests in Aachen im Juni 1829 einen Triumph feiern. Es sei das *„größte und effectvollste Werk“*, das er geschrieben habe, *„alles war rein toll, und wahrer Jubel herrschte überall“*, schreibt er seinem Bruder nach London.<sup>772</sup> Doch neben den Erfolgen als Komponist war das Jahr 1829 auch von einem schlimmen Schicksalsschlag geprägt. Am 6. September verstarb Ries’ zweijährige Tochter Ellen,

<sup>767</sup> Eine englische Fassung produzierte William Hawes (1785–1846). In London wurde die Oper erstmals am 15. Juli 1829 aufgeführt.

<sup>768</sup> Seinem Bruder Joseph berichtet Ries von der Uraufführung: *„Mit inniger Freude schreibe ich dir, daß meine Oper vorgestern [sic] zum erstenmal aufgeführt, und zwar mit ungeheurem Beyfall – das Haus war zum Ersticken voll, ich war in einer Loge, wo ich aber schon nach dem ersten Akte heraus mußte, die Beylage sagt das weitere. Meine Frau hat fast den ganzen Abend geweint, und mein Haus ist seit der Zeit noch nicht leer von Freunden geworden, die mir Glück wünschten, so ließe es sich nicht erwarten. Guhr [Carl Wilhelm Guhr (1787–1848), Theaterkapellmeister in Frankfurt] hat sich die letzten General Proben und Aufführung eine unendliche Mühe gegeben. Alle sagen mir, daß hier nie eine Oper mit solchem allgemeinen Beyfall aufgenommen worden, und selbst Weber bey seiner Durchreise nach London, wo er bey der Aufführung des Freyschützen im Theater war, auch heraus gerufen worden, aber nicht alles so getobt hätte – es macht mir natürlich sehr viele Freude. [...] Es sind mir seit vorgestern 5 Opern Sujet angetragen – ich hatte vorherschon ebenso viele zurück gewiesen.“* Brief von Ferdinand Ries an Joseph Ries, Frankfurt a. M., 18. April [recte: Oktober] 1828, zitiert nach: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 385–386, [Dok. Nr. 243].

<sup>769</sup> *„Ich soll mit Gewalt ein Oratorium für das Aachner Musikfest schreiben: ich habe mich noch nicht entschlossen.“* Siehe: Brief von Ferdinand Ries an Joseph Ries, Frankfurt a. M., 29. November 1828, zitiert nach: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 398–399, [Dok. Nr. 252].

<sup>770</sup> Brief von Ferdinand Ries an Joseph Ries, Frankfurt a. M., 23. Dezember 1828, zitiert nach: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 404–405, [Dok. Nr. 259].

<sup>771</sup> Brief von Ferdinand Ries an Franz Gerhard Wegeler, London, 10. September 1836, zitiert nach: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 731–732, [Dok. Nr. 464]. Cecil Hill beleuchtet in einem kurzen Aufsatz Ries’ Beziehung zu den Werken von Händel. Eine detaillierte Untersuchung von Ries’ Oratorien und einer möglichen Orientierung sowie Abgrenzung zu Händels Werken sowie eine Erforschung von Ries’ Operschaffen stehen aktuell allerdings noch aus. Siehe: Hill, Cecil: Händel and Ferdinand Ries, in: Händel-Jahrbuch, 32 (1986), S. 105–114.

<sup>772</sup> Brief von Ferdinand Ries an Joseph Ries, Düren, 16. Juni 1829, zitiert nach: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 443–445, [Dok. Nr. 286].

die im April 1827 zur Welt gekommen war. Aus den sehr persönlichen Briefen an den Bruder Joseph geht hervor, dass Ries lange Zeit benötigte, das Unglück zu verarbeiten, und darunter litt, als Familienoberhaupt seiner Trauer keinen Raum geben zu dürfen: *„Unser Elend ist schrecklich. Meine Frau habe ich halb todt in ihr Bett getragen, seit 3 Tagen kann sie erst in das Nebenzimmer kommen und noch nicht wieder gehen. Ich muß bey ihr eine Fassung heucheln, die ich noch gar nicht selbst habe: ich fühle, es ist meine Pflicht, allein das Herz mögte mir zerspringen – ich leide fürchterlich und kann mich gar nicht finden, ich kann den Gedanken, dieses Kind auf ewig verloren zu haben, noch gar nicht fassen, obschon ich sie selbst in den Sarg, selbst in’s Grab gelegt habe: Sie geht mir Tag und Nacht wie eine Erscheinung nach. Möge Gott mich stärken und meinen ärgsten Feind so hart strafen. Die Welt, alles, liegt so öde, so hoffnungslos vor mir da, daß ich mir selbst Vorwürfe deswegen mache, indem ich meinen 3 zurückgebliebenen Kindern noch vieles schuldig bin, indem die guten Kinder auch jede Gelegenheit suchen, mir Freude zu machen: mögen sie nie ein ähnliches Schicksal treffen. Ich muß hiervon abbrechen.“*<sup>773</sup>

Die Briefe der nachfolgenden Wochen und Monate an Joseph Ries lesen sich wie ein Protokoll der Trauerbewältigung: *„[...] aber nun ist der Kummer so ruhig in meinem ganzen Innern, es nagt so qualvoll, unaufhörlich fort, daß ich mich manchmal vor mir selber zu fürchten anfangen: kein Gegenstand, kein Augenblick, der mich nicht an das liebe verlorene Kind erinnert, und ich weiß nicht, was das werden soll, wenn dies nicht bald nachläßt, ich kann es nirgendwo aushalten und bin mit unter in einem solchen fieberhaften Zustande, daß alles Blut in den Adern wie Feuer brennt – mein sonst so fester Charakter ist ganz gebeugt, ich kann wohl sagen, zum erstenmal in meinem Leben, bey meiner Frau kann ich mich nur fassen, muß es auch – bei meinen Kindern kann ich nur ruhig werden. Es ist ein fürchterliches Schicksal, ich habe doch in meinem ganzen Leben allen Menschen so viel Gutes, Glückliches gewünscht, so gern etwas dazu beygetragen; warum muß mir das Liebste, Theuerste in der Welt, einer meiner Kinder geraubt werden? Die göttliche Vorsehung mag klug handeln, aber gewiß hart und schonungslos – [...] – man sagt, die Vorsehung sey undurchdringlich in ihren weisen Wegen – ich will, ich muß mich damit trösten, so gut ich kann. Des guten Kindes Leiden auf dieser ganzen elenden Welt und Leben sind vorüber. Sie ist da, wo wir hin müssen, wo wir Besseres hoffen – möge Gott mir meine Unzufriedenheit, meinen herben Schmerz vergeben – hier sitze ich in meinem kleinen Stübchen, du kannst dir nicht denken, welche Thränen, welcher Kummer darin auf ewig verschlossen bleiben – [...]“*<sup>774</sup>

Der Schicksalsschlag hatte nicht nur starke Auswirkungen auf Ries’ allgemeines Befinden, sondern insbesondere auch auf seine Arbeit. Wochenlang rührte er kein Klavier an, und noch im Januar 1830 schreibt er, er habe seit dem *„Unglück nur 3 mal gespielt“*, und berichtet mehrmals: *„Ich habe wieder angefangen zu arbeiten – aber ich bin nicht mehr der alte: mein ganzes Innere scheint geändert.“*<sup>775</sup> Dennoch übernahm Ries auch 1830 wieder die Leitung des Musikfests in Düsseldorf und führte neben Werken von Händel, Mozart, Cherubini und Beethoven auch seine neu komponierte Ouvertüre zu Schillers Drama *Die Braut von Messina* (op. 162) auf. Im Sommer folgten ein Kuraufenthalt in Nenndorf – Ries litt seit einiger Zeit unter rheumatischen Problemen in den Armen sowie unter einer entzündeten Lippe – und der Besuch von Joseph Ries aus London. Anlässlich einer Aufführung seiner Oper reiste Ries im Winter nach Berlin. Gleichzeitig machte er sich Hoffnungen auf eine

---

<sup>773</sup> Brief von Ferdinand Ries an Joseph Ries, Frankfurt a. M., 21. September 1829, zitiert nach: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 451–454, [Dok. Nr. 292].

<sup>774</sup> Brief von Ferdinand Ries an Joseph Ries, Frankfurt a. M., 3. Oktober 1829, zitiert nach: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 455–456, [Dok. Nr. 294].

<sup>775</sup> Brief von Ferdinand Ries an Joseph Ries, Frankfurt a. M., 2. Januar 1830, zitiert nach: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 462–464, [Dok. Nr. 297].



Kapellmeisterstelle, da Spontinis Position in Berlin ins Wanken geraten schien.<sup>776</sup> Jedoch ergab sich trotz der erfolgreichen Aufführung der Oper, für die Ries noch ein Ballett hinzu komponiert hatte,<sup>777</sup> auch in Berlin keine Festanstellung: „[...] *ich glaube nicht, daß ich die Stelle erhalte, weil ich schlechterdings auf meiner gänzlichen Unabhängigkeit in musikalischer Hinsicht bestehe: und die Sache mit Spontini noch nicht in Richtigkeit ist, ob er seine alte Stellung behält, oder ganz von hier mit einer Pension abgeht.*“<sup>778</sup>

Eine Aufführung seines Oratoriums (op. 157) in englischer Übersetzung beim *Dublin Musical Festival* gab im Sommer 1831 den Anlass, nach rund sechs Jahren erstmals wieder nach London und schließlich weiter nach Dublin zu reisen.<sup>779</sup> Während des Aufenthalts in London handelte Ries im Juni mit William Hawes (1785–1846), dem Leiter der Englischen Oper, Vertragsbedingungen für die Komposition einer neuen Oper (*The Sorceress*, später: *Liska, oder die Hexe von Gyllensteen*, op. 164) aus,<sup>780</sup> deren Komposition er nach wenigen Wochen noch in England vollendete. Bereits im Juli berichtet Ries Wegeler in einem Brief: „*Das Anerbiethen wurde mir gemacht, in 6 Wochen, höchstens 2 Monathen eine neue Oper zu schreiben – ich habe den 7ten Juni angefangen — die ganze Partitur und Klavierauszug :/ außer Overture :/ ist fertig. Sie besteht aus 21 Nummern – wird nächste Woche aufgeführt. Ich habe ungeheuer gearbeitet, bin noch bis über den Hals darin [...].*“<sup>781</sup>

Mit der Oper konnte Ries auch in London Erfolge feiern. Einem späteren Brief an Ries' Freund Franz Christian Kirchoffer (1785–1842) ist zu entnehmen, dass die Oper in London „*17 Tage aufeinander gegeben*“ wurde, und schließlich abgesetzt werden musste, weil der Erste Sänger wie auch Ries weiter nach Dublin reisen mussten.<sup>782</sup>

Nach erfolgreichen Konzerten in Dublin<sup>783</sup> reiste Ries nach Frankfurt zurück. Pläne für eine Reise nach Südfrankreich oder Italien musste er auf Grund der sich in Europa verbreitenden Cholera zunächst

---

<sup>776</sup> „*Spontini's Verhältnisse sind hier auf einen Punkt gekommen, wo sie wohl nicht mehr bleiben können, wie sie waren. Der eine Intendant will Herr seyn und sich solche Kabalen, Unterdrückungen deutscher Componisten nicht gefallen lassen – ich bin also hier wegen der Aufführung meiner Oper und vielleicht wegen einer Kapellmeisterstelle [...].*“ Siehe: Brief von Ferdinand Ries an Joseph Ries, Berlin, 13. Dezember 1830, zitiert nach: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 497–499, [Dok. Nr. 316]. Hervorhebung im Original.

<sup>777</sup> Brief von Ferdinand Ries an Joseph Ries, Berlin, 23. Februar 1831, zitiert nach: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 506–508, [Dok. Nr. 322].

<sup>778</sup> Brief von Ferdinand Ries an Joseph Ries, Berlin, 26. Januar 1831, zitiert nach: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 501–503, [Dok. Nr. 318]. Im März 1831 erhielt Ries tatsächlich ein Angebot aus Berlin, aus dem allerdings nichts wurde. Siehe: Brief von Ferdinand Ries an Joseph Ries, Frankfurt a. M., 22. März 1831, zitiert nach: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 511–513, [Dok. Nr. 325].

<sup>779</sup> Bei dieser Gelegenheit scheint Ries das erste Mal mit der erst kurz zuvor entwickelten Eisenbahn gereist zu sein, wie er Joseph Ries berichtet: „*Nichts hat mich in meinem Leben so überrascht als die Rail Road – ich hatte mich auswendig gesetzt, um alles sehen zu können, und es übertrifft alle Beschreibung.*“ Siehe: Brief von Ferdinand Ries an Joseph Ries, Dublin, 16. August 1831, zitiert nach: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 525–526, [Dok. Nr. 337].

<sup>780</sup> Brief von Ferdinand Ries an William Hawes, London, 4. Juni 1831, zitiert nach: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 518–519, [Dok. Nr. 331].

<sup>781</sup> Brief von Ferdinand Ries an Franz Gerhard Wegeler, London, 27. Juli 1831, zitiert nach: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 523–525, [Dok. Nr. 334]. Die Uraufführung fand am 4. August unter Ries' Leitung in London statt.

<sup>782</sup> Siehe: Brief von Ferdinand Ries an [Franz Christian] Kirchoffer, Frankfurt a. M., 15. August 1832. Eine Edition des Briefes findet sich im Anhang.

<sup>783</sup> Rezensionen des Festivals sind unter anderem zu finden in: [unbekannt]: Dublin Musical Festival, in: Caledonian Mercury, Nr. 17182 (3. September 1831), S. 3; [unbekannt]: The Dublin Musical Festival, in: The Freeman's Journal and Daily Commercial Advertiser, 65 (1. September 1831), S. 3; [unbekannt]: First Dublin Musical Festival, in: The Harmonicon 9/9 (1831), S. 251–252.

zurückstellen.<sup>784</sup> Somit hatte er Zeit, sich der Arbeit an einem weiteren, dritten Opernprojekt (*Die Nacht auf dem Libanon*, WoO 51) zu widmen. Vermutlich ist der Kompositionsbeginn der dritten Oper allerdings in das Frühjahr 1831 zu datieren und somit vor die Reise nach England und vor den Kompositionsauftrag zur „englischen“ Oper op. 164. Bereits im Februar berichtet Ries Johann Peter Pixis: „*Ich arbeite an meiner neuen Oper, aber von fertig seyn, ist sie weit entfernt, der erste Akt noch nicht einmal.*“<sup>785</sup> Ähnliches schreibt er einige Wochen später Wegeler: „*Der Welt will ich nicht beweisen, daß ich ein Esel bin, da ich aber immer gegen meine Freunde aufrichtig bin, so muß ich Ihnen heimlich gestehen, daß schon manches zu meiner neuen Oper skizziert ist: ich habe mich nicht zurückhalten können.*“<sup>786</sup> Nach seiner Rückkehr nach Deutschland scheint Ries die Arbeit fortgesetzt zu haben, denn er berichtet seinem Bruder: „*Ich arbeite jetzt wieder an meiner neuen Oper.*“<sup>787</sup>

Im darauf folgenden Jahr wurde Ries abermals die Leitung des *Niederrheinischen Musikfests* in Köln übertragen, wo eine weitere Ouvertüre (op. 172) ihre Uraufführung erlebte. Erneut erreichten ihn diverse Stellengangebote aus Köln, Aachen und auch Brüssel, die er jedoch allesamt ablehnte.<sup>788</sup> Ende des Sommers 1832 konnte Ries seine Pläne des Vorjahrs umsetzen und begab sich auf eine längere Reise nach Italien. Geplant war eine Route über Heidelberg, Basel, Genf und Mailand nach Rom, um schließlich über Neapel, Venedig, Tirol, Salzburg und München zurückzukehren.<sup>789</sup> Von der Reise erhoffte sich Ries nicht nur eine Besserung des Gesundheitszustandes seiner Frau durch das warme Klima, sondern gleichermaßen Inspiration für neue Kompositionen. Noch vor der Abreise schreibt er an Joseph: „*Die schönen Fluren von Italien sollen mich zu einem Quintett mit 2 *V<sup>las</sup>* animieren.*“<sup>790</sup> Und neben seinen Eindrücken von der Reise berichtet er einige Wochen später aus Rom: „*Zum Komponieren scheint Rom mir gut anzuschlagen, ich habe eine neue Solo Sonate [op. 176] hier angefangen und beynahe vollendet.*“<sup>791</sup> Zusätzlich entstehen auf der Reise unter anderem ein weiteres Klavierkonzert (op. 177) sowie ein Streichquartett (WoO 48). Die Produktivität der Italienreise hielt auch nach der Rückkehr nach Deutschland weiter an. Im November 1833 berichtet Ries seinem Bruder über die

---

<sup>784</sup> Siehe: Brief von Ferdinand Ries an Hubert Ries, der Niederländer – Dampfboot, 8. [September] 1831, zitiert nach: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 528–530, [Dok. Nr. 340]. Siehe auch: Brief von Ferdinand Ries an Joseph Ries, Frankfurt a. M., 20. September 1831, zitiert nach: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 530–532, [Dok. Nr. 341].

<sup>785</sup> Siehe: Brief von Ferdinand Ries an Johann Peter Pixis, Frankfurt a. M., 23. Februar 1831, zitiert nach: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 505–506, [Dok. Nr. 321]. Hervorhebung im Original.

<sup>786</sup> Brief von Ferdinand Ries an Franz Gerhard Wegeler, Frankfurt a. M., 31. März 1831, zitiert nach: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 513–514, [Dok. Nr. 326].

<sup>787</sup> Brief von Ferdinand Ries an Joseph Ries, Frankfurt a. M., 12. Oktober 1831, zitiert nach: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 533–534, [Dok. Nr. 343]. Ähnliches schreibt er auch Gottfried Weber (1779–1839), Komponist, Gründer der Zeitschrift *Caecilia* sowie Generalstaatsprokurator im nahe gelegenen Darmstadt: „*Ich arbeite jetzt an einer dritten [Oper], die aber ernsthaft ist.*“ Siehe: Brief (Fragment) von Ferdinand Ries an Gottfried Weber, (Frankfurt a. M., Oktober 1831), zitiert nach: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 532, [Dok. Nr. 342].

<sup>788</sup> „*Hier [Aachen] und in Cöln wendet man alles an, daß ich die Theaterdirektion übernehmen soll – ich halte es aber für klüger, davon zu bleiben – es ist gar zu schlecht und unstabile eingerichtet, beyde Städte haben sich jetzt vereinigt. Auch bin ich unter der Hand gefragt worden, ob ich wohl die Stelle als Director des neu errichtenden Conservatoir in Brussel annehmen würde, womit man auch die Stelle als Kapellmeister des Königs der Belgier vereinigen will – will mir auch nicht recht behagen.*“ Siehe: Brief von Ferdinand Ries an Joseph Ries, Aachen, 10. Juli 1832, zitiert nach: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 555–557, [Dok. Nr. 357].

<sup>789</sup> Brief von Ferdinand Ries an Joseph Ries, Frankfurt a. M., 8. August 1832, zitiert nach: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 559–562, [Dok. Nr. 359].

<sup>790</sup> Ebd.

<sup>791</sup> Brief von Ferdinand Ries an Joseph Ries, Rom, 3. November 1832, zitiert nach: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 566–569, [Dok. Nr. 361].

Vollendung seiner dritten Oper: „*Meine dritte Oper ‚Die Nacht auf dem Libanon‘ [WoO 51] ist heute fertig geworden.*“<sup>792</sup>

Da sich Ries noch im April 1833 in Neapel aufhielt, kam er für die Leitung des Musikfests in Düsseldorf 1833 nicht in Frage. Erstmals übernahm daher Felix Mendelssohn Bartholdy die Leitung und erhielt zudem eine Anstellung als städtischer Musikdirektor, worüber sich Ries wunderte: „*Das Pfingstfest war in Dusseldorf – aber Meynungen sind über Auswahl, Aufführung sehr getheilt. Ich kann gar nicht begreifen, Mendelsohn hat beim dortigen Singverein ein Engagement auf 3 Jahre mit 600 Thaler Gehalt angenommen.*“<sup>793</sup> Bald darauf kam es zu rivalisierenden Spannungen zwischen den Austragungsstädten, und es kursierten Gerüchte, Mendelssohn würde auch die Leitung aller kommenden Musikfeste übernehmen, die nur mehr in Düsseldorf stattfinden sollen. Ries äußerte dahingehend Bedenken, da er befürchtete, dass einerseits das „*Nationalfest*“ zu einem „*Stadtfest*“ verkommen würde und andererseits das Musikfest – angetrieben durch den Wettbewerb unter den Austragungsorten – nicht mehr im Dienst der Musik stehen würde: „*Leider weiß ich daß zwischen Cöln und Aachen eine sehr große Spannung herrscht und auch zwischen Dusseldorf, die, wie es scheint, jetzt ein Übergewicht aus üben wollen, wahrscheinlich weil sie M: haben, vielleicht um sagen zu können, daß ist der Director in unsren Diensten – die Eitelkeit spielt überall ihre Rolle: auch ist das Gerücht wenigstens ausgestreut, er sey engagiert, alle Pfingstfeste zu dirigieren. Es wäre sehr schade, denn es würde das Ganze zu Grunde richten. So ist es ein National Fest, das freudige Wiedersehen, sich immer an einem andern Ort zu finden; die Häßlichkeit, welche die Aachner oder Köllner von den Dusseldorfer genossen, müßten an den andern Orten erwiedert, übertroffen werden und so umgekehrt, die verschiedenen Städte, Locale, Vergnügungen, die sie darbiethen konnten – der edle Ehrgeiz in der Kunst selbst, die freie Wahl des jedes jährigen Directors war eine edle Opposition – sobald es anstatt eines Nationalfestes ein Stadtfest wird, werden sie in einigen Jahren ihr Interesse für Künstler, Liebhaber und Publikum verloren haben. Ich hoffe noch das bessere;*“<sup>794</sup>

Das Verhältnis zu Mendelssohn, den Ries wohl schon 1827 persönlich kennen gelernt hatte und auch später noch immer wieder traf, gestaltete sich schwierig.<sup>795</sup> Einerseits konkurrierte dieser mit Ries um die Leitung der *Niederrheinischen Musikfeste*, andererseits schien Ries von Mendelssohns Auftreten und Charakter wenig angetan, wie aus zahlreichen Briefen hervorgeht. Seinem Bruder Joseph schreibt er 1834: „*In Dusseldorf sollen zwey Parthien entstanden seyn – man spricht sehr viel von Mendelsohn’s Arroganz: es scheint, man ist dumm [?] genug gewesen, ihm so ziemlich die Leitung aller Musikfesten zu versprechen. Er hat eine Berliner Erziehung genossen, dadurch muß man ihm viel verzeyhen.*“<sup>796</sup> Insbesondere beim Musikfest 1834 in Aachen kam es zu einer Begebenheit, die Ries’ Meinung von Mendelssohn geprägt zu haben scheint. Als Ries in Zusammenarbeit mit Ferdinand Hiller (1811–1885) die Aufführung von Händels Oratorium *Deborah* plante und instrumentierte, besuchte er Mendelssohn

---

<sup>792</sup> Siehe: Brief von Ferdinand Ries an Joseph Ries, Frankfurt a. M., 29. November 1833, zitiert nach: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 611–612, [Dok. Nr. 387]. Das in der Berliner Staatsbibliothek verwahrte Teilautograph (D-B, Mus.ms.autogr. Ries, F. N) weist allerdings die Datumsangabe 1834 auf.

<sup>793</sup> Brief von Ferdinand Ries an Joseph Ries, Frankfurt a. M., 9. Juli 1833, zitiert nach: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 587–590, [Dok. Nr. 371].

<sup>794</sup> Brief von Ferdinand Ries an Joseph Ries, Frankfurt a. M., 1. Januar 1834, zitiert nach: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 616–617, [Dok. Nr. 392].

<sup>795</sup> Auf das persönliche Treffen 1827 lässt eine Bemerkung in einem Brief von Mendelssohn an seine Familie schließen: „*In Frankfurt war ich viel bey Schelble, bey Herz, bey – Hauser, bey Hiller, bey Ferd. Ries, bey Louis Saaling, bey Oberon von Carl M. v. Weber; [...]*“ Siehe: Brief von Felix Mendelssohn Bartholdy an Abraham Mendelssohn Bartholdy, Horchheim, 29. September 1827, zitiert nach: Appold, Juliette und Back Regina (Hrsg.): Felix Mendelssohn Bartholdy. Sämtliche Briefe, Bd. 1, S. 224–226, [Dok. Nr. 109].

<sup>796</sup> Brief von Ferdinand Ries an Joseph Ries, Aachen, 27. März 1834, zitiert nach: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 625–627, [Dok. Nr. 400].

einen Tag lang in Düsseldorf, da sich dieser für die Bearbeitung interessierte.<sup>797</sup> Die Einladung zur Aufführung in Aachen schlug Mendelssohn allerdings zunächst aus, wie Ries seinem Bruder berichtet: „Mendelsohn hat trotz meiner persönlichen Einladung, die ich auch im Nahmen des Comitté gemacht habe, unmöglich zum Pfingstfest kommen können, wenn er nicht schriftlich vom Comitté eingeladen würde !!!!! Es war mir nicht schwer, dieses /: zwar mit ein bißchen Lachen :/ zu bewirken.“<sup>798</sup> Der „offiziellen“ Einladung folgte Mendelssohn schließlich und erlebte – wie auch Chopin, dessen Werke Ries kannte und schätzte<sup>799</sup> – das Musikfest unter Ries’ Leitung. Dem Bericht an seinen Bruder Joseph zufolge war das Musikfest ein großer Erfolg, lediglich Mendelssohn schien nicht überzeugt: „Die Chöre waren die besten, die wir je gehabt hatten – Fetis von Paris und mehrere andere bedeutende Künstler konnten mir ihr Erstaunen gar nicht genug ausdrücken: nur einer war nicht zufrieden, ich sah ihn während dem ganzen Feste nicht /: außer einen Besuch :/, es war M. aus Dusseldorf. Er ist beim Scharf Kritisieren überhört worden, ich mache mir nichts daraus – besser machen ist die wahre Kunst – in Dusseldorf ist gar keine Probe von den Sachen zu unsrem Pfingstfeste gehalten worden, das ist schlecht und beweist die elende, gekranke Eitelkeit, denn man sagt, er habe bestimmt darauf gerechnet, alle Pfingstfeste zu deregieren. Einen großen Namen haben – sich selbst groß glauben – und wirklich groß seyn, sind doch wirklich drey ganz verschiedene Sachen. [...]“<sup>800</sup> Auch Mendelssohns Meinung zu Ries – scheinbar beruhte die Antipathie auf Gegenseitigkeit – sowie über das Musikfest ist dokumentiert, da er seiner Familie von dem „dilettantisch“ geplanten Programm berichtet.<sup>801</sup> Ob Ries in seinem Schreiben an seinen Bruder lediglich seinem Unmut darüber Luft verschafft, dass Mendelssohn für das Musikfest keine Proben in Düsseldorf abgehalten hatte, bleibt ungeklärt. Allerdings stellt Ries noch 1836 bei einem Besuch von Mendelssohn fest: „Mendelsohn ist einmal bey mir gewesen, ich habe, versteht sich, den Besuch erwiedert, in Gesellschaft fanden wir uns ein paarmal – bey Springfeld hat er keine brillante

<sup>797</sup> Brief von Ferdinand Ries an Ferdinand Hiller, Aachen, 10. März 1834, zitiert nach: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 621–622, [Dok. Nr. 397].

<sup>798</sup> Brief von Ferdinand Ries an Joseph Ries, Aachen, 4. [Mai] 1834, zitiert nach: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 629–630, [Dok. Nr. 403]. Hervorhebungen im Original.

<sup>799</sup> „Sehr wird es mich freuen, die Bekanntschaft des H. Chopin zu machen, der mir schon durch einige vortreffliche Klavierwerke kein Fremdling ist.“ Siehe: Brief von Ferdinand Ries an Ferdinand Hiller, Frankfurt a. M., 4. April 1834, zitiert nach: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 627 [Dok. Nr. 401].

<sup>800</sup> Brief von Ferdinand Ries an Joseph Ries, Frankfurt a. M., 20. Juni 1834, zitiert nach: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 633–636, [Dok. Nr. 408]. Hervorhebungen im Original.

<sup>801</sup> „[...] und dann muß ich Sonntag über 8 T. zum Pfingstfest nach Aachen, woraus ich mir auch gar nichts mache, weil sie wieder ein dilettantisches Wesen treiben, das ich in den Tod hasse, und dem ich nicht einmal beiwohnen wollte, wenn ichs nicht um des musikalischen Friedens willen müßte. Denk Dir, Fanny, da geben sie unter andern einen (wie sie’s nennen) Hymnus von Cherubini, und das ist nichts anders, als ein zerstückeltes, verbröckeltes Requiem mit Weglassungen und Schneiderschnitten und einem niederträchtigen süßen deutschen Text. Das war mir schon genug; als ich aber fand, daß sie wieder mal mein Lieblingsstück (agnus) weglassen, und daß sie aus dem pie Jesu, dem allerzerschlagensten, verlorensten Gebet das Sünder nur singen können, einen Chor der Engel gemacht haben, die Glaube Liebe Hoffnung anempfehlen, zu Cherubinis stummer Trauermusik – da fluchte ich aus Leibeskräften. Dieser Hochmuth, die Meisterwerke zu ändern, und seine eigene kleine Seele überall mitproduciren zu wollen, und dem Laokoon einen Schnurrbart zu malen, hasse ich wie ein Laster, und ich weiß schon, wenn die fatalen Engel anfangen, mit ihren Süßigkeiten, auf die furchtbare Inquisitionsmusik von Herrn Cherubini so ärgre ich mich gleich so, daß mir Ries wieder ein weißes Haar auszupft, wie er gestern schon gethan hat. Und dann geben sie ein Paar Nummern aus dem Weltgericht, und sagen auf dem Zettel weil sie sich schämen: ‚Das Weltgericht. – (theilweise.)‘ und dann geben sie das erste Stück der 9<sup>ten</sup> Symph. von Beethoven allein – und das nennen sie dann ein Musikfest und Kunstgenuß und s. f. Hierfür sollte man Ries (Ferdinand) einen Tag lang im Schornstein aufhängen. Und am ersten Tag geben sie Deborah, mit neuer Instrumentirung versehen von Ferd. Hiller. Der junge Herr könnte auch erst mal was anders thun, als seine Gedänkchen in Händelsche Partituren kleben, und wenn ers thun muß, so kann er soviel Geschmack haben zu willen, daß man mit solch einem opus nicht zuerst auftreten soll, und hübsch anonym bleiben, und nicht eher sagen, wers gewesen ist, als bis man fragt.“ Brief von Felix Mendelssohn Bartholdy an Lea Mendelssohn Bartholdy und Fanny Hensel, Düsseldorf, 9. Mai 1834, zitiert nach: Wald Uta, Baumgart-Sreibert, Juliane (Hrsg.): Felix Mendelssohn Bartholdy. Sämtliche Briefe, Bd. 3, S. 420–422, [Dok. Nr. 923].

*Rolle gespielt – ich weiß nicht, wir passen nicht zusammen.*<sup>802</sup> Ähnliches scheint auch für Ries' Ansichten über Mendelssohns Musik zu gelten, wobei aus den Quellen nur sehr wenig darüber ersichtlich wird. Noch vor der Episode beim Musikfest 1834 berichtet Ries seinem Bruder: *„Ich suche noch immer, an Sachen kennen zu lernen, die seinen Namen mit Recht berühmt gemacht haben – Lieder ohne Text ist freylich etwas besser, wie eine Sinfonie für eine Flöte oder ohne Orchestre.“* Dennoch gesteht Ries Mendelssohn Talent zu, wengleich sein Betragen für die Anerkennung als Künstler durch Ries nicht zuträglich war. Letztendlich entschied sich Ries dazu, der Sache kein Gewicht mehr geben zu wollen: *„Mendelsohn hat es mit den Dusseldorfer, diese mit ihm verdorben. Es sind sehr unangenehme Sachen für ihn vorgefallen – Sachen in die Zeitung gekommen, selbst in die hiesigen, wo man von Liebhaber Direktors spricht, die dirigieren wollen & & – Er will nach Munchen gehen. Romberg sagt auch, Talent hat er, allein durch den vielen Weyhrauch, den er als Kind und Sohn eines reichen Banquiers erhalten hat, glaubt er sich jetzt schon über einem Standpunkt als Künstler, wo er wirklich steht – man beklagt sich über sein anmaßendes Betragen und Dünkel – mag seyn – mir gilt es gleich.“*<sup>803</sup>

Neben dem Musikfest in Aachen trat Ries 1834 auch in einem eigenen Konzert als Pianist und Komponist in Erscheinung. Am Ostermontag leitete er in Aachen unter anderem seine Sinfonie WoO 30, Beethovens Oratorium *Christus am Ölberg*, fantasierte auf dem Klavier und spielte als Solist sein cis-Moll-Konzert op. 55.<sup>804</sup> Dabei ist interessant, dass er Wegeler gesteht, dass er nicht mehr gerne in der Öffentlichkeit spiele: *„[...] ich werde übrigens froh seyn, wenn das Concert vorüber ist, ich spiele nicht mehr gern im Publikum.“*<sup>805</sup> In der Tat scheint Ries in dieser Zeit zunehmend seltener als Pianist aufgetreten zu sein, worunter auch seine Technik litt. Im Winter 1835 sagte er sogar eine geplante Konzertreise nach Holland ab: *„Seit 3 Wochen bin ich wieder hier bey meiner Familie, das Concert geben hat mir nicht in die Knochen gewollt, ich habe es immer gehaßt, und da ich mehremal wie ein Teufel, andermal wie ein Stümper gespielt habe, so gab ich die Reise mit Entschuldigung eines Rheumatism auf, will aber jedoch fort spielen, da ich einmal wieder angefangen habe, und sehen, ob sich das Verlorene wieder einholen läßt.“*<sup>806</sup>

<sup>802</sup> Brief von Harriet und Ferdinand Ries an Joseph Ries, 30. Juni 1836, zitiert nach: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 727–729, [Dok. Nr. 460]. Vgl. auch den Bericht über ein Treffen im Sommer 1837: *„Mendelsohn ist noch in Frankfurt, wir machten uns natürlich die Höflichkeits Besuche, allein ich weiß nicht, es liegt bey ihm immer eine kalte Freundlichkeit zum Grunde, die mir annoyant.“* Brief von Ferdinand Ries an Joseph Ries, Ingelheim, Juli 1837, zitiert nach: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 757–759, [Dok. Nr. 487].

<sup>803</sup> Brief von Ferdinand Ries an Joseph Ries, Frankfurt a. M., 20. April 1835, zitiert nach: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 672–674, [Dok. Nr. 428]. Vgl. auch die Äußerung in einem weiteren Brief: *„Mendelsohn ist in Berlin und spielt, wie H. [Hubert] sagt, eine sehr sonderbare Rolle – gegen alle Künstler, so auch in Aachen – er will den Sonderling machen, um wahrscheinlich mehr interessant zu seyn. Sein Hochmuth wird allgemein getadelt. Worauf?? – Talent ist ihm nicht abzuleugnen, aber erst muß man mehreres gethan haben, ehe man solchen Pretensionen machen kann.“* Siehe: Brief von Ferdinand Ries an Joseph Ries, Frankfurt a. M., 10. Oktober 1834, zitiert nach: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 644–647, [Dok. Nr. 414].

<sup>804</sup> Eine Konzertankündigung mit Programmauflistung findet sich in der *Stadt-Aachner-Zeitung*. Siehe: [unbekannt]: Großes Instrumental-Konzert des Herrn Ferdinand Ries, in: *Stadt-Aachner-Zeitung*, 76 (29. März 1834), S. 4. Hill gibt in seiner Briefedition fälschlich die Ausgabe vom 28. März an.

<sup>805</sup> Brief von Ferdinand Ries an Franz Gerhard Wegeler, Aachen, 19. März 1834, zitiert nach: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 624, [Dok. Nr. 399]. Bereits einige Jahre zuvor schrieb er sehr ähnlich an Joseph: *„[...] Concertgeben war von jeher für mich eine unangenehme Sache [...]“*. Siehe: Brief von Ferdinand Ries an Joseph Ries, Frankfurt a. M., 7. März 1831, zitiert nach: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 508–509, [Dok. Nr. 323].

<sup>806</sup> Brief von Ferdinand Ries an Joseph Ries, Frankfurt a. M., 21. Dezember 1835, zitiert nach: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 696–699, [Dok. Nr. 443].

Andererseits war Ries als Komponist weiterhin sehr produktiv. Zu den größeren Kompositionen des Jahres 1835 zählen eine Sinfonie in a-Moll (op. 181), das Melodram *Die Zigeunerin* (WoO 53), ein Rondo für Klavier und Orchester (WoO 54) sowie das Klaviertrio WoO 86. Bisher unbeachtete Skizzen in der Berliner Staatsbibliothek zeigen außerdem, dass sich Ries mit einer Bearbeitung des französischen Schauspiels *Farinelli ou Le bouffe du roi* beschäftigte.<sup>807</sup> Jedoch wird an den nachträglich von Hill vergebenen Ordnungszahlen bereits ersichtlich, dass Ries in den letzten zwei Jahren seines Lebens offenbar zunehmend Probleme hatte, seine Werke an Verlage zu verkaufen. Während die Sinfonie op. 181 ein Auftragswerk für eine nicht näher definierte „Gesellschaft von Liebhabern“ aus Wien darstellt,<sup>808</sup> versuchte Ries mehrmals, zuvor unveröffentlichte und neue Werke verschiedenen Verlegern anzubieten. Im März 1836 bietet er gleichzeitig Böhme in Hamburg wie auch dem Braunschweiger Verleger Gottfried Martin Meyer eine Vielzahl an Werken verschiedener Gattungen und Besetzungen zum Kauf an, jedoch offenbar erfolglos.<sup>809</sup> Dass sich Ries in jener Zeit ergebnislos an rund zehn verschiedene Verleger gewendet hat, berichtet seine Frau in einem Brief an Joseph Ries. Hilfesuchend erkundigt sie sich, ob Joseph seinen Bruder darin bestärken könne, eine Messe zu komponieren, da diese in England zurzeit sehr gefragt seien: *„Ferdinand is dreadfully disheartened about the ill success of his compositions. Out of 10 publishers to whom he had written to offer his works, only one has taken, & that only a small one – You told me when you was here that Masses were now so much the vogue in England, if you think he is likely to succeed with this style of music better, write & encourage him to compose some, as I have no more influence over him in this respect – God grant that our journey to Paris & England may turn up something to occupy him, for it is dreadful to see the constant discontent which possesses him.“*<sup>810</sup>

Auf die in Harriets Schreiben erwähnte Reise nach London und Paris begaben sich Ries und seine Frau im Spätsommer 1836. Angekommen in London, versuchte Ries ein Libretto für ein neues Oratorium zu finden, da er im kommenden Jahr abermals als Leiter des *Niederrheinischen Musikfests* vorgesehen war. Bei der Suche besprach er sich wie bei seinem ersten Opernprojekt wieder mit Wegeler, wie der erhaltene Briefwechsel zeigt.<sup>811</sup> Den Text für *Die Könige in Israel* (op. 186) steuerte letztendlich der Schriftsteller und Pfarrer Wilhelm Smets (1796–1848) bei, der mit Ries bekannt war 1832 einen „Abschieds-Toast an Ferdinand Ries“ vor dessen Reise nach Italien veröffentlicht hatte und.<sup>812</sup>

Einen Teil der Wintermonate 1836 verbrachte Ries in Paris. Anders als bei seinem Aufenthalt 1807/1808 war er in der Musikszene der Stadt mittlerweile durchaus bekannt, und seine Werke erfreuten sich großer Beliebtheit. Freudig berichtet er seinem Bruder: *„Ich muß gestehen, ich werde überall so freundlich und ausgezeichnet empfangen, daß es mir Freude macht: auch kennen sie weit mehr von meiner Musik, als ich erwartet. Besonders zeichnen sich darin aus Meyerbeer, Habeneck, Halevy /: der die Jüdin geschrieben hat /: und Onslow. [...] Alles ohne Ausnahme, Liebhaber und Künstler, spricht mir von*

<sup>807</sup> Signatur: D-B, Mus.ms.autogr. Ries, F. 183 N (13).

<sup>808</sup> Dies berichtet Ries mehrfach in seinen Briefen. Die Sinfonie wurde an den Verlag Trentsensky & Vieweg und einige Zeit später an Haslinger verkauft. Siehe: Brief von Ferdinand Ries an Joseph Ries, Frankfurt a. M., 16. Januar 1836, in: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 700–704, [Dok. Nr. 445].

<sup>809</sup> Siehe: Brief von Ferdinand Ries an Johann August Böhme, Frankfurt a. M., 15. März 1836, in: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 709–710, [Dok. Nr. 448] und Brief von Ferdinand Ries an G. M. Meyer, Frankfurt a. M., 15. März 1836, in: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 710–711, [Dok. Nr. 449].

<sup>810</sup> Brief von Ferdinand und Harriet Ries an Joseph Ries, Frankfurt a. M., 5. Mai 1836, zitiert nach: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 718–720 [Dok. Nr. 454].

<sup>811</sup> Brief von Ferdinand Ries an Franz Gerhard Wegeler, London, 10. September 1836, in: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 731–733 [Dok. Nr. 464].

<sup>812</sup> Siehe: Smets, Wilhelm: Abschieds-Toast an Ferdinand Ries, als er mit seiner erkrankten Gattin nach Italien reiste, in: Gedichte von Wilhelm Smets, Bd. 3, S. 298–299. Siehe auch: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 557–559, [Dok. Nr. 358].

meiner *Fest Overture mit dem Triumph Marsch* [op. 172], ich bin neugierig, ihn hier zu hören, denn er scheint ein total Schlag=Effekt auf alle gemacht zu haben. Habeneck wünscht, daß ich den Winter hier bleiben mögte, um meine *Sinfonie* /: *Come il faut* :/ zu geben, ich hoffe, ich kann noch einige *Concerte des Conservatoires* hören, die aber leider spät anfangen. Nächsten Sonntag bin ich bey einer famösen *Quartett Gesellschaft* eingeladen, wo mein neues *Sextet M.S.* [WoO 63], mein letztes *Quintett mit 2 Violoncelles* [op. 183], und ein neues *M.S. Quintet von Onslow* gemacht wird, ich freue mich recht sehr darauf.“<sup>813</sup>

Da es in London allerdings Pläne gab, Ries' unveröffentlichte Oper *Die Nacht auf dem Libanon* in einer englischen Fassung aufzuführen, reiste Ries bereits im Dezember für einige Wochen zurück nach England.<sup>814</sup> Interessant sind in diesem Zusammenhang seine Äußerungen über das Londoner Musikleben, das er im Vergleich mit Paris deutlich negativer beschreibt, dabei aber sicherlich vergleichend an seine Erfahrungen während der Londoner Jahre anknüpft und allgemein von seinem Empfang in Frankreich sehr angetan war: „*Die Musikliebhaberei hat im allgemeinen zugenommen, obschon nur englische Nerven jene Concerte und Musikfeste aushalten können; [...] Sie werden gestehen, lieber Freund, daß ein starker musikalischer Magen dazu gehört, alles dieses in drei Tagen zu verdauen. [...]. Gott segne ihren Musiksinn – nur möchte ich nicht läutern! Ich war hier in London in einem Concert, wo 36 verschiedene Piecen aufgeführt wurden. So sind ihre Theater: ich war dabei, wo nachts um 1 Uhr eine Arie wiederholt werden, mußte – um 1 ½ Uhr war das Theater aus. [...] Geld ist hier noch immer die Hauptsache, und der Künstler ist nur insofern Künstler, als er einen großen Namen hat, darum will man ihn haben, bezahlt in gut, außerordentlich – aber man behandelt ihn auch wie einen bezahlten Menschen. Wie anders ist Paris!! Ich war ganz erstaunt: die Künstler zählen unter die ersten Menschen von Rang und Fortune, weil sie Talent haben, und es ist eine Freude zu sehen, wie Paer, Cherubini, Baillot, Meyerbeer, Scribe, Halevy (obschon letzterer in diesem Augenblicke noch Chordirektor der großen Oper ist) überall empfangen werden. [...] Übrigens kann ich Ihnen nicht sagen, wie sehr ich durch meinen Empfang in Paris überrascht und erstaunt wurde; wirklich war es von allen Seiten ausgezeichnet schmeichelhaft, und besonders hat mir viel Freude gemacht, daß man so viele meiner Compositionen gründlich kennt. Ich hörte meine *Festouverture* [op.172] zweimal von einem ausgezeichneten Orchester von 84 Personen aufgeführt – der Marsch ist ein sehr großes Favoritstück der Franzosen und ist voriges Jahr 140 mal aufgeführt worden. [...] In den berühmten Concerten des Conservatoriums wird dieses Jahr auch eine *Sinfonie* [op. 146] und ein Theil meines Oratoriums: ‚*der Sieg des Glaubens*‘ aufgeführt. [...] Dabei werden die Sachen mit einem Luxus und einer Präzision im Orchester aufgeführt, die wirklich ausgezeichnet genannt werden muß; sogar *Piano's* und *Pianissimo's* werden gewissenhaft beobachtet.“<sup>815</sup>*

Spätestens für den März 1837 ist ein abermaliger Aufenthalt von Ries in Paris an Hand der erhaltenen Briefquellen nachweisbar. Aus musikhistorischer Perspektive sind insbesondere Ries' Beschreibungen der Musikszene und seine Treffen mit Franz Liszt und Sigismund Thalberg interessant, da sich hier der um 1830 einsetzende Aufstieg der Stadt zur zentralen europäischen Musikmetropole deutlich

<sup>813</sup> Brief von Ferdinand Ries an Joseph Ries, Paris, 15. November 1836, zitiert nach: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 735–736, [Dok. Nr. 468]. Hill gibt an, dass es trotz der Bemühungen von Ries nicht zu einer Aufführung der Oper kam. Siehe: Ebd.

<sup>814</sup> Siehe: Brief von Ferdinand Ries an [Johann Heinrich Christian] Bang, Paris, 5. Dezember 1836, in: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 736–737 [Dok. Nr. 469].

<sup>815</sup> Brief von Ferdinand Ries an Jacob Schuster, London 30. Dezember 1836, zitiert nach: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 738–742, [Dok. Nr. 471]. Hervorhebung im Original. Interessant ist, dass Ries' Bericht über die Gegensätze des Konzertlebens einige Wochen später den Weg in die Öffentlichkeit fand und von der zeitgenössischen Presse abgedruckt wurde. Neben der *Vossischen Zeitung* druckte auch die *NZfM* den Brief in Auszügen ab. Siehe: [unbekannt]: [Aus einem Brief von Ferd. Ries.], in: *NZfM* 6/9 (31. Januar 1837), S. 37–38.

abzeichnet. Eine neue Generation von aufstrebenden Komponisten und insbesondere Pianisten wie Liszt, Thalberg, Chopin, Alkan, Pixis oder auch Hiller und Berlioz sorgte durch ihre virtuose Behandlung des Instruments und neue kompositorische Herangehensweisen für Aufsehen.<sup>816</sup> Ries erlebte bei seinem Aufenthalt in Paris die Umbruchszeit, wenngleich darüber nur wenig aus seinen erhaltenen Briefen ersichtlich wird. Im April schildert er seinem Bruder Joseph den harten Konkurrenzkampf, den Thalberg und Liszt untereinander bestritten: *„Thalberg ist hier, ich kenne ihn, habe ihn aber noch nicht gehört und bin sehr neugierig darauf. Liszt ist in offenen Krieg mit ihm getreten, du weißt seine infame Kritik über T-Compositionen, worin er auch noch sagt, daß T. ein uneheliches Kind ist & &, er hat ihn neugierig in einer großen Soiré gehört und keine Bemerkung gemacht, als daß er in allem ein Schüler sey, kein Wort mit ihm gesprochen, und da man ihm sagte, T– würde noch einmal spielen, antwortete er, er habe genug und gieng weg. Jeder vernünftige Mensch lacht ihn deswegen aus oder ärgert sich – T. nimmt gar keine Notiz davon, ist sogar in Liszt’ letztem Concert gewesen.“*<sup>817</sup>

Als ein Indiz für den Wandel des Musiklebens in Paris kann außerdem Ries’ Treffen mit Franz Liszt und der kurze Kommentar über dessen Kompositionen angesehen werden. Die außergewöhnliche Technik beeindruckte Ries, wenngleich er von seinen Kompositionen nicht angetan war: *„Ich glaube nicht daß ein Mensch mehr Schwierigkeiten mit der ungeheuersten Bravour und Leichtigkeit spielen kann als letzterer [Liszt] = allein seine Compositionen und Fantasien sind das barockste, was man sich denken kann. Zerstückelt und zerstört wie er auch ausseucht und seyn soll: Er ist gegen mich übrigens sehr artig.“*<sup>818</sup>

Zu bemerken ist, dass die „neue Generation“ der um 1810 geborenen Komponisten und Pianisten wie Liszt oder auch Chopin in ihrer Jugend durchaus von Ries’ Werken geprägt wurde und teilweise dessen Kompositionen im Repertoire hatte. Schon als Jugendlicher bittet Chopin seinen Vater, Ries’ vierhändige Variationen über eine Melodie von Thomas Moore (op. 108) zu besorgen,<sup>819</sup> und schreibt an seinen Freund Jan Białobłocki: *„Aber extro, extra, extrissime tut es mir leid, wenn ich daran denke, wie sehr Dich mein so langes Schweigen verwundert haben muß und daß Du mit der nach Szafarnia zurückkehrenden Kutsche keinen Brief erhalten hast. – Wundere Dich nicht, erinnere Dich, wann ich Briefe zu schreiben beginne!, und außerdem, wie viele Regale, Schränke, Schubladen wie viele Hundert Notenexemplare unordentlich auf dem Klavier liegen, wie Kraut und Rüben (selbst unter Mißachtung der Hummel, Ries, Kalkbrenner, denen das Los sicherlich einen Platz in der so großen Republik neben Pleyel, Hemerleyn, Hoffmeyer zugewiesen hat), und auf mich warten!“*<sup>820</sup> So ist zudem von Liszt bekannt, dass er Ries’ Klavierkonzert in Es-Dur (op. 42) in jungen Jahren aufführte, und Chopin studierte wohl das cis-Moll-Konzert (op. 55) ein.<sup>821</sup> Glaubt man der Erzählung der Liszt-Schülerin Ilka

<sup>816</sup> Siehe unter anderem: Locke, Ralph P.: Paris: Centre of Intellectual Ferment, in: The Early Romantic Era. Between Revolutions: 1789 and 1848, S. 32–83, sowie generell: Sala, Massimiliano (Hrsg.): Piano Culture in 19th-Century Paris.

<sup>817</sup> Brief von Ferdinand Ries an Joseph Ries, Paris, 1. April 1837, zitiert nach: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 748–750, [Dok. Nr. 480].

<sup>818</sup> Brief von Ferdinand Ries an Joseph Ries, Paris, 10. März 1837, zitiert nach: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 745–746, [Dok. Nr. 475]. Vgl. auch Ries’ Aussage: *„[...] die jetzigen Seiltänzereyen auf dem Klavier aneyren mich, ich kann sie nicht machen, will sie nicht machen [...]“*. Siehe: Brief von Ferdinand Ries an Joseph Ries, Frankfurt a. M., 7. März 1831, zitiert nach: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 508–509, [Dok. Nr. 323]. Hervorhebungen im Original.

<sup>819</sup> Brief von Frédéric Chopin an die Eltern, [Szafarnia], 10. August 1824, in: Kobylańska, Krystyna (Hrsg.): Fryderyk Chopin. Briefe, S. 21–22, [Dok. Nr. 1]. Chopin komponierte kurze Zeit später (1826) selber Variationen über eine Melodie von Moore (B. 12a / Op. P1–6).

<sup>820</sup> Brief von Frederic Chopin an Jan Białobłocki, [Warschau], [8.] September [1825], zitiert nach: Kobylańska, Krystyna (Hrsg.): Fryderyk Chopin, S. 30–31, [Dok. Nr. 6].

<sup>821</sup> Siehe: [unbekannt]: Der Lebenslauf Franz Liszts, in: Siebenbürgisch-Deutsches Tageblatt, 5. August 1886, S. 770. Siehe auch Flechsig, E.: Franz Liszt, in: NZfM 4/4 (12. Januar 1836), S. 13–16. Siehe auch: Zwolińska,



Horowitz-Barnay (1848–1932), so spielte der circa elfjährige Liszt bei seinem ersten Treffen mit Beethoven als erstes „ein kurzes Stück von Ries.“<sup>822</sup>

Zurückgekehrt aus Frankreich, übernahm Ries im Mai die Leitung des Musikfestes in Aachen und brachte sein kurz zuvor vollendetes Oratorium *Die Könige in Israel* (op. 186) zur Uraufführung. In der gleichen Zeit bot ihm der Frankfurter *Cäcilienverein* die Direktionsstelle an, da Johann Nepomuk Schelble (1789–1837), der den Verein 1818 gegründet hatte, aus gesundheitlichen Gründen zurücktreten musste. Ries, der die Stelle annahm, schreibt seinem Bruder über sein Interesse an dem Posten: „So eben habe ich Briefe aus Frankfurt, daß alles sehr gut geht und meine Frau sich zusehends erholt: und unter andern, daß der Cäcilien Verein /: Singverein :/ mir die Stelle als Direktor antragen will, so wie auch der Instrumentalverein, der seiner Auflösung nahe sein soll, alles will aber bleiben, und mehrere bedeutende Mitglieder aus der ersten Kaufmann's Klasse, wenn ich die Direktion übernehmen will. Erhalte oder nehme ich beyde, so will ich denen in ein paar Jahren mit Hülfe des Orchestres Concerts aufführen, wo sich die Fkter [Frankfurter] darüber verwundern sollen – und gewisse Leute nicht sehr dankbar werden. Dieser ganz unabhängige Wirkungskreis wäre mir aber gradelieb, um ihnen zu beweisen, was ich kann und ein guter Direktor seyn soll.“<sup>823</sup>

Nach Schelbles Rückzug von der Leitung hatten zeitweise Mendelssohn wie auch Ferdinand Hiller die Leitung des Chores übernommen. Insbesondere Mendelssohn hatte eine besondere Beziehung zum *Cäcilienverein*, da er den Chor bereits in den 1820er Jahren kennengelernt hatte, woraus sich eine enge Freundschaft mit Schelble entwickelte; er überließ dem Verein mehrere Werke und wurde zur Komposition des *Paulus* beauftragt, der dann allerdings 1836 beim *Niederrheinischen Musikfest* uraufgeführt wurde.<sup>824</sup> Trotz der persönlichen Differenzen mit ihm sollte Ries Mendelssohns *Paulus* im *Cäcilienverein* zur Aufführung bringen. Der Vorstand hatte zwar das Programm bestimmt, worüber Ries verärgert war,<sup>825</sup> an dem Oratorium schien er allerdings interessiert, jedoch verstarb er vor der Aufführung.<sup>826</sup>

---

Elżbieta: Aus dem Repertoire des jungen Chopin: Klavierkonzert cis-Moll op. 55 von Ferdinand Ries, in: Chopin and his Work in the Context of Culture, S. 489–495.

<sup>822</sup> Ilka Horowitz-Barnay über Franz Liszt, in: Beethoven aus der Sicht seiner Zeitgenossen, Bd. 2, S. 548–549, [Dok. Nr. 488].

<sup>823</sup> Brief von Ferdinand Ries an Joseph Ries, Koblenz, 30. Mai 1837, zitiert nach: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 754–756, [Dok. Nr. 485].

<sup>824</sup> Wehner, Ralf: „... in Schelbles Geist, Sinn und Richtung“ – Felix Mendelssohn Bartholdy und der „Cäcilienverein“, in: „Die Leute singen mit viel Feuer ...“. Der Cäcilienchor Frankfurt am Main 1818 bis 2018, S. 39–51. Vermutlich erklärt sich aus Mendelssohns sehr persönlicher Bindung an den Verein und an Schelble seine abfällige Bemerkung zu Ries' Übernahme der Leitung: „Ries hat nun den Cäcilienverein bestimmt übernommen – ich fürchte das Interesse, was ich an diesem Verein immer hatte, wird dadurch sehr vermindert werden, und die ganze Richtung eine andere – neulich spielte er mir sein neues Oratorium [op. 186] vor, da ist auch nichts von alledem darin, was ich liebe – amüsante Opernmusik und was nicht der Mühe werth ist einmal anzuhören soll man sich durch unzählige Nachahmungen gefallen lassen, ein schlimmes Ding. Und dabei ist er seiner Sache so gewiß!“ Brief von Felix Mendelssohn Bartholdy an Heinrich Conrad Schleinitz, Frankfurt a. M., 3. Juli 1837, zitiert nach: Wald Uta, u. Kauba, Thomas (Hrsg.): Felix Mendelssohn Bartholdy. Sämtliche Briefe, Bd. 5, S. 297–299 [Dok. Nr. 1662].

<sup>825</sup> „Sie [der Vorstand] haben die 4 Concerte bestimmt, 1<sup>tes</sup> Concert Alexander Fest Händel, Davidde penitente Mozart, 2<sup>tes</sup> aus Beethovens Messe und Christus am Oehlberg /: welches ich mit schwerer Mühe durchgesetzt habe :/. 3<sup>tes</sup> Deborah von Händel, 4<sup>tes</sup> Paulus von Mendelsohn.“ Brief von Julius Wegeler und Ferdinand Ries an Joseph Ries, Koblenz und Frankfurt a. M., 19. November und 14. Dezember 1837, zitiert nach: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 780–782, [Dok. Nr. 504]. Hervorhebungen im Original.

<sup>826</sup> „Sehr viele sagen mir, daß hauptsächlich der zweyte Theil des Paulus so ermüdend wäre, ich bin recht neugierig, was für ein Eindruck er auf mich machen wird, wenn ich ihn aufführe – volle Gerechtigkeit soll ihm gewiß werden.“ Brief von Ferdinand Ries an Joseph Ries, Frankfurt a. M., 20. Dezember 1837, zitiert nach: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 783–785, [Dok. Nr. 505].

Zu den übrigen Tätigkeiten der letzten Jahre vor seinem Tode ist insbesondere die Arbeit an den *Biographischen Notizen* gemeinsam mit Wegeler zu zählen. Bereits im Dezember 1835 erwähnt Ries in einem Brief das Vorhaben,<sup>827</sup> zur genaueren Ausarbeitung kam es allerdings erst ab 1837. Ein Bedürfnis für die Arbeit an den *Notizen* war es auch, sich gegen aufkommende Unwahrheiten zu positionieren, die zunehmend durch Anton Schindler in Umlauf geraten waren. Im Juli 1836 schreibt Ries diesbezüglich an Wegeler: „Zweytens über Beethovens Leben, Briefe /: dessen eine Sie haben, bitte ich zu sich zu stecken /:, Schindler spricht und schreibt so viel dummes Zeug, um sich selbst bedeutend zu machen, daß es nicht zum Aushalten ist. Auch tritt er auf einmal als Schüler von B auf: Worin? – In Aachen sind Parteien für und gegen ihn – das Musikfest kömmt in die quer – er will es derigieren – und ich werde mit ihm in’s Gehege kommen. Ich will Ihnen den Brief, den er mir mit der abschlägigen Antwort für Beethovens Concert schrieb, und worin viel dummes Zeug steht, mitbringen. Ich denke, wir müßten etwas wegen B. ordnen, denn die Welt wird zu arg über ihn belogen. Je mehr ich über und von Sch-[Schindler] höre, je weniger gefällt er mir.“<sup>828</sup> Ries’ Verhältnis zu Schindler, der seit 1835 als Musikdirektor in Aachen wirkte, war ohnehin angespannt, da dieser trotz Ries’ Bitten die Partitur der ersten Fassung der Leonoren-Ouvertüre für ein geplantes Konzert zu Gunsten der Errichtung eines Beethovendenkmals in Bonn nicht hergab.

Angeregt durch die Initiative des unter anderem von August Wilhelm Schlegel gegründeten *Bonner Vereins für Beethovens Monument*, druckte Robert Schumanns *Neue Zeitschrift für Musik* im April 1836 einen „Aufruf an die Verehrer Beethovens“ ab, der für die Finanzierung eines Denkmals Werbung machte.<sup>829</sup> Ries korrespondierte diesbezüglich mit Schumann<sup>830</sup> und war auch vom Komitee kontaktiert worden. Er war von der Idee sehr angetan, sodass er ein Konzert plante, dessen Erlös dem Denkmal zugute kommen sollte.<sup>831</sup> Auf dem Programm sollte neben dem c-Moll-Klavierkonzert op. 37, mit dem er 1804 sein Debüt als Beethovens Schüler in Wien gegeben hatte, auch die Ouvertüre stehen: „Das Comittee hat mich als Landsman, Freund und Schüler geschrieben, Beiträge zu sammeln und mich für die Sache zu interessieren: dies hätte ich ohnedem gethan. Nun will ich nebst meinem eigenen Beytrag, ein großes Concert am 30 May geben, worin natürlich nichts als B’s Musik aufgeführt wird, die ich alle selbst deregieren will. Auch werde ich das C moll Concert, womit ich /: noch als Manuskript /: selbst zuerst als Schüler B’s in Wien aufgetreten bin spielen. Ich mögte aber dieses Concert schon meines Lehrers als des Namens wegen, ungewöhnlich und ausgezeichnet machen. Nichts würde mehr dazu beytragen, als etwas aufzuführen, welches die andern nicht haben können, und ersuche mir nun eine zu diesen schönen Zweck für unsren unvergesslichen Freund, die erste M.S. Overture von Fidelio, die Sie allein besitzen, zu leyhen. Ich verspreche Ihnen, daß die Musik von mir selbst nach der Probe und Concert hin und zurück getragen wird, und keinen Augenblick aus meinen Händen kommen soll. [...]

<sup>827</sup> Brief von Ferdinand Ries an Henry Fothergill Chorley, Frankfurt a. M., 10. November 1835, in: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 693–694, [Dok. 441].

<sup>828</sup> Brief von Ferdinand Ries an Franz Gerhard Wegeler, Frankfurt a. M., 4. Juli 1836, zitiert nach: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 729–731, [Dok. 462].

<sup>829</sup> Aufruf an die Verehrer Beethovens, in: NZfM 4/29 (8. April 1836), S. 121–122. Das Denkmal wurde allerdings erst im August 1845 eingeweiht. Zu den wichtigsten Unterstützern gehörten unter anderem Franz Liszt und Robert Schumann. Bemerkenswert ist, dass Franz Anton Ries mit fast 90 Jahren anwesend war. Siehe auch: Bodsch, Ingrid (Hrsg.): Monument für Beethoven. Zur Geschichte des Beethoven-Denkmal (1845) und der frühen Beethoven-Rezeption in Bonn.

<sup>830</sup> Siehe: Brief von Ferdinand Ries an Robert Schumann, Frankfurt a. M., 12. Mai 1836. Eine Edition des Briefes findet sich im Anhang.

<sup>831</sup> Das Konzert war ursprünglich für den 30. Mai geplant, fand aber letztendlich am 1. Juni in Frankfurt statt. Siehe auch: Fuchs, Ingrid: Die Briefe von Ferdinand Ries im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde Wien, in: Ries Journal 6 (2019), S. 37–41. Für die Besprechung des Konzerts siehe unter anderem: R.: Aus Frankfurt, in: NZfM 5/17 (26. August 1836), S. 73–74 [recte: 69–70]. Ein Dankesbrief von Ries vom 2. Juni 1836 sowie eine dort beigegebene Namensliste der Mitwirkenden findet sich im Anhang der vorliegenden Arbeit.

*Ich will auf den Zettel setzen, daß Sie als einziger Besitzer zu diesem Zwecke mir die Overture leyhten, und das Publikum wird Ihnen gewiß dankbar dafür seyn.*<sup>832</sup>

Verärgert schreibt Ries nach der Abfuhr an Wegeler: *„Schindler hat mir die Overture von Beethoven zum Concert zu seinem Denkmal abgeschlagen – wahrscheinlich aus lauter Freundschaft und Ehrfurcht vor B–, den er von Anfang bis Ende wie ein alter Hausklepper reitet – ekelhaft – er hat mir einen launigen, dummen Brief geschrieben, um es zu bemanteln. Mag zum Teufel gehen.*“<sup>833</sup>

Auch während der Ausarbeitungen und der Sammlung der Dokumente zu den *Notizen* im Jahr 1837 hielt Ries diese Meinung aufrecht: *„Denn ich gestehe, ich mag Sch– nicht, um das Kleeblatt der B:schen Schüler vollzumachen, denn ich kann das nicht alles glauben und verdauen, was der todte B: gesagt haben soll, auch kann ich mir schlechterdings nicht begreiflich machen, wie dieser Sch– so ein Intimus von ihm geworden seyn soll – ich hätte nie geglaubt, daß das der Mensch für ihn gewesen sey. Auch hat er in allen seinen Briefen an mich in England /: also während dieser Zeit :/ nur zweymal seinen Namen genannt oder über ihn gesprochen. Lebte doch Stephan [von Breuning] noch! Da hätten wir die unverdorbene Quelle.*“<sup>834</sup> Dass Schindler letztendlich auch nicht davor zurückschreckte, Unwahrheiten über Ries zu verbreiten, zeigt ein gefälschter Eintrag in einem der Beethoven'schen Konversationshefte.<sup>835</sup>

Die Veröffentlichung der *Notizen* im Frühjahr 1838 erlebte Ries nicht mehr. Am 13. Januar 1838 verstarb er in Frankfurt. Trotz gesundheitlicher Probleme, unter denen er auch noch kurz zuvor im Dezember 1837 litt,<sup>836</sup> kam sein Tod überraschend und unerwartet. Die Nachricht über sein Ableben verbreitete sich schnell und führte zu einiger öffentlichen Resonanz. Die *Philharmonic Society* eröffnete ihre Saison mit einem Trauermarsch zu Ries' Ehren,<sup>837</sup> in Köln wurde ein Requiem von Francesco Durante (1684–1755) aufgeführt,<sup>838</sup> in Aachen unter Schindlers Leitung Mozarts Requiem gegeben,<sup>839</sup>

---

<sup>832</sup> Brief von Ferdinand Ries an Anton Schindler, Frankfurt a. M., 4. Mai 1836, zitiert nach: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 716–718, [Dok. Nr. 453].

<sup>833</sup> Brief von Ferdinand Ries an Franz Gerhard Wegeler, Frankfurt a. M., 25. Mai 1836, zitiert nach: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 722–723, [Dok. 457].

<sup>834</sup> Brief von Ferdinand Ries an Franz Gerhard Wegeler, Ingelheim, Juli 1837, zitiert nach: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 757–759, [Dok. Nr. 487].

<sup>835</sup> So findet sich im Heft Nr. 137 vom Februar 1827 ein wohl erst 1845 hinzugefügter Absatz, der Ries' Rolle als Beethovens Schüler untergräbt: *„ja mein edler Meister, das verspreche ich Ihnen bei Gott! ich werde nicht so seyn wie Ries. Was Sie mir gelehrt, soll durch nichts in der Welt verdrängt werden, u mein höchster Zweck wird des seyn, es auf Andere überzutragen, in dieser Absicht belehrten Sie mich ja.“* Zitiert nach: Herre, Grita (Hrsg.): Ludwig van Beethovens Konversationshefte, 11/137, S. 199–206, hier S. 206.

<sup>836</sup> Brief von Ferdinand Ries an Franz Gerhard Wegeler, Frankfurt a. M., 28. Dezember 1837, in: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 786–792, [Dok. Nr. 507].

<sup>837</sup> Dies berichten Moscheles Lebenserinnerungen. Foster verzeichnet allerdings Beethovens *Eroica* als erstes Werk der Saison 1838. Einerseits könnte somit der Trauermarsch der Sinfonie gemeint sein, andererseits besteht die Möglichkeit, dass ein anderer Marsch vorangestellt wurde, ohne dass dieser bei Foster Erwähnung gefunden hat. Siehe: Moscheles, Charlotte (Hrsg.): Aus Moscheles' Leben. Nach Briefen und Tagebüchern, Bd. 2, S. 26 sowie: Foster, Myles Birket: The History of the Philharmonic Society of London 1813–1912, S. 148.

<sup>838</sup> [unbekannt]: Für Ferdinand Ries, in: NZfM 8/35 (1. Mai 1838), S. 140. Siehe auch: [unbekannt]: [ohne Titel], in: Frankfurter Ober-Postamts-Zeitung, 84 (25. März 1838), [o. S.]. Dort wird berichtet: *„[...] Ungemein zahlreich hatten die Verehrer und Freunde des Verewigten sich zu dieser Trauerfeier versammelt und dachten in frommer Wehmuth und Dankbarkeit dessen, der ihnen so machen Genuß durch seine künstlerischen Schöpfungen gewährte und von denen mehrere fortdauernd einen reinen Kunstgenuß gewähren werden; vor Allem aber mochten bei den Tönen der ernsten, alten Kirchenmusik die Freunde, welche dem Gefeierten im Leben näher standen und seine herzliche Schlichtheit und Menschenfreundlichkeit zu würdigen wußten, in ihrem Innersten für ihn den Wunsch gehegt haben: Er ruhe im Frieden! Segen und Ruhm seinem Andenken!“*

<sup>839</sup> *„Gestern fand in unserm ehrwürdigen Dome die Todtenfeier für den in der Blüthe seiner Kraft uns entrissenen Ferdinand Ries statt. Das ganze Rheinland ehrte in ihm den aus seiner Mitte hervorgegangenen Meister; wir feiern zugleich das Andenken des geliebten Freundes, der stets so gern in unserm Kreise weilte. Alle unsere musikalischen Kräfte hatten sich vereinigt, dem Verewigten einen letzten öffentlichen Beweis ihrer*

das ebenso in Bonn erklang.<sup>840</sup> In Frankfurt wurde in der Katharinenkirche ein Oratorium, im Dom ein Totenamt unter Mitwirkung des Cäcilienvereins und des Liederkranzes organisiert.<sup>841</sup> Die Beisetzung fand am 16. Januar in Frankfurt statt.<sup>842</sup> Wegeler würdigte Ries' Leben und Arbeit im Vorwort der *Notizen* ebenso wie die zeitgenössische Presse und ein umfangreicher Nekrolog.<sup>843</sup>

Wenngleich sich Ries in den letzten Jahren seines Lebens zunehmend auf die Komposition von Bühnenwerken und Oratorien konzentrierte, so widmete er sich dennoch weiter der Kammermusik. Im Vergleich mit seiner Zeit in London kann sogar eine deutlich intensivere Auseinandersetzung mit den Gattungen für Streicher festgestellt werden, insbesondere mit dem Streichquartett. Die folgende Tabelle stellt eine Auswahl der Kompositionen der letzten Jahre dar:

Gattung	Opusnummer	Entstehungsdatum laut Autograph	Entstehungsdatum laut Katalog 741
15 leichte Stücke für Klavier	op. 124	[Autograph nicht auffindbar]	Godesberg 1824
Streichquartett	op. 150 Nr. 1	Godesberg 26. Juni 1825	Godesberg 1826
Streichquartett	WoO 34	Godesberg 1825	[nicht verzeichnet]
Rondo für Klavier	op. 106 Nr. 2	[Autograph nicht auffindbar]	Godesberg 1825
Rondo für Klavier	op. 106 Nr. 3	[Autograph nicht auffindbar]	Godesberg 1825
Polonaise für Klavier zu 4 Hd.	op. 138	[Autograph nicht auffindbar]	Godesberg 1825
Polonaise für Klavier zu 4 Hd.	op. 140	[Autograph nicht auffindbar]	Bonn 1825
Rondo für Klavier und Orchester	op. 144	Godesberg 1825	Godesberg 1825
Streichquartett	op. 166 Nr. 1	[Autograph nicht auffindbar]	Godesberg 1825
Rondo für Klavier	op. 139	[Autograph nicht auffindbar]	Godesberg 1826
Klaviersonate	op. 141	[Autograph nicht auffindbar]	Godesberg 1826
Streichquartett	op. 150 Nr. 2	[Autograph nicht auffindbar]	Godesberg 1826

*Verehrung darzubringen. Während der hochwürdige Probst Claessen das feierliche Traueramt verrichtete, wurde unter der Leitung von Hr. Schindler das Requiem Mozart's aufgeführt, [...]. Alles war ergriffen von der mit innigem Gefühl vorgetragenen Musik, und verließ das Gotteshaus mit wehmüthiger Erinnerung an den trefflichen Hinübergegangenen. Er ruhe in Frieden!*" Siehe: [unbekannt]: [ohne Titel], in: Frankfurter Ober-Postamts-Zeitung, 76 (17. März 1838), [o. S.].

<sup>840</sup> „Bonn, 17. Febr. Gestern hat Bonn seinem berühmten Sohne, dem Tondichter Ferdinand Ries, den der Tod leider zu früh der Kunst und seinen Freunden entriß, durch eine würdige Todtenfeier den schuldigen Zoll seiner Verehrung und Trauer dargebracht. Mit allgemeinem Wetteifer und unter Zusammenwirken aller musikalischen Kräfte unserer Stadt fand in der zu diesem Zweck passend ausgeschmückten Gymnasiumskirche, welche die Menge der Hinzuströmenden nicht zu fassen vermochte, während der feierlichen Hochmesse eine recht gelungene Aufführung von Mozart's herrlichem Requiem statt [...]. Was uns in etwas über den erlittenen großen Verlust tröstet, ist die Ueberzeugung, daß der Name des Hingeschiedenen nicht mit den Tönen dieser Feier verklingt, sondern unsterblich in seinen Tondichtungen, in dem Andenken der Nachwelt, und in den Herzen seiner Freunde fortlebt, und das Bonn sich stets mit gerechtem Stolze rühmen darf, die Vaterstadt und der Lieblingsaufenthalt dieses als Künstler und Mensch gleich hochgeschätzten Mannes gewesen zu seyn.“ Siehe: [unbekannt]: [ohne Titel], in: Frankfurter Ober-Postamts-Zeitung, 51 (20. Februar 1838), [o. S.].

<sup>841</sup> [unbekannt]: [ohne Titel], in: Fränkischer Merkur, 91 (1. April 1838), S. 748, sowie: [unbekannt]: Leichenfeier f. Ferd. Ries, in: NZfM 8/10 (2. Februar 1838), S. 40.

<sup>842</sup> Siehe: [unbekannt]: Die Eispartie. Ferdinand Ries, in: Morgenblatt für gebildete Leser, 29 (2. Februar 1838), S. 116.

<sup>843</sup> Voigt, Bernhard Friedrich (Hrsg.): Ferdinand Ries, in: Neuer Nekrolog der Deutschen, 16/1 (1838), S. 75–78.

<b>Gattung</b>	<b>Opusnummer</b>	<b>Entstehungsdatum laut Autograph</b>	<b>Entstehungsdatum laut Katalog 741</b>
Variationen für Klavier und Flöte	op. 152 Nr. 1	[Autograph nicht auffindbar]	Godesberg 1826
Variationen für Klavier und Flöte ad. Lib	op. 152 Nr. 2	[Autograph nicht auffindbar]	Godesberg 1826
Flötenquartett	WoO 35 Nr. 1	Godesberg 1826	[nicht verzeichnet]
Streichquartett	WoO 36	Godesberg 1826	[nicht verzeichnet]
Klaviertrio	op. 143	[Autograph nicht auffindbar]	Godesberg 1826
Klavierkonzert in As-Dur ( <i>Gruß an den Rhein</i> )	op. 151	Godesberg 1826	Godesberg 1826
Flötenquartett	WoO 35 Nr. 2	Frankfort 1827	[nicht verzeichnet]
Streichquartett	WoO 37	Frankfort 1827	[nicht verzeichnet]
Oper <i>Die Räuberbraut</i>	op. 156	Duren 1827/1828	Duren 1827
Streichquintett	op. 167	[Autograph nicht auffindbar]	Frankfort a. M. 1827
Rondo für Klavier	op. 127 Nr. 3	[Autograph nicht auffindbar]	Frankfurt a. M. 1828
Rondo für Klavier	op. 153 Nr. 1	[Autograph nicht auffindbar]	Frankfurt a. M. 1828
Oratorium <i>Der Sieg des Glaubens</i>	op. 157	Frankfurt 1829	Frankfurt 1829
Ouvertüre <i>Die Braut von Messina</i>	op. 162	1829	Frankfort a/m
Flötenquartett	WoO 35 Nr. 3	Frankfurt 1830	[nicht verzeichnet]
Ballet zur Oper <i>Die Räuberbraut</i>	op. 168	[Autograph nicht auffindbar]	Berlin 1830
Divertimento für Klavier ( <i>Military</i> )	op. 137	[Autograph nicht auffindbar]	London 1831
Oper <i>Liska, oder die Hexe von Gyllenstein</i>	op. 164	[Autograph nicht auffindbar]	London 1831
Klaviervariationen	op. 165 Nr. 1	[Autograph nicht auffindbar]	London 1831
Klaviervariationen	op. 165 Nr. 2	Dublin 1831	Dublin 1831
Streichquartett	op. 166 Nr. 2	[Autograph nicht auffindbar]	Frankfort a/m 1831
Streichquintett <sup>844</sup>	op. 171	[Autograph nicht auffindbar]	[nicht verzeichnet]
Variationen für Klavier und Orchester	op. 170	1832/1833 <sup>845</sup>	[nicht verzeichnet]
Ouvertüre und Marsch für Orchester	op. 172	1832	[nicht verzeichnet]
Klaversonate	op. 176	Rome 1832	[nicht verzeichnet]

<sup>844</sup> Das Streichquintett op. 171 muss spätestens im März 1832 fertiggestellt worden sein, da Ries in einem Brief an seinen Bruder angibt, das Werk an einen Verleger verkauft zu haben. In der Presse wird das Erscheinen 1833 angekündigt. Siehe auch die Ausführungen im Abschnitt: „Die späten Streichquintette“ und: Brief von Ferdinand Ries an Joseph Ries, Frankfurt a. M., 30. März 1832, in: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 549–550, [Dok. Nr. 352] sowie: Hill, Cecil: Ferdinand Ries. A Thematic Catalogue, S. 178.

<sup>845</sup> Das Autograph ist von Hill nicht erfasst worden. Es befindet sich im Sächsischen Staatsarchiv in Leipzig (D-LEsta) unter der Signatur: 21081 Breitkopf & Härtel, Leipzig, Nr. 1651.

Gattung	Opusnummer	Entstehungsdatum laut Autograph	Entstehungsdatum laut Katalog 741
Klavierkonzert in g-Moll <sup>846</sup>	op. 177	[Autograph nicht auffindbar]	[nicht verzeichnet]
Polonaise für Klavier und Orchester	op. 174	Rom 1833	[nicht verzeichnet]
Streichquintett ( <i>Souvenir d'Italie</i> )	op. 183	Roma 1833	[nicht verzeichnet]
Streichquartett	WoO 48	Naple 1833 <sup>847</sup>	[nicht verzeichnet]
Klaviervariationen (Tarantella Romana)	WoO 49	Napoli 1833	[nicht verzeichnet]
Bläsersextett	WoO 50	Frankfurt 1834	[nicht verzeichnet]
Oper <i>Die Nacht auf dem Libanon</i>	WoO 51	1834 <sup>848</sup>	[nicht verzeichnet]
Melodram <i>Die Zigeunerin</i>	WoO 53	Frankfurt 1835	[nicht verzeichnet]
Rondo für Klavier und Orchester	WoO 54	Kreuznach 1835	[nicht verzeichnet]
Klaviertrio <sup>849</sup>	WoO 86	[Autograph nicht auffindbar]	[nicht verzeichnet]
Sinfonie in a-Moll	op. 181	Frankfurt a. M. 1835	[nicht verzeichnet]
Bläsersextett	WoO 60	Frankfurt a. M. 1836	[nicht verzeichnet]
Ouverture Dramatique <i>L'Apparition</i>	WoO 61	Paris 1836	[nicht verzeichnet]
Streichquintett	WoO 62	London 1836	[nicht verzeichnet]
Streichsextett	WoO 63	Frankfort 1836 <sup>850</sup>	[nicht verzeichnet]
Oratorium <i>Die Könige in Israel</i> <sup>851</sup>	op. 186	[Autograph nicht auffindbar]	[nicht verzeichnet]

<sup>846</sup> Sein achttes Klavierkonzert vollendete Ries in Rom während seiner Reise zur Jahreswende 1832/1833. Dies belegen zwei Briefe an den Verleger Traugott Trautwein (1787–1865). Siehe: Briefe Ferdinand Ries an Traugott Trautwein, Rom, 20. Dezember 1832, in: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 572–574, [Dok. Nr. 363] sowie: Briefe Ferdinand Ries an Traugott Trautwein, Rom, 21. Februar 1833, in: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 574–575, [Dok. Nr. 364].

<sup>847</sup> Im Partiturautograph findet sich im ersten Satz in T. 42 die Notiz „Frankfurt 1835“ (Musikabteilung der Berliner Staatsbibliothek, Signatur: Mus.ms.autogr. Ries, F. 73 N). Siehe auch die Ausführungen weiter unten.

<sup>848</sup> Einem Brief an den Bruder Joseph folgend, vollendete Ries seine dritte Oper bereits am 29. November 1833: „Meine dritte Oper ‚Die Nacht auf dem Libanon‘ ist heute fertig geworden.“ Siehe: Brief von Ferdinand Ries an Joseph Ries, Frankfurt a. M., 29. November 1833, zitiert nach: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 611–612, [Dok. Nr. 387].

<sup>849</sup> Zur Datierung siehe die Ausführungen weiter unten.

<sup>850</sup> Das Quintett wurde offenbar nicht fertig. Noch 1837 berichtet Ferdinand seinem Bruder Joseph, dass er daran arbeite. Siehe auch den Abschnitt „Das Streichquintett WoO 62 in f-Moll“ weiter unten.

<sup>851</sup> Ries' Briefe belegen, dass er in der zweiten Hälfte des Jahres 1836 intensiv an dem Oratorium arbeitete. Anfang Januar 1837 berichtet er aus Paris seinem Bruder, dass er fast fertig sei. Die Uraufführung fand am 15. Mai 1837 beim *Niederrheinischen Musikfest* statt. Siehe: Brief von Ferdinand Ries an Joseph Ries, Paris, 1. April 1837, in: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 748–750, [Dok. Nr. 480].

## 10.1 Die späten Streichquartette

Für Ries' kompositorisches Schaffen nach seiner Rückkehr ins Rheinland erscheint die Beschäftigung mit dem Streichquartett trotz der Arbeit an Opern und Oratorien nahezu symptomatisch. So entstehen in den Jahren 1824 bis 1838 neben Streichquintetten und einem Streichsextett insgesamt acht weitere Streichquartette, wobei von diesen sechs in kurzen Abständen zwischen 1825 und 1827 vollendet wurden. Dabei ist zu bemerken, dass die Chronologie ihrer Entstehung auf Grund der recht spärlichen Quellenlage kompliziert und nicht mehr genau zu rekonstruieren ist. In seinen Briefen werden Quartette zwar ab und an erwähnt, Ries konkretisiert allerdings in der Regel nicht, um welche Quartette es sich handelt.<sup>852</sup> In der oben aufgeführten Werkaufzählung wird deutlich, dass Ries seine Streichquartette der letzten Jahre offenbar nicht sukzessive veröffentlichte. Es scheint, als ob er Quartette zunächst ohne konkreten Kompositionsauftrag schuf.<sup>853</sup> Daraus erklärt sich, warum einige der früher entstandenen Quartette nicht veröffentlicht wurden. So hatte Ries bei der Vorbereitung seines Opus 150, das erst 1828 bei Simrock erschien, Zugriff auf insgesamt sieben fertige Quartette: zunächst hatte er in seiner Zeit in England bereits op. 150 Nr. 3, geschrieben, das zu dem Zeitpunkt freilich noch keine Opusnummer besaß. Nach dem Umzug ins Rheinland und später nach Frankfurt entstanden bis 1828 weitere sechs Quartette (WoO 34, op. 166 Nr. 1, WoO 36, WoO 37 und op. 150 Nr. 1 und Nr. 2). Für die Zusammenstellung des Opus 150 konnte sich Ries somit aus seinem „Vorrat“ bedienen. Sehr ähnlich ist die Konstellation der Quartette des Opus 166 zu erklären. Das Opus wurde bereits 1832 von Franz Philipp Dunst (1802–1851) verlegt,<sup>854</sup> sodass Ries bis zu diesem Zeitpunkt auf fünf fertige und noch unveröffentlichte Quartette zurückgreifen konnte (WoO 34, WoO 37, WoO 36 und natürlich op. 166 Nr. 1 und Nr. 2). Vier Streichquartette konnte Ries letztendlich nicht mehr verkaufen, diese sind WoO 34, WoO 37, WoO 48 und das Quatuor brillant WoO 36.

Merkwürdig erscheint allerdings eine Bemerkung in einem Brief vom Frühjahr 1835, in dem Ries angibt: „*Ich habe ein neues Violin Quartet gemacht [...]*“.<sup>855</sup> Es scheint, als habe er nach dem mutmaßlich letzten Quartett WoO 48 von 1833 noch ein weiteres komponiert. Der überlieferte Katalog 743 der ungestochenen Werke<sup>856</sup> listet allerdings insgesamt nur vier Streichquartette auf, die an Hand der Incipits eindeutig identifiziert werden können (WoO 34, WoO 37, WoO 36 und WoO 48). Auch Hubert Ries, der nach Harriets Tod am 17. Januar 1863 in den Besitz der unveröffentlichten Werke seines Bruders kam und das Recht hatte, diese zu verkaufen, erwähnt in einem Brief an Peters lediglich

---

<sup>852</sup> Daher ist anzuzweifeln, ob Hills Anmerkungen in der Briefedition immer genau zutreffend sind.

<sup>853</sup> 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 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, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 197–200, [Dok. Nr. 122] sowie: Brief von Ferdinand Ries an Joseph Ries, Frankfurt a. M., 10. Mai 1827, zitiert nach: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 307–310, [Dok. Nr. 191].

<sup>854</sup> Hill und Gisela Schewe nennen 1834 als Erscheinungsjahr, der „*Musikalisch-literarische Monatsbericht*“ für das Jahr 1832 gibt das Erscheinen des Opus allerdings für Oktober 1832 an. Siehe: Hofmeister, Friedrich (Hrsg.): *Musikalisch-literarischer Monatsbericht neuer Musikalien, musikalischer Schriften und Abbildungen für das Jahr 1832*, Nr. 9–10, S. 68. Siehe auch: Hill, Cecil: Ferdinand Ries. A Thematic Catalogue, S. 174–175, sowie: Schewe, Gisela: *Untersuchungen zu den Streichquartetten von Ferdinand Ries*, S. 13.

<sup>855</sup> Brief von Ferdinand Ries an Joseph Ries, Frankfurt a. M., 9. Februar 1835, zitiert nach: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 663–665, [Dok. Nr. 424]. Bereits wenige Wochen vorher schreibt er an Joseph: „*[...] jetzt arbeite ich an einem neuen Violin Quartett [...]*“ Brief von Ferdinand Ries an Joseph Ries, Frankfurt a. M., 12. Januar 1835, zitiert nach: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 659–661, [Dok. Nr. 422].

<sup>856</sup> D-B, Signatur: Mus.ms.theor. Kat. 743.

vier Quartette, die über die Tonarten WoO 34, WoO 37, WoO 36 und WoO 48 zugeordnet werden können.<sup>857</sup> Es bleibt somit fraglich, um welches Werk es sich bei der von Ries im Frühjahr 1835 erwähnten Komposition handelt.<sup>858</sup> Eine mögliche Erklärung wäre, dass es sich um ein Arrangement in Quartettbesetzung handelt, da sich Ries in jener Zeit mehrfach damit beschäftigte, Klaviersonaten von Beethoven für diese Besetzung zu arrangieren.<sup>859</sup> Allerdings spricht die Erwähnung des neuen Quartetts im Textverlauf der Briefe dagegen, da Ries von dem Quartett stets im Zusammenhang mit anderen neu komponierten Werken spricht. Wahrscheinlicher ist, dass sich Ries in seinem Brief 1835 doch auf das Quartett WoO 48 bezieht. Wenngleich das Partiturotograph mit „*Naple 1833*“ überschrieben ist, so findet sich im Partiturotograph im ersten Satz in T. 42 am Rand die Notiz „*Frankfurt 1835*“.<sup>860</sup> Zudem ist interessant, dass Ries in einem Brief vom September 1833 Peters nur zwei Quartette anbietet und nicht drei. Vollendet und noch ungedruckt waren zu jenem Zeitpunkt WoO 34 und WoO 37.<sup>861</sup> Dies könnte ein Indiz dafür sein, dass Ries das Quartett WoO 48 – obwohl 1833 in Neapel begonnen oder vorerst abgeschlossen – als noch nicht vollendet betrachtete und Peters 1833 somit nur zwei Quartette anbieten konnte oder wollte. Für diese These spricht zudem, dass Ries erst ab 1836 seinen Verlegern neben dem brillanten Quartett WoO 36 drei weitere anbietet, bei denen es sich höchstwahrscheinlich um WoO 34, WoO 37 und nun auch WoO 48 handelte.<sup>862</sup>

Hubert Ries versuchte noch lange nach Ferdinands Tod unveröffentlichte Werke an Verleger zu verkaufen, offenbar jedoch vergeblich. Neben dem oben erwähnten Schreiben an Peters vom März 1864 wird aus einem Brief an Joseph Ries deutlich, dass sich Hubert nicht nur für die Aufführung der Werke von Ferdinand, sondern auch intensiv für die Veröffentlichung der ungedruckten Kompositionen einsetzte: *„Am vergangenen Sonntag (dem 17t d. M.) hatte ich wieder eine Quartettmatinée vor Zuhörern, wo ich folgende Werke vortrug; als Quartett C dur,<sup>863</sup> F moll<sup>864</sup> und C dur. (manuscript)<sup>865</sup> vom Ferdinand, und sie giengen alle drei vortrefflich. Eingeladen waren Musiker vom Fach, sachverständige Dilletanten und Herr Friedländer (Besitzer der Handlung von C. F. Peters in Leipzig). Letzterer, welchen ich von dem Zweck in Kenntnis gesetzt, ist nicht gekommen. Beifolgenden Brief an Schott in Mainz, Härtel in Leipzig ist mir unter den üblichen Vorwänden, als zu viel Manuscripte vorhanden, & & abschlägig beantwortet worden, und so scheinen diese schönen Compositionen von Ferd: der Welt vorenthalten bleiben zu müssen!! Wären die Werke vor 25 Jahren zum Druck angeboten*

<sup>857</sup> Siehe: Brief von Hubert Ries an C. F. Peters, Berlin, 15. März 1864, in: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 799–800, [Dok. Nr. 514].

<sup>858</sup> Hill zieht eines der Quartette WoO 71, WoO 72 oder WoO 74 in Betracht, bei denen es sich allerdings, wie dargelegt, um Frühwerke handelt, die ebenfalls weder im Katalog 743 noch bei Hubert Ries Erwähnung finden. Siehe: Anmerkung Nr. 2 zu dem Brief von Ferdinand Ries an Joseph Ries, Frankfurt a. M., 9. Februar 1835, in: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 663–665, [Dok. Nr. 424]. Siehe auch: Brief von Hubert Ries an C. F. Peters, Berlin, 15. März 1864, in: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 799–800, [Dok. Nr. 514].

<sup>859</sup> Siehe: Brief von Ferdinand Ries an Joseph Ries, Frankfurt a. M., 12. Januar 1835, in: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 659–661, [Dok. Nr. 422].

<sup>860</sup> Auch Schewe gibt in ihren Untersuchungen an, Ries habe die Arbeit am Quartett WoO 48 erst 1835 beendet. Bedauerlicherweise erläutert sie aber (erneut) nicht den Kontext ihrer Angabe und führt keine Quelle an, sodass nicht hervorgeht, woher sie ihre Information bezieht. Siehe: Schewe, Gisela: Untersuchungen zu den Streichquartetten von Ferdinand Ries, S. 155.

<sup>861</sup> Das A-Dur-Quartett WoO 36 ist hier auszuschließen, da Ries dieses stets als „*Quatuor brillant*“ bezeichnete.

<sup>862</sup> Siehe: Brief von Ferdinand Ries an Johann August Böhme, Frankfurt a. M., 15. März 1836, in: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 709–710, [Dok. Nr. 448], und Brief von Ferdinand Ries an G. M. Meyer, Frankfurt a. M., 15. März 1836, zitiert nach: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 710–711, [Dok. Nr. 449].

<sup>863</sup> Es ist nicht klar, welches Quartett hier gemeint ist. Denkbar ist, dass Hubert das C-Dur-Quartett meint, das Hill nicht verzeichnet hat (Hill deest Nr. 1). Eine Edition des Quartetts befindet sich im Anhang.

<sup>864</sup> WoO 48.

<sup>865</sup> WoO 37.



worden, so hätte sich mancher Verleger gefunden.<sup>866</sup> Die Musik hat seit dem im allgemeinen eine traurige Wendung genommen, und die lebenden Componisten haben ihre Triebfedern, wodurch sie auf den Absatz ihrer Werke wirken. Ich weiß nun nicht, welche Schritte ich noch thun kann, um meinen Zweck zu erreichen!?”<sup>867</sup>

Ein zu beachtender Aspekt für die Analyse der von Ries’ ab 1825 komponierten Streichquartette ist die mögliche Auseinandersetzung mit Beethovens Spätwerk. Allgemein galten insbesondere Beethovens späte Streichquartette auf Grund ihres expressiven Stils, der starken Verdichtung des Satzgeschehens wie auch der „völligen Überformung traditioneller Werk- und Satzformen“<sup>868</sup> dem zeitgenössischen Publikum als unverständlich und sorgten dementsprechend für rezeptions- wie auch kompositionsgeschichtliche Probleme. Von Ries selber ist kaum etwas über seine Wahrnehmung von Beethovens Spätwerk überliefert, allerdings zeigt sich in einigen wenigen Fällen seinerseits ebenfalls ein gewisses Unverständnis. Im Februar 1827 schreibt er anlässlich des schlechten Gesundheitszustands von Beethoven in einem Brief an Joseph: „Daß der arme Beethoven die Wassersucht hat, schon zweymal abgezapft worden ist, und aller Wahrscheinlichkeit nach keine Rettung mehr für ihn ist, wirst du wohl wissen. Daß der Arme so enden muß, ist doch ein schreckliches Schicksal – Ich kann zwar seine letzten Compositionen nicht so sehr wie manche andern Herren bewundern – obschon mit unter gewiß schöne Sachen darin sind.“<sup>869</sup>

Als Ries im August 1832 die Zweite Sinfonie seines Bruders Hubert durchsieht und einige Verbesserungsvorschläge gibt, verliert er am Ende des Briefes auch ein paar Worte über Beethoven: „– Beethoven wollte besonders in späteren Zeiten nur das Außerordentliche, und sein schönerer Geist hat sich beugen müssen und gelitten. Glückliche, wer solche Klippen hat, aber wir müssen das Reinere suchen.“<sup>870</sup> Und auch einige Jahre später kommt eine ähnliche Meinung zum Ausdruck, wenn Ries an Wegeler schreibt: „[...] seine frühern Compositionen bis ohngefähr an die Rasumovskischen Quartetten waren so ganz außerordentlich in sich selbst – ich habe immer das Gefühl, als wenn mehrere unter seinen letzten Werken hätten außerordentlich werden sollen.“<sup>871</sup>

Wie die folgenden Untersuchungen zeigen, wird in einigen Fällen eine Orientierung an Beethovens Werken teils mehr, teils nur latent deutlich. Insbesondere das C-Dur-Quartett WoO 37 spielt im Kopfsatz an Beethovens Quartett op. 59 Nr. 1, an. Doch auch in anderen späten Quartetten lassen sich mögliche Parallelen zu Beethovens Quartettschaffen ausmachen, so beispielsweise im Quartett op. 150 Nr. 1, das sich an der Coda des Streichquartetts op. 74 orientiert. Ein wesentlicher Faktor der späten Streichquartette – und auch der Streichquintette – sind die hohen spieltechnischen Anforderungen, die Ries nahezu allen Werken zu Grunde legt. Die Quartette bleiben zwar weiter intime Kammermusik und sind nicht explizit für öffentliche Aufführungen entworfen, auf Grund ihres hohen technischen Anspruchs verlangen sie im Aufführungsfall aber professionelle Musiker. Im Falle des späten Quartetts WoO 48 wird dies durch eine Widmung an ein professionelles Streichquartett-Ensemble besonders

---

<sup>866</sup> Wie oben erläutert, versuchten Ries wie auch seine Frau Harriet ab den 1830er Jahren zahlreiche Werke zu verkaufen, jedoch vergeblich.

<sup>867</sup> Brief von Hubert Ries an Joseph Ries, Berlin, 19. April 1864, zitiert nach: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 800–801, [Dok. Nr. 515]. Hervorhebung im Original.

<sup>868</sup> Finscher, Ludwig: Streicherkammermusik, (MGG Prisma), S. 40.

<sup>869</sup> Brief von Ferdinand Ries an Joseph Ries, Bonn, 18. Februar 1827, zitiert nach: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 294–296, [Dok. Nr. 184].

<sup>870</sup> Brief von Ferdinand Ries an Hubert Ries, Frankfurt a. M., 11. August 1832, nach: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 562–565 [Dok. Nr. 360].

<sup>871</sup> Brief von Ferdinand Ries an Franz Gerhard Wegeler, Frankfurt a. M., 13. Dezember 1837, zitiert nach: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 779–780, [Dok. Nr. 503]. Hervorhebung im Original.

deutlich. Ries reiht sich damit gewissermaßen neben Beethoven ein, dessen Streichquartette schon ab Opus 59 ebenfalls nicht ohne weiteres von musizierenden „Laien“ ausführbar sind.

Insgesamt zeichnet sich das Bild ab, dass Ries in den letzten Streichquartetten nach neuen Wegen, Formen und Ideen sucht und dabei zu erstaunlichen und ungewöhnlichen Lösungen kommt. Dies geschieht einerseits auf formaler wie auch auf harmonischer Ebene innerhalb der Sätze, so beispielsweise im a-Moll-Quartett op. 150 Nr. 1, das nicht nur mit zwei im Tempo, Taktmaß 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 beispielsweise im Quartett WoO 48 die traditionelle viersätzigige Form zu fünf Sätzen erweitert wird und ein Sonatensatz erstmals im Finale auftritt.

### **Streichquartett a-Moll op. 150 Nr. 1**

Während das dritte Quartett des Opus 150 (g-Moll-Quartett) noch in England entstand, komponierte Ries die Quartette Nr. 1 und Nr. 2 erst einige Jahre später. Für das a-Moll-Quartett findet sich auf dem Partiturotograph die Angabe: „*I Quartet for two Violins Tenor, & Violoncello composed by Ferd: Ries Godesberg 26 Juni | 1825*“,<sup>872</sup> wohingegen der Katalog 741 das Entstehungsjahr 1826 nennt. Wenngleich, wie oben erläutert, die genaue Chronologie der Quartette nicht mehr zu rekonstruieren ist, gehört dieses Quartett somit in die Gruppe der insgesamt sechs Quartette, die zwischen 1825 und 1827 entstanden.

#### **I. Allegro con spirito**

Während in dem zuvor in England entstandenen g-Moll-Quartett (op. 150 Nr. 3) die langsame Einleitung als neu einziehendes Merkmal in Ries' Quartettschaffen angesehen werden kann, gilt ähnliches auch für den Kopfsatz des a-Moll-Quartetts. Ries stellt im Satzverlauf zwei gegensätzliche Gedanken gegenüber, die sich durch Tempo- wie auch Taktwechsel stark voneinander absetzen (Allegro con spirito, 4/4-Takt und Andantino, 6/8-Takt). Der auf diese Weise erzeugte plötzliche Affektwechsel wird durch konträre Motivik unterstützt. Während der Satz unmittelbar unruhig mit einer synkopisch gesetzten Ersten Violine und treppenartig aufsteigenden Figurationen im Forte beginnt, knüpft an den Halbschluss in T. 4 (mit Fermate) eine suchende Kantilene der Ersten Violine in punktierter Rhythmik im Piano an. Der Unterstimmensatz wird dabei zunächst ausgesetzt und anschließend zunehmend differenziert, indem die Motivik imitierend fortgesponnen wird. Die Harmonik unterstützt durch das Umgehen der Auflösung der Vorhaltsmelodik am Phrasenende den suchenden Gestus zusätzlich. Während in den Unterstimmen die Stütztöne des inzwischen erreichten C-Durs erklingen (C und g), bleiben die beiden Violinen auf den Vorhalten *f'* und *d''* stehen. Der harmonische Gang nach C-Dur bleibt nicht ohne Konsequenz für den folgenden Satzverlauf, denn der folgende Rückgang zum schnellen Tempo lässt nicht nur den Satzanfang in C-Dur wiederkehren, sondern mündet gleichsam in eine Wiederholung des Andantinos, dessen Umfang nicht nur auf sechs Takte erweitert wird, sondern dessen Harmonik und Stimmentextur deutlich ausdifferenzierter erscheinen. Die Tempo- und Affektwechsel der ersten 20 Takte begründen zudem die harmonische Progression des Satzbeginns, der, ausgelöst durch den Wechsel zum Andantino, neben der Tonika auch die Parallele C-Dur auslotet und schließlich zur Tonika zurückkehrt. Der Übergang zu T. 21 (wiederum Tempo primo) erscheint als Startpunkt einer länger angesetzten Überleitung und Modulation, die dabei zunächst die Motivik des Allegros aufgreift (Cello, T. 21ff) und gleichsam auf den Seitenthemenbereich zusteuert. Der kantable

---

<sup>872</sup> Das Partiturotograph wird in D-B verwahrt. Signatur: Mus.ms.autogr. Ries, F. 69 N.

Gestus der Motivik der Ersten Violine scheint dabei aus dem Andantino abgeleitet, wenggleich Rhythmik und Intervallik keine deutliche Übernahme offensichtlich machen.<sup>873</sup>

Abb. 252: op. 150 Nr. 1, I, T. 1–24.

The musical score consists of four staves: VI. I (Violin I), VI. II (Violin II), Br. (Brass), and Vc. (Cello). The first system (measures 1-8) begins with 'Allegro con spirito (♩ = 152)' and transitions to 'Andantino (♩ = 88)'. The second system (measures 9-13) is marked 'Tempo primo'. The third system (measures 14-24) returns to 'Andantino'. Dynamics include *f*, *cresc.*, *sfz*, *p*, *pp*, and *dim.*

<sup>873</sup> Siehe auch: Schewe, Gisela: Untersuchungen zu den Streichquartetten von Ferdinand Ries, S. 129 und S. 132. 508

21 **Tempo primo**

VI. I  
 VI. II  
 Br.  
 Vc.

Es stellt sich somit die Frage nach dem Ersten Thema des Satzes, da sich ein solches nicht mehr im herkömmlichen Sinne „abstecken“ lässt. Denn während das Bilden eines Themas durch die Andantino-Einwürfe gewissermaßen verhindert wird, setzt die motivische Fortspinnung des Eröffnungsgedankens bereits in T. 21 ein. Zum eigentlichen „Thema“ des Satzbeginns macht Ries somit die Kontrastwirkung einer energisch-vorantreibenden und einer suchend-sanglichen Stimmung, die lediglich durch ihre geschlossene Harmonik zusammengehalten wird. Die Entwicklung des Satzgeschehens ab T. 21 kombiniert diese zwei Elemente zunächst, die blockartige Gegenüberstellung kehrt allerdings erst in der Reprise und in der Coda wieder.<sup>874</sup> Im Gegensatz zum Satzanfang erscheinen Überleitung und Modulation zum Seitenthema geradezu konventionell. Abgesehen von einem energischen Ausbruch in C-Dur, der an den harmonischen Weg der Satzeröffnung anzuknüpfen scheint, grenzt sich der Beginn des Seitenthemas durch die Kadenz nach E-Dur in T. 42 deutlich ab. Das Seitenthema selbst speist sich allerdings aus der kontrapunktischen Verflechtung aller vier Stimmen und reduziert sich trotz der deutlichen Zäsur nach zehn Takten (T. 51) somit nicht auf die Melodieführung eines einzelnen Instruments.

Abb. 253: op. 150 Nr. 1, I, T. 42–48.

42

VI. I  
 VI. II  
 Br.  
 Vc.

<sup>874</sup> Auch Schewe sieht in der Gegenüberstellung der zwei Kontrastmomente die „eigentliche Thematik“ des Satzes. Siehe: Schewe, Gisela: Untersuchungen zu den Streichquartetten von Ferdinand Ries, S. 132.

46  
 VI. I *p* *cresc.* *p* *f*  
 VI. II *p* *cresc.* *f*  
 Br. *p* *cresc.* *f*  
 Vc. *p* *cresc.* *f*

An das Seitenthema schließt sich durch die Wendung der Terz *gis* nach *g* und dessen Umdeutung eine kurze Modulation nach As-Dur an, die einen eigenen Abschnitt darstellt (T. 53–57), der von punktierter Rhythmik der Ersten Violine geprägt ist, die aus dem Andantino abgeleitet zu sein scheint. Die ebenso rasche Rückmodulation (T. 57ff) lässt den As-Dur-Einwurf wie in einigen der oben besprochenen Werke als kurze „harmonische Insel“ erkennen, die nicht nur motivisch, sondern insbesondere durch die entlegene und unvermutete harmonische Ausweichung für einen reizvollen Kontrast sorgt. Die darauf folgende Schlussgruppe – einsetzend in e-Moll (T. 61ff) – hebt sich durch ihre konträre Textur vom bisherigen Satzgeschehen ab. Während das Cello die harmonischen Stütztöne liefert (*pizzicato*), umspielt die Erste Violine in Akkordbrechungen in schnellen Sechzehnteln eine in Oktaven geführte Kantilene der Zweiten Violine und der Bratsche. Ein Texturwechsel nach vier Takten verlegt die Melodie in den Bass, während die Mittelstimmen nun eine Achtelbegleitung beisteuern und schließlich den punktierten Kopf der Melodie imitatorisch aufgreifen (T. 68ff).

Abb. 254: op. 150 Nr. 1, I, T. 61–71.

61  
 VI. I *p*  
 VI. II *p*  
 Br. *p*  
 Vc. *p pizz.*

65  
 VI. I *f* *cresc.*  
 VI. II *f* *cresc.*  
 Br. *f* *cresc.*  
 Vc. *f arco* *cresc.*

Die Textur der Schlussgruppe erinnert deutlich an eine entsprechende Passage in Beethovens Streichquartett op. 74. In der Coda des Kopfsatzes – somit ebenfalls am Ende eines Formabschnitts – kulminiert Beethoven hier aufsteigende Akkordik in den Unterstimmen (pizzicato) sowie eine imitatorisch angelegte Wiederkehr des Themenkopfes, umspielt von virtuos anmutenden Akkordbrechungen der Ersten Geige. Der Aufbau und die spannungssteigernde Wirkung ähneln dabei stark der Passage in Ries' Quartett.<sup>875</sup>

Die relativ kurze Durchführung (32 Takte) begrenzt sich in ihrem Material auf die Motivik des Seitenthemas. Einerseits steht durch den zerklüfteten Satzbeginn ohnehin kein deutliches Erstes Thema zur Verarbeitung zur Verfügung, andererseits bietet das Seitensatzthema durch seine bereits in der Exposition kontrapunktisch angelegte Struktur die Möglichkeit zur Verflechtung aller Stimmen. Ausgehend von D-Dur, beginnt Ries, über Stütztönen der zu Grunde liegenden Kadenzformel den Themenkopf des Seitenthemas – ein auftaktiger Quartsprung mit anschließender Abwärtsführung in Achteln – imitatorisch zu verarbeiten. Dabei bündelt er zunächst je zwei Instrumente zu einer Gruppe (Zweite Violine und Bratsche; Erste und Zweite Violine; Erste Violine und Cello; etc), bis er schließlich die Einsätze der Stimmen immer enger aufeinander folgen lässt und durch Schichtung der Stimmen sowie die Sequenzierung der Motivik eine Steigerungswirkung erzielt. Die harmonische Progression beruht dabei auf einem Quintfallmodell, das durch den abrupten Übergang zum verminderten Septakkord (T. 98) unterbrochen wird. An die Schlussgruppe der Exposition erinnernd, leitet eine virtuose Passage der Ersten Geige zum Ende des Formteils über (T. 98ff).

Bemerkenswert ist, dass der Beginn der Reprise nicht mit der Wiederkehr der Tonika zusammenfällt, sondern trugschlüssig in F-Dur einsetzt (T. 106). Während die Motivik dem Satzbeginn entnommen ist, deutet die Harmonik zunächst auf eine Scheinreprise hin, die im folgenden Verlauf aber nicht bestätigt wird. Ungewöhnlich gestaltet ist nicht nur der Beginn der Reprise, sondern der gesamte Formteil bis zur Wiederholung des Seitenthemas. Ries lässt wie am Satzbeginn den Wechsel zwischen dem Allegro und den Andantino-Einwürfen wiederkehren, diese unterscheiden sich aber maßgeblich von der Exposition. Einerseits wendet sich die Harmonik nach Es-Dur und entfernt sich somit weit von der Tonika, andererseits wird das zweite Andantino zu einem längeren lyrischen Einschub erweitert. Der vom Satzbeginn her bekannte „suchende“ Charakter wird zu Gunsten einer eigenständigen Kantilene der Ersten Violine umgestaltet (dolce cantabile). Die Reprise zieht somit Konsequenzen aus dem bisherigen Satzverlauf, wenngleich die „falsche“ Harmonik offenbart, dass es sich gewissermaßen um eine „Täuschung“ handelt, da die Grundtonart nicht erreicht wurde. Auch der Übergang zum schnellen Tempo (T. 133) löst den harmonischen Konflikt zunächst nicht auf. Die Reprise folgt hier zwar der

<sup>875</sup> Auch Mendelssohn scheint sich in seinem frühen Streichquartett op. 13 (1827) nicht nur an Beethovens Spätwerk, sondern unter anderem auch an dessen op. 74 orientiert zu haben. Der Kopfsatz endet ebenfalls mit einer deutlich Beethoven nachempfundenen Schlusssteigerung.

Exposition, allerdings nicht in der Tonika, sondern im entlegenen es-Moll. Erst die modulierende Überleitung zum Seitenthema wendet sich nach A-Dur (T. 157ff). Die Coda des Satzes kehrt an den Beginn zurück, allerdings in umgekehrter Reihenfolge, da zuerst die Wiederaufnahme des Andantinos folgt – nun wiederum mit der bekannten punktierten Rhythmik und zwischen E-Dur und a-Moll pendelnd – und schließlich ein letzter Abschnitt die Motivik des Allegros wiederkehren lässt (Allegro con fuoco).

Im Gegensatz zur Durchführung nimmt somit die Reprise die zentrale Rolle des Satzes ein. Die harmonische Verfremdung wie auch die improvisatorisch anmutende Erweiterung des Andantinos wirken wie eine Fortsetzung der Durchführung und gleichermaßen als Schreinreprise, die allerdings keine ist, da ein „korrekter“ Reprisesbeginn umgangen wird.<sup>876</sup> Ebenso sticht der Satzbeginn durch seine zerklüftete und konträre Anlage als ungewöhnlich hervor, sodass der Satz insgesamt den Anschein eines programmatisch begründeten Verlaufs erhält. Ob neben der Orientierung an Beethovens op. 74 auch das Quartett op. 127, in dessen Kopfsatz das Tempo zwischen Maestoso und Allegro wechselt, hier eine Vorlage bildet, bleibt unklar, zumal Beethovens Quartett erst 1826 – und somit vermutlich nach Vollendung von Ries' Quartett – veröffentlicht wurde.<sup>877</sup> Zudem erscheint der Wechsel vom schnellen Anfangstempo zu einem langsameren Tempo durchaus ungewöhnlicher als der umgekehrte Wechsel von einem langsamen, einleitenden Tempo zu einem schnellen. Interessant ist außerdem, dass sich Beethoven in jener Zeit auch in einem weiteren Streichquartett auf ähnliche Weise mit wiederkehrenden Tempo-, Takt- und Affektwechslern in einem Kopfsatz auseinander setzte. Denn der erste Satz des Streichquartetts op. 130 thematisiert den Wechsel zwischen Adagio (3/4) und Allegro (4/4) ausgiebig, wobei eine Orientierung an Ries' Quartett wie auch umgekehrt Ries' Orientierung an Beethoven unwahrscheinlich ist, da beide Werke erst 1827 (Beethoven) und 1828 (Ries) erschienen.

## II. Adagio con moto, cantabile

Dem langsamen Satz in E-Dur liegt wie dem Kopfsatz eine Sonatenform zu Grunde. Allerdings unterliegt die motivisch-thematische Arbeit hier mehr einem variierenden und fortspinnenden anstatt einem diskursiven Prozess.<sup>878</sup> Das ungemein lyrisch-kantabile Eröffnungsthema in der Ersten Violine über einem ruhigen Akkordfundament der Unterstimmen bildet durch seine unsymmetrische Länge von 15 Takten keine herkömmliche Themenform aus. Durch trugschlüssige Kadenz sowie die unmittelbare Fortführung des Endes der Melodielinie in den Unterstimmen (T. 15) umgeht Ries Zäsurwirkungen, wodurch sich die melodische Linie zunehmend verlängert.

---

<sup>876</sup> Zu einem ähnlichen Urteil kommt auch Schewe. Schewe, Gisela: Untersuchungen zu den Streichquartetten von Ferdinand Ries, S. 131.

<sup>877</sup> Auf die Parallele zu Beethovens op. 127 macht auch Krummacher aufmerksam, offenbar jedoch ohne von der Datierung (26. Juni 1825) auf dem Autograph Kenntnis zu haben. Siehe: Krummacher, Friedhelm: Geschichte des Streichquartetts, Bd. 1: Die Zeit der Wiener Klassik, S. 414. Schewe sieht zudem eine Parallele zum Kopfsatz aus Beethovens f-Moll-Quartett op. 95, wenn sie schreibt: „Beide Kompositionen suchen offensichtlich das Problem zu umgehen, daß ein in sich geschlossenes Thema immer erst sozusagen ‚aufgebrochen‘ werden muß, um aus ihm einen vorwärtsstrebenden Prozeß zu entwickeln. Die Dynamisierung des Formprozesses soll auch vor den Themen nicht Halt machen, andererseits kann auf die Exposition eines Grundgedankens nicht verzichtet werden. Ziel des musikalischen Verlaufs ist die Vermittlung und funktionale Verknüpfung der Motive, obwohl sich in der Reprise die Kluft zwischen beiden durch ungewöhnliche Modulationen noch zu vertiefen scheint.“ Siehe: Schewe, Gisela: Untersuchungen zu den Streichquartetten von Ferdinand Ries, S. 132–133.

<sup>878</sup> Siehe auch: Ebd., S. 127.

Abb. 255: op. 150 Nr. 1, II, T. 1–17.

Adagio con moto, cantabile (♩ = 66)

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

12

Erst die unmittelbare, aber kurze Ausweichung nach C-Dur in T. 17 sorgt für einen herben Kontrastmoment, deutet aber gleichzeitig auf das harmonische Konzept des Satzes hin, da die Durchführung mit dem Kopfsthema nach C-Dur transponiert einsetzt (T. 40ff). Gleichermäßen erscheint C-Dur als Rückverweis auf den Kopfsatz, in dem C-Dur als Parallele zur Tonika bereits während der Satzeröffnung thematisiert wird. Das Seitenthema in H-Dur (T. 31ff) besticht weniger durch einen konträren Charakter, als durch eine pulsierende Rhythmik der Begleitstimmen, die im Gegensatz zur gleichförmigen Begleittextur des Ersten Themas steht.<sup>879</sup>

Abb. 256: op. 150 Nr. 1, II, T. 31–42.

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

31

<sup>879</sup> Der pulsierende Rhythmus findet sich ebenfalls im langsamen Satz des g-Moll-Quartetts. Dort unterlegt Ries das Des-Dur-Thema der Ersten Geige mit der gleichen rhythmischen Formel.



36

VI. I *cresc.* *p* *dim.* *pp* *pp* sopra la 4ta corda.....

VI. II *cresc.* *p* *dim.* *pp* *pp*

Br. *cresc.* *p* *dim.* *pp* *pp*

Vc. *cresc.* *p* *dim.* *pp* *pp*

Die kurze Durchführung wendet sich unvermittelt von H-Dur nach C-Dur und bringt den Anfang des Satzbeginns wieder (T. 40ff). Für den weiteren Verlauf ist allerdings weniger eine Auseinandersetzung mit der bisher vorgestellten Motivik, sondern das Erzielen eigentümlicher Klangwirkungen kennzeichnend. Die harmonische Progression basiert daher nicht auf zielgerichteten Modulationen, sondern fokussiert sich auf kontrastierende Trübungen von Dur nach Moll (C-Dur/c-Moll, Es-Dur/es-Moll, H-Dur/h-Moll T. 45ff).

Wie im Kopfsatz ist auch im Adagio die Reprise der Kulminationspunkt der Satzentwicklung. Den Beginn gestaltet Ries zunächst regulär mit der Wiederkehr des Ersten Themas in der Tonika, wobei die Begleitung der Mittelstimmen nun um ein Achtel verschoben ist, wodurch es zu reizvollen Vorhaltsdissonanzen kommt. Der weitere Satzverlauf zeigt allerdings, dass auf das Seitenthema verzichtet wird. Dennoch bringt die Reprise das wesentliche Merkmal des Seitenthemas, die pulsierende Rhythmik der Begleitstimmen, wieder, indem der Begleittextur des Cellos bei der Wiederkehr des Ersten Themas der charakteristische Rhythmus unterlegt wird (T. 58ff). Höchst ungewöhnlich findet die Reprise des Seitenthemas somit nur auf rhythmischer Ebene statt und simultan mit der Reprise des Ersten Themas. Der übrige Verlauf des Satzes verzichtet auf die aus der Exposition bekannten harmonischen Ausweichungen und Modulationen und konzentriert sich so auf die Bestätigung der Tonika E-Dur.

Abb. 257: op. 150 Nr. 1, II, T. 58–72.

58

VI. I *pp*

VI. II *pp*

Br. *pp*

Vc. *pizz.*

**III. Scherzo. Allegro non troppo**

Anders als im g-Moll-Quartett stellt Ries an die dritte Stelle kein Menuett, sondern ein Scherzo. Bereits der Satzbeginn verdeutlicht, dass das rhythmische Verwirrspiel hier im Vordergrund steht. Beginnend mit der Ersten Violine, setzen die Instrumente sukzessive ein und eröffnen zunächst ein statisches Klangfeld in a-Moll. Kennzeichnend ist dabei die Verunklarung der Rhythmik. Durch den auftaktigen Beginn und das Überbinden der letzten Zählzeit in den nachfolgenden Takt kann der Hörer den Taktschwerpunkt nicht wahrnehmen. So dauert es bis zu Takt 20 – gleichermaßen der Zenit der dynamischen Entwicklung (forte) –, bis die erste Zählzeit als Schwerpunkt erstmals bekräftigt wird.<sup>880</sup>

Abb. 258: op. 150 Nr. 1, III, T. 1–20.

<sup>880</sup> Siehe auch: Schewe, Gisela: Untersuchungen zu den Streichquartetten von Ferdinand Ries, S. 128.

12

VI. I

VI. II

Br.

Vc.

*cresc.*

*p*

*f*

*cresc.*

*p*

*f*

*cresc.*

*p*

*f*

*cresc.*

*p*

*f*

An dem statischen Aufbau der Satzstruktur orientiert sich auch die Harmonik, die sich blockweise abgrenzt. Beginnend in a-Moll folgt mit der Bekräftigung des Schwerpunkts in T. 20 der Wechsel nach C-Dur. In der motivisch-thematischen Fortsetzung ab T. 41ff reihen sich F-Dur und d-Moll ebenso aneinander. Die melodische Motivik der Ersten Violine beruht ab T. 9 auf kleinsten Bewegungen und formt sich in weiten Teilen aus Tonwechselfiguren sowie diatonischen Linien. Dabei ist für den Beginn und das Ende der Binnenabschnitte kennzeichnend, dass diese weitgehend durch unisono geführte Stimmgruppen geprägt sind (z. B. Erste Violine und Bratsche in T. 24–28 und Zweite Violine und Cello ab T. 29 sowie alle Stimmen gemeinsam ab T. 31). Der Spannungsaufbau gelingt durch die Entwicklung der Satzstruktur vom statischen Satzbeginn hin zu einer zunehmenden Differenzierung der Stimmen, die gegen Ende wieder zurückgenommen wird. Die Dynamik entwickelt sich hierzu parallel vom Pianissimo zum Forte und zurück zum Ausgangspunkt. Mit dem Übergang nach T. 44 löst sich das rhythmische Vexierspiel durch gleichförmige Bewegungsmuster in Vierteln in der Melodieführung weitgehend auf, lediglich die Begleitstrukturen weisen durch synkopische Repetitionen auf den Satzanfang zurück.

Das Trio kontrastiert einerseits durch den Wechsel nach A-Dur sowie andererseits durch eine gleichmäßig verlaufende rhythmische Struktur. Ebenfalls bilden Akkordbrechungen und Umspielungsfiguren einen Gegensatz zum zerklüfteten Scherzo. Bemerkenswert ist, dass Ries im Verlauf des Trios die Harmonik von A-Dur bis nach C-Dur spannt (T. 140) und somit nicht nur auf das Scherzo, sondern ähnlich wie im Adagio und im Kopfsatz C-Dur zum Zwischenziel des harmonischen Gangs macht. Um einen musikalisch logischen Übergang zur Wiederkehr des Scherzos zu ermöglichen, „zerfasert“ das Trio gegen Ende zunehmend und übernimmt die übergebundene Rhythmik des Scherzos (T. 176ff).

#### IV. Finale. Allegro

Dem Schlusssatz liegt abermals eine Sonatenform zu Grunde, wenngleich diese wesentlich konventioneller angelegt ist als im Kopfsatz. Gleichzeitig ist der Schlusssatz deutlich stärker durch die Prominenz der Ersten Violine geprägt, die in weiten Teilen durch virtuoses Passagenwerk die Führung übernimmt und über homorhythmisch angelegter Begleitstruktur der Unterstimmen die Überleitungsabschnitte gestaltet. Dennoch finden sich einige deutliche Anlehnungen an die Gestaltungsweisen der vorherigen Sätze. Am Satzbeginn des Finales steht zunächst sein achttaktiges Thema in Satzform mit Halbschluss (Violine I). Fortspinnung und Überleitung sorgen für Verlagerung der Motivik in die Mittellage (Bratsche, T. 9ff) und stechen durch längere Passagen in Parallelführung der beiden Violinen hervor, die an die Stimmenbehandlung im Scherzo erinnert.

Abb. 259: op. 150 Nr. 1, IV, T. 1–14.

**Finale. Allegro** ( $\text{♩} = 144$ )

VI. I *p*

VI. II *p*

Br. *p*

Vc. *p*

9

VI. I *f* *cresc.*

VI. II *f* *cresc.*

Br. *f* *cresc.*

Vc. *f* *cresc.*

Die Harmonik der Überleitung wendet sich zunächst nach C-Dur und schafft dabei einen Bezug zu den tonalen Zentren der vorherigen Sätze. Das Seitenthema erscheint konventionell in der Dominante (E-Dur), wird aber zuvor „zögernd“ (slentando) sowie in gemäßigerem Tempo vorgetragen (a tempo poco più lento). Darüber hinaus ist das Thema von einem Registerwechsel geprägt, indem die Wiederholung des ersten Viertakters eine Oktave höher erklingt (T. 55–67).

Abb. 260: op. 150 Nr. 1, IV, T. 54–68.

54 *a tempo ma poco più lento* **Tempo primo**

VI. I *pp dolce*

VI. II *pp*

Br. *pp*

Vc. *pp*

3

Die Temporeduktion geht wie im Kopfsatz somit mit Affektwechsel einher, wengleich der Unterschied nicht ähnlich drastisch wie im ersten Satz angelegt ist. Die motivische Fortführung des Seitenthemas sowie die Schlussgruppe werden wie im bisherigen Satzverlauf maßgeblich durch eine vom übrigen Streichersatz losgelöste Erste Violine und deren virtuose Behandlung gestaltet.

Die Durchführung greift ebenfalls auf Elemente der vorherigen Sätze zurück, indem sie wie im Kopfsatz zunächst mit dem Seitenthema einsetzt. Gleichzeitig verweisen die Transposition nach C-Dur sowie der direkte Übergang nach c-Moll (und schließlich As-Dur) auf das gleiche Verfahren im Adagio.<sup>881</sup> Ähnlich wie im ersten Allegro basiert die motivisch-thematische Arbeit auf einer dichten, imitierenden Verflechtung aller vier Stimmen, wobei Ries hier zunächst den Themenkopf des Seiten- und schließlich des Ersten Themas aufgreift (T. 131ff).

Die Reprise zieht anders als der Kopfsatz keine Konsequenzen aus dem bisherigen Satzgeschehen. Konventionell wendet Ries das Seitenthema nach A-Dur und fügt eine Coda hinzu, die durch virtuose Figurationen in der Ersten Geige die Schlusswirkung steigert. Interessant ist, dass Ries unmittelbar vor dem Ende abermals einen Tempowechsel vorschreibt, der als retardierendes Moment auftritt. Zusammen mit dem Wechsel zum Adagio (T. 322) und der weiteren Verlangsamung (*poco più lento*) kehrt unerwartet das Seitenthema wieder, dessen Anlage in A-Dur den Satz in Dur enden lässt.

Die Analyse verdeutlicht, wie Ries dem a-Moll-Quartett durch innovative Eingriffe einen individuellen Charakter verschafft und dabei alle vier Sätze durch Elemente miteinander verknüpft. Insbesondere die Tempowechsel im Kopfsatz, die sich in abgeschwächter Form auch im Finale wiederfinden, zeigen, wie Ries sein Quartettschaffen um neue Elemente bereichert. Besonders bemerkenswert ist darüber hinaus der Umgang mit der Reprise, deren Funktion im Kopfsatz durch die eigentümliche harmonische Anlage in Frage gestellt wird. Ähnliches gilt für die traditionelle Gegenüberstellung zweier gegensätzlicher Themen, die Ries im Kopfsatz umgeht. Die „falschen“ Reprisen erinnern dabei einerseits an die Verfahren in den Quartetten op. 70, jedoch findet Ries im a-Moll-Quartett eine eigene Herangehensweise, die sich von dem Vorgehen im Opus 70 unterscheidet. Der langsame Satz scheint gleichermaßen von der „Reprisenproblematik“ beeinflusst zu sein, indem das in der Exposition zuvor eingeführte Seitenthema nur mehr in Form seiner rhythmischen Begleittextur erhalten bleibt. Das Finale hingegen schlägt einen für Schlusssätze oftmals typischen leichteren Tonfall an und erweist sich auch in seiner Formgestaltung als durchsichtiger. Dennoch finden sich auch hier Rückbezüge auf Merkmale der vorherigen Sätze, die dem Quartett insgesamt eine größere Kohärenz verleihen.

## **Streichquartett e-Moll op. 150 Nr. 2**

Wenngleich das e-Moll-Quartett des Opus 150 erst 1826 und somit nach den Quartetten WoO 34 und op. 166 Nr. 1 entstand, bietet es sich an, nach der Untersuchung der anderen beiden Werke des Opus 150 an dieser Stelle die folgende Analyse anzuschließen.<sup>882</sup>

### **I. Allegro**

Den Beginn des Kopfsatzes gestaltet Ries durch die auftaktige, homorhythmisch und akkordisch angelegte Eröffnung deutlich energisch vorwärts strebend, setzt aber unmittelbar eine auf sicilianoartige Rhythmik basierende, melodiose Kontrastmotivik im Nachsatz dagegen, die den eigentlich vorherrschenden tänzerischen 6/8-Takt bestätigt.<sup>883</sup> Ebenfalls konträr ist die Satztextur angelegt. Während der Satzanfang zunächst als Unisonogeste entworfen ist, stellt sich die Sicilianorhythmik durch individuell verlaufende Stimmen dagegen. Wie auch Schewe feststellt, scheint

---

<sup>881</sup> Siehe auch: Schewe, Gisela: Untersuchungen zu den Streichquartetten von Ferdinand Ries, S. 128.

<sup>882</sup> Ein Autograph des e-Moll-Quartetts scheint nicht erhalten zu sein. In der Staatsbibliothek zu Berlin finden sich allerdings später entstandene Abschriften der Quartette von Hubert Ries. Signaturen: Mus.ms. 18537/3 (Datierungen: Nr. 1 in a-Moll: „2.8.75 | Warmbrunn“; Nr. 2 in e-Moll: „Berlin d. 21=|t October 1875“; Nr. 3 in g-Moll: „Berlin | 2.11.75. | H[ubert] R[ies]“) und Mus.ms. 18537/7 (datiert: „Berlin d 15 Sept: 1831“).

<sup>883</sup> Fraglich ist, woran Schewe ihre Erkenntnis festmacht, dass Ries erstmals „den Kopfsatz eines Quartetts mit einem liedhaften, in sich abgerundeten Thema eröffnet [...]“. Insbesondere der energische und rhythmisch zerklüftete Unisonobeginn lässt wenig an eine „liedhafte“ Eröffnung denken. Siehe: Schewe, Gisela: Untersuchungen zu den Streichquartetten von Ferdinand Ries, S. 133.

sich Ries dabei an Mozarts Streichquartett KV 421 orientiert zu haben, da sich im letzten Satz dort ebenfalls beide Kontrastelemente – allerdings in umgekehrter Reihenfolge – wiederfinden und deutliche Ähnlichkeit zu Ries Konzeption aufweisen.<sup>884</sup> Bei näherer Betrachtung fallen zudem auch harmonische Parallelen auf, da beide Satzanfänge von dem ungewöhnlich engen Wechsel zwischen e-Moll und E-Dur beziehungsweise d-Moll und D-Dur leben. Fraglich ist, ob die chromatisch absteigenden Umspielungsfiguren ab T. 8 noch zum Inhalt des Themas gehören, zumal Wiederholung und Fortspinnung des Themas erst in T. 14 einsetzen.

Abb. 261: op. 150 Nr. 2, I, T. 1–14.

The image displays a musical score for four instruments: Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Cello (Vc.), and Bassoon (Br.). The score is in 6/8 time, key of E major, and marked 'Allegro (♩ = 72)'. The first system (measures 1-7) features a dynamic range from *f* to *p*. The second system (measures 8-11) is marked *mf*. The third system (measures 12-14) features a dynamic range from *p* to *f*, with *pp* markings for the strings.

<sup>884</sup> Siehe: Ebd., S. 135.

Abb. 262: W. A. Mozart, KV 421, IV, T. 1–8.

**Allegro ma non troppo**

The image shows the first system of a musical score for W. A. Mozart's KV 421, IV, measures 1-8. The score is in 6/8 time and G major. It features four staves: Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Br.), and Violoncello (Vc.). The first violin part starts with a trill (tr) and a piano (p) dynamic. The second violin part also starts with a piano (p) dynamic. The viola and cello parts provide a rhythmic accompaniment. The score ends with a double bar line and repeat dots.

Im Vergleich mit den anderen beiden Quartetten des Opus 150 fällt bereits bei der Betrachtung des Satzbeginns eine grundlegend andere Herangehensweise auf. Dabei unterscheidet sich nicht nur der hier im Unisono gestaltete Satzanfang von dem des a-Moll-Quartetts beziehungsweise des g-Moll-Quartetts, sondern besonders mit der Sonatenform, die in den anderen beiden Quartetten durchaus neuartige und „problematische“ Elemente aufweist, geht Ries im e-Moll-Quartett deutlich „konservativer“ um. Hierzu ist auch der Fokus auf eine größtenteils dominierende und melodietragende Erste Violine zu zählen, die quasi „traditionell“ in weiten Teilen von einem homogen gestalteten Unterstimmensatz begleitet wird. Zwar finden sich ebenso plötzliche Ausweichungen von der zunächst etablierten Harmonik – so beispielsweise in der Überleitung zum Seitenthema von G-Dur nach g-Moll und Es-Dur ab T. 29 wie auch die kurzweilige Modulation von C-Dur nach As-Dur ab T. 51 –, die harmonischen „Regelbrüche“ werden hier allerdings nicht auf wesentliche Elemente der Formgestaltung wie das Seitenthema (g-Moll-Quartett) oder die Reprise (a-Moll-Quartett) übertragen.

Gleichzeitig gelingt es Ries im e-Moll-Quartett stärker als in den zwei anderen Werken, Verknüpfungen zwischen den einzelnen motivisch-thematischen Elementen zu schaffen. So entfaltet sich das Seitenthema (G-Dur, T. 36) über einem rhythmischen Orgelpunkt der Bratsche, der auf die energische Rhythmik des Satzbeginns zurückgreift. Dabei erzeugt die volltaktige Anlage nun eine geschlossene Wirkung der rhythmischen Figur, ohne dabei jedoch die Position des Motivs im Takt zu verändern.<sup>885</sup> Gleichmaßen sind die Umspielungsfiguren der Ersten Violine aus der Satzeröffnung gewonnen (vgl. T. 37ff mit T. 8ff), wie auch die auf den aufsteigenden Dreiklangstönen basierende Struktur des Themas auf den Satzbeginn zurückverweist. „Klassizistische“ Dialogstrukturen wie auch Parallelführungen zur Spannungssteigerung in den beiden Geigen prägen die Fortspinnung des Seitengedankens (T. 41ff).

<sup>885</sup> Siehe auch: Schewe, Gisela: Untersuchungen zu den Streichquartetten von Ferdinand Ries, S. 135

The image displays a musical score for strings, measures 36 to 45. It consists of four staves: Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Brass (Br.), and Viola (Vc.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 6/8. The score is marked with dynamics: *p* (piano), *cresc.* (crescendo), and *mf dim.* (mezzo-forte decrescendo). The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some measures containing rests. The overall texture is light and rhythmic.

Die oben bereits angemerkte Ausweichung nach As-Dur geht zwar mit dem erneuten Aufgreifen des Seitenthemas einher, anders als im g-Moll-Quartett, in dem das Seitenthema zunächst „falsch“ und erst anschließend „korrekt“ harmonisiert wird, bleibt der Eingriff hier nur marginal. An Prinzipien der Quartette von Mozart und Haydn erinnernd, erfolgt auch die Rückkehr der Eröffnungsmotivik in der Schlussgruppe am Ende der Exposition (T. 62ff).

Die Durchführung knüpft durch ihre Eröffnung mit dem Seitenthema zunächst an die Verfahrensweise im a-Moll-Quartett des Opus an, wenngleich das Seitenthema hier durch seine Ableitung aus dem Satzanfang indirekt auch auf den Bereich des Ersten Themas zurückverweist. Der Beginn des neuen Formteils ist zunächst blockartig angelegt und basiert auf der transponierten Wiederholung einzelner Abschnitte (vgl. T. 70–73, H-Dur und T. 75–78, G-Dur). Tonleitern im Unisono fungieren dabei als trennende Elemente. Im weiteren Verlauf differenziert Ries das Stimmengewebe durch einen imitativ gewobenen Satz wie auch Motivik und Harmonik zunehmend. Eine Spannungssteigerung erzielt er zudem durch die allmähliche Ausdehnung des Klangraums.<sup>886</sup> Dabei greift er gleichermaßen auf das Siciliano des Ersten wie auch auf die Umspielungsfiguren des Zweiten Themas zurück. Die Harmonik des sich beschleunigenden harmonischen Rhythmus beruht nahezu durchgehend auf Dominantverhältnissen und kreist dabei ungewöhnlich nahe um die Tonika e-Moll, jedoch ohne diese explizit zu etablieren.<sup>887</sup> Die Reprise wird durch eine abrupte Unterbrechung der aneinander gereihten

<sup>886</sup> Siehe auch: Ebd., S. 137.

<sup>887</sup> Schewe spricht in Bezug auf die Harmonik der Durchführung allerdings von tonalen Kontrastfeldern in G-Dur und C-Dur. Jedoch ist zu bemerken, dass die harmonische Progression – insbesondere im Vergleich mit den übrigen Quartetten – nahezu durchgehend eng um den Tonikabereich sowie um die Parallele G-Dur kreist. Verglichen mit der Exposition handelt es sich innerhalb der Durchführung kaum um eine dezidierte Zuspitzung des harmonischen Kontrasts. Siehe: Ebd., S. 136.



Zwischendominanten eingeleitet, indem der seit T. 102 vorherrschende C-Dur-Septakkord in T. 108 unmittelbar enharmonisch verwechselt (*b* wird zu *ais*) und zu einem Fis-Dur-Septakkord mit tiefalterierter Quinte umfunktioniert wird.<sup>888</sup> Den so ermöglichten Übergang zur Dominante H-Dur kombiniert Ries mit dem Wiederaufgreifen der Repetitionsmotivik des Satzanfangs, unterbricht die Dominante allerdings unerwartet. Das Dominantplateau wird in T. 116/117 einen Halbton nach oben verschoben, sodass die Harmonik zum zuvor verlassenen C-Dur zurückkehrt. Die retardierende Wirkung wird durch die Auflösung der energischen Rhythmik zu Gunsten halbtaktiger punktierter Viertel zusätzlich unterstützt, bevor die Reprise schließlich regulär aus der Wiederkehr des Satzanfangs entspringt (T. 123).

Die Reprise selbst folgt weitgehend dem Verlauf der Exposition und erreicht dem Seitenthema nach E-Dur, das bis zum Schluss des Satzes beibehalten wird. Lediglich die Coda wendet sich ein letztes Mal von der Tonika ab und pendelt in der bekannten Sicilianorhythmik zwischen F-Dur und b-Moll. Der Übergang erinnert dabei entfernt an das Verfahren in der Durchführung, da E-Dur durch eine Halbtonrückung von *cis* nach *c* verlassen wird (T. 189/190).

In ihrer Analyse kommt Schewe gleichermaßen zu dem Ergebnis, dass der Kopfsatz insbesondere in seiner Formgestaltung kaum Neuerungen aufweist und mehr an das Quartettschaffen von Mozart und Haydn anzuknüpfen scheint. Dennoch sieht sie in der Ableitung des Seitenthemas aus dem Ersten Thema eine Auflösung dialektischer Prinzipien und gleichsam eine „Umgestaltung des Hergebrachten unter der Hand“.<sup>889</sup> Allerdings deutet gerade die Orientierung des Seitenthemas am Ersten Thema auf ein monothematisches Formverständnis und damit auf frühe Werke in der Gattungsentwicklung des Streichquartetts und somit abermals auf eine „klassischere“ Herangehensweise hin. Es fällt daher leicht, hier deutlich einen „klassischen“ Homogenitätsanspruch als Leitidee der Satzkonzeption zu sehen, zumal sich der Satz durch seine kontrastärmere Klangsprache stark von den übrigen Quartetten des Opus absetzt.

## II. Andante con variazioni, cantabile

Den langsamen Satz legt Ries als Variationssatz in A-Dur an. Dadurch schafft er nicht nur einen Kontrast zu den übrigen langsamen Sätzen des Opus, sondern die durch die Variationsform bedingte motivische Dichte wirkt gleichermaßen als Fortsetzung der Leitidee des Kopfsatzes.

Das kantable, zwanzig Takte lange Thema ist von schlichten Dreiklangsstrukturen, Seufzerendungen und einem ruhigen Unterstimmensatz in regelmäßig verlaufenden Achteln geprägt. Für kurze Kontrastmomente und harmonische Reize sorgen einerseits die tiefalterierte Terz *g* der Dominante E-Dur in der Fortspinnung ab T. 9, andererseits chromatisch angereicherte Füllstimmen, die den lyrischen Charakter des liedhaften Themas untermalen.

Auffällig ist, dass Ries in der ersten Variation zunächst auf eine Cantus-Firmus-Variation verzichtet, auf die er in früheren Variationssätzen zurückgegriffen hatte (siehe WoO 73c und op. 70 Nr. 1). Kennzeichnend für die Satztechnik der ersten Variation ist die um ein Viertel verschobene Imitation zwischen Bratsche und Erster Violine. Die Melodietöne des Themas werden dabei durch triolische Tonumspielungen verziert, bleiben aber weiter wahrnehmbar. Im zweiten Viertakter überträgt sich das Prinzip auf die Zweite Violine und das Cello, die bis hierhin zunächst die Begleitfunktion übernommen hatten. Nach der Wiederholung des Binnenabschnitts wird das Prinzip in der Fortsetzung ab T. 29

---

<sup>888</sup> Fraglich ist, warum Schewe hier (T. 102) den Beginn einer kurzen, „falschen Reprise“ sieht. Die Motivik deutet nicht auf den Satzbeginn zurück, und die Harmonik ist durch den zu Grunde liegenden C-Dur-Septakkord geschärft und wirkt der Wahrnehmung einer „falschen“ Tonika entgegen. Siehe: Ebd., S. 137.

<sup>889</sup> Ebd., S. 138.

zunächst beibehalten. Erst im zweiten Viertakter (T. 33ff) fächert Ries die Stimmeneinsätze – ausgehend vom Cello bis zur Ersten Violine – auf und lässt alle Stimmen in Tonrepetitionen münden. Dadurch wird nicht nur die vorherige Gruppenbildung, sondern auch die melodische Bewegung kurzweilig aufgegeben. Lediglich die Harmonik erinnert noch an die entsprechende Kadenz im Thema (T. 14). Die sukzessiven Einsätze werden auch in der Fortführung der Variation beibehalten, nun allerdings in absteigender Form (T. 36ff).

Der Satztechnik mit dem Thema als Cantus firmus folgt die zweite Variation. Variiert wird somit nicht wie zuvor das Thema, sondern die Begleittextur. Anknüpfend an die erste Variation bildet Ries zunächst erneut Stimmengruppen und stellt diese gegenüber. Während Bratsche und Cello den ersten Viertakter aufgreifen, führen die beiden Violinen den zweiten Viertakter fort. Die Begleittextur ist dabei von durchlaufenden Sechzehnteln geprägt, während das Thema unangetastet bleibt. Neu ist auch, dass die Binnenwiederholungen nun ausgeschrieben sind und ebenfalls andersartig gestaltet werden. So kehrt das Thema in T. 49 zwar erneut in die Bratsche zurück, die Begleitung übernehmen nun allerdings alle drei übrigen Streicher gemeinsam. Den besonderen Reiz der Variation macht dabei die ständige Umfunktionierung des Themas aus. Beginnend als Oberstimme im Duo, wandert es im vierstimmigen Satz in die Mittellage und fungiert ab T. 62 zeitweise als Unterstimme, da das Cello aussetzt. Imitative Stimmeneinsätze in der Begleitung greifen dabei auch das Imitationsprinzip der ersten Variation auf.

Die dritte Variation setzt die Idee des Cantus firmus fort. Das Thema verlagert Ries durchgehend in die Zweite Violine, während Bratsche und Cello eine akkordische Stützfunktion übernehmen. Die Erste Violine ist dazu als eine das Thema in durchlaufenden Zweiunddreißigsteln frei umspielende Oberstimme erfunden. Während die erste Binnenwiederholung des Themas nun nicht mehr ausgeschrieben, sondern durch Wiederholungszeichen vorgeschrieben ist, verzichtet Ries auf die Wiederholung des zweiten Thementails. Das Thema bricht somit in T. 99 zunächst ab und sorgt durch die Eingliederung der Violine II in den Begleitsatz für eine Verselbstständigung der Ersten Violine. Besonders interessant ist die nach der Auflösung des „Solos“ der Ersten Violine gestaltete Coda ab T. 107. Einerseits sticht sie durch die Verlangsamung des Tempos sowie die Wendung nach a-Moll hervor, andererseits rekapituliert Ries hier in wenigen Takten alle wesentlichen Elemente des Satzverlaufs. Zunächst kehrt in T. 109 die triolische Umspielungsfigur der ersten Variation imitativ zwischen Erster Violine und Bratsche wieder. In T. 113 bis 115 scheint die Sechzehnteltextur der zweiten Variation durch, auf die eine Rückkehr der Zweiunddreißigstel der dritten Variation folgt. Das Prinzip der Verlagerung des Themas in alle Stimmenschichten aus der zweiten Variation findet sich ebenfalls, da der Themenkopf in der Mittellage (Violine II, T. 109, u. Bratsche T. 113/114), im Bass (Cello, T. 111/112) sowie als Oberstimme (Violine I, T. 114) wiederkehrt. Die Coda erscheint durch die Wendung nach a-Moll sowie durch das Rekapitulieren der vorangegangenen Motive und Ideen als ein retardierendes Moment, bevor durch die Rückmodulation nach A-Dur der Satz mit dem letztmaligen Aufgreifen des Themas endet.

107 (♩ = 72)

VI. I

VI. II

Br.

Vc.

114

VI. I

VI. II

Br.

Vc.

### III. Scherzo. Allegro vivace

Wie im a-Moll-Quartett gestaltet Ries den dritten Satz als Scherzo, findet aber eine neue Lösung für die Satzgestaltung. Während im Scherzo des a-Moll-Quartetts vor allem ein rhythmisches Verwirrspiel im Vordergrund steht, ist die Metrik des e-Moll-Scherzos durchweg genau wahrnehmbar. Im Zentrum stehen hier die Gegensätze von Fugatoelementen und homophonen Blöcken. Die Zweite Violine eröffnet den Satz mit einer viertaktigen Kette von durchlaufenden Viertelnoten, die bereits als Beginn eines Fugenthemas wahrgenommen werden kann. Der Einsatz der Ersten Violine greift kanonartig auf den Beginn zurück, das Fugato bricht allerdings nach weiteren vier Takten ab. Die engschrittige Intervallik und die statische Melodik des Themas scheinen für eine strenge kontrapunktische Verarbeitung ungeeignet. Zugleich entfalten das durchlaufende Staccato wie auch der abrupte Abbruch des Fugatos einen gewissen Humor.<sup>890</sup> Kontrast bietet der Texturwechsel zum homophon durchsetzten Satz ab T. 9. Gleichzeitig wird dem bis hierhin durchlaufenden, regelmäßigen Viertelpuls eine wiegende Rhythmik entgegengesetzt. Blockartig ist auch die Harmonik gestaltet, die unvermittelt von D-Dur nach h-Moll wechselt (T. 16/17), sich am Ende allerdings nach H-Dur aufhellt.

<sup>890</sup> Siehe auch: Schewe, Gisela: Untersuchungen zu den Streichquartetten von Ferdinand Ries, S. 134.

Scherzo. Allegro vivace (♩ = 100)

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

*p* *cresc.* *f*

*p* *cresc.* *f*

*p* *cresc.* *f*

*p* *cresc.* *f*

14  
VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

*p* *pp*

*p* *pp*

*p* *pp*

*p* *pp*

Die thematische Fortspinnung ab T. 27 setzt den kurzatmigen Wechsel zwischen Fugato und homophonem Satz fort, erweitert die Harmonik zunehmend und führt eine kurze Drehfigur in Achteln ein. Das Trio in E-Dur kontrastiert einerseits durch das leicht verlangsamte Tempo (*poco meno vivace*), knüpft aber andererseits an die wiegende Rhythmik der zweiten Themenhälfte des Scherzos an. Der Fokus liegt hier auf einer liedhaften Kantilene der Ersten Violine, deren Rhythmik die Unterstimmen in ihrer Begleitfunktion folgen. Das sich daraus ergebende homophone Satzbild offenbart seinen Ursprung aus dem Scherzo deutlich, besitzt aber durch chromatische Durchgangs- und Wechselnoten sowie eigentümliche Reihungen der Harmonik (vgl. T. 147ff: H-Dur, C-Dur, D-Dur) einen lyrischen Charakter.

#### IV. Finale. Allegro agitato

Wie der Kopfsatz folgt auch das Finale recht unproblematisch der Sonatenform. Charakteristisch für das Erste Thema ist insbesondere die Konzentration auf ein Motiv, das im Vordersatz des Themas aufsteigend sequenziert und leicht abgewandelt wird. Basierend auf der Dreiklangsstruktur der Tonika lassen die auf eine Tonwiederholung folgenden Sext- und Quintsprünge sowie die auftaktige Rhythmik und nachschlagende Begleitstimmen das Thema vorandrängen. Die Harmonik bleibt dabei denkbar einfach gehalten, indem der erste Zweitakter zunächst auf der vierten Stufe wiederholt wird (a-Moll) und der dritte Zweitakter – nun mit einer aus dem Satzanfang abgeleiteten, abwärts geführten Variante des Motivs – auf der Dominante steht. Ziel der durch den allmählichen Anstieg in die hohen Register aufgebauten Spannung ist der verminderte Septakkord, der zu einer triolischen Tonrepetition in den Begleitstimmen sowie einer Abwärtsbewegung in der Ersten Violine führt. Den Spannungsabbau im Nachsatz unterstützen die zurückgenommene Dynamik (*fortepiano* und *pianissimo*) sowie die durch Verlängerung der Notenwerte erzeugte Verlangsamung des Pulses (T. 9–12). Die Wiederholung des

Themas in der Zweiten Violine ab T. 13 zielt Ries durch Oktavsprünge und Überbindungen in der Ersten Violine aus und bereitet gleichsam die Modulation zur Tonikaparallele G-Dur vor.

Abb. 266: op. 150 Nr. 2, IV, T. 1–13.

Finale. Allegro agitato (♩ = 92)

VI. I  
 VI. II  
 Br.  
 Vc.

Das Seitenthema erweist sich in seiner Anlage ähnlich schlicht wie das Seitenthema des Kopfsatzes. Über einem orgelpunktartigen Quintpendel im Cello und repetierenden Mittelstimmen entfaltet die Erste Violine eine schlichte aufsteigende Linie auf die nach einer Wechseltongruppe ein Quintfall folgt. Ein latenter Bezug zum Kopfsthema ergibt sich durch die auftaktige Anlage wie auch durch die Überbindung der Phrase über die Taktgrenze. Zudem entwickelt Ries auch hier den Verlauf des Themas aus Sequenzierungen.

Abb. 267: op. 150 Nr. 2, IV, T. 34–44.

VI. I  
 VI. II  
 Br.  
 Vc.

Die thematische Fortspinnung im Dialog zwischen den Violinen und dem Cello (T. 44ff) mündet in einer Art Spielepisode der Ersten Geige. Schnelle Akkordbrechungen und Figurationen in Triolen setzen den Einwurf nicht nur von den vorherigen thematischen Einheiten ab, sondern auch durch den Beginn in c-Moll entfernt sich die Harmonik deutlich von der Tonika. Trotz der allmählichen Rückmodulation fügt Ries einen weiteren Abschnitt ein, der sich abermals harmonisch entfernt (As-Dur) und vor der Schlussgruppe gleichsam als retardierendes Moment auftritt. Kennzeichnend hierfür ist zudem die Auflösung der streng vorwärts strebenden Rhythmik zu Gunsten langer Haltetöne und synkopischer Taktüberbindungen (T. 59ff). Ähnlich wie im Kopfsatz wendet sich auch hier die Schlussgruppe abermals dem Satzbeginn zu, indem Ries die Motivik des Ersten Themas aufgreift, diese hier allerdings noch mit Elementen des Seitenthemas verknüpft. So kehren einerseits die für das Seitenthema typische Begleittextur mit repetierenden Mittelstimmen und Stütztönen im Cello wie auch andererseits der Achtelanstieg der Ersten Geige – nun in Umkehrung abwärts verlaufend – wieder (T. 70ff).

Die Durchführung nimmt mit rund 70 Takten ungewöhnlich viel Raum ein. Sie weist zudem ein hohes Maß an motivisch-thematischer Arbeit auf, lässt aber gleichzeitig auch andere Elemente der Exposition wiederkehren. Das Verfahren mit dem Seitenthema zu beginnen, erinnert an den Durchführungsbeginn im Kopfsatz und damit gleichermaßen an das a-Moll-Quartett. Bordunquinten im Cello leiten sich aus dem vorherigen Quintpendel ab, die Repetitionen der Mittelstimmen werden durch triolische Rhythmik beschleunigt. Für einen prozesshaften, verarbeitenden Charakter sorgt dabei insbesondere die Differenzierung des Stimmengewebes. Imitativ versetzte Einsätze der Stimmen prägen hier wie auch in den folgenden Abschnitten wesentlich die Satztechnik. Die blockartige Struktur der Exposition verdeutlicht sich in der Durchführung, indem Ries einzelne Abschnitte in umgekehrter Reihenfolge wiederkehren lässt. So folgt auf die Wiederkehr des Seitenthemas das Aufgreifen der Überleitung, die in der Exposition noch zum Seitenthema hinführte, nun aber zwischen Seitenthema und der wiederkehrenden triolischen Spielepisode der Ersten Geige vermittelt (T. 95–105). Dem Verlauf der Exposition folgend, greift Ries anschließend die Schlussgruppe wieder auf (T. 127ff), entwickelt hieraus allerdings einen weiteren eigenen Abschnitt prozesshafter Verarbeitung. Kennzeichnend hierfür sind einerseits ein sich aus der Schlussgruppe – und somit aus der Kombination von Erstem und Zweitem Thema – entfaltendes kurzes Fugato, wie auch die Überlagerung des Seitenthemas mit den triolischen Spielelementen der Ersten Geige (T. 141ff). Das Aufbrechen der Triolen in der Oberstimme in reguläre Achtelgruppen sorgt für eine Rückkehr der Motivik des Kopffthemas, wodurch sich ein allmählicher Übergang in die Reprise ergibt (T. 145–149). Die Harmonik der Durchführung bleibt durchgehend den Kreuztonarten verschrieben und kreist somit zwischen C-Dur auf der einen und Fis-Dur auf der anderen Seite. Dabei fällt auf, dass auch die Tonika in der Durchführung immer wieder zum Ziel der Modulationen wird. Einerseits erklingt das Seitenthema ab T. 89 in e-Moll, andererseits erweist sich die

Kadenz nach E-Dur in T. 119 als deutliche Zäsur im Durchführungsverlauf.<sup>891</sup> Um die Tonika jedoch erneut zu destabilisieren und den modulatorischen Gang der Durchführung fortzusetzen, sequenziert Ries die Kadenzformel direkt weiter. Die Quintfallstruktur im Bass sorgt so für eine Bewegung von E-Dur über A-Dur, D-Dur und G-Dur, C-Dur bis nach F-Dur und festigt schließlich C-Dur (T. 122–127).

Die Reprise ist der Exposition nachempfunden. Das Erste Thema verteilt Ries nun auf beide Geigen und übergeht die Kadenz am Themenende, um unmittelbar in die modulierende Überleitung zu führen. Diese tritt im Vergleich mit der Exposition länger auf und zielt nach E-Dur, der Tonart des Seitenthemas. Die Coda greift auf die Motivik des Ersten Themas zurück, bleibt harmonisch aber weiterhin E-Dur verhaftet. Der beschleunigte Schlussteil (*più stretto*) wendet sich allerdings erneut zum Seitenthema. Ähnlich wie im Variationssatz stellt die Coda hier somit beide Themen nochmals einander gegenüber.

Insgesamt orientiert sich das ganze Quartett recht deutlich an klassischen Vorbildern. Neben der motivischen Parallele zu Mozart im Kopfsatz lassen Ries' Umgang mit der Sonatenform in den Außensätzen, die Verwertung des motivisch-thematischen Materials, seine Ableitung aus den anfangs eingeführten Themen, der starke prozesshafte und verarbeitende Charakter der Durchführung wie auch die im Vergleich mit den übrigen Quartetten des Opus 150 konservativere Klangsprache und Harmonik einen „klassischen“ Homogenitätsanspruch erkennen. So wundert es nicht, dass das Quartett Ähnlichkeiten mit Ries' frühen Quartetten aufweist. Hierzu gehört einerseits eine den Vorbildern Mozart und Haydn nachempfundene Form- und Tonsprache – ohne diese jedoch zu kopieren, sondern mit Elementen wie ungewöhnlichen harmonischen Ausweichungen bereichernd – sowie andererseits eine stellenweise blockhafte Binnenstruktur der Satzform.

### **Ergebnisse der Analysen von op. 150**

Wenngleich die Korrespondenz mit Simrock zur Drucklegung der Streichquartette op. 150 nicht mehr erhalten scheint,<sup>892</sup> so ist es dennoch interessant, dass Ries wie im Fall seiner zwei anderen Quartettserien op. 70 und op. 126 offenbar weiter an der Tradition festhielt und seine Quartette gemeinsam in einer Dreierserie veröffentlichte. Damit war er unter seinen Zeitgenossen zwar kein Einzelfall, da auch andere Komponisten ebenfalls an dieser Konvention festhielten, Beethoven hingegen veröffentlichte nach den Quartetten op. 59 seine Quartette nur noch als einzelne Werke. Bemerkenswert ist zudem, dass sich Ries für drei Quartette in Molltonarten entschied. Dabei fällt im Vergleich mit den vorherigen Quartetten auf, dass er offenbar bewusst Tonarten wählte, die die bisherigen Quartettserien noch nicht abdeckten. (op. 70: F-Dur, G-Dur, fis-Moll; op. 126: B-Dur, c-Moll, A-Dur).

Stellt man die Analysen der drei Quartette op. 150 nebeneinander, so fällt insbesondere die Individualität der Quartette auf, was auch die Gegenüberstellung der groben Satzmerkmale verdeutlicht:

Satz	a-Moll-Quartett	e-Moll-Quartett	g-Moll-Quartett
------	-----------------	-----------------	-----------------

<sup>891</sup> Tatsächlich zielt die Auflösung der Kadenz durch das vorangestellte H-Dur mit Quart-Sext-Vorhalt (T. 119) zunächst nach e-Moll, wird dann aber unerwartet nach E-Dur gewendet (T. 122).

<sup>892</sup> Lediglich die Bemerkung „*Bey Simrock kommen 3 Violin Quartetten heraus*“ findet sich in der Briefausgabe von Hill. Siehe: Brief von Ferdinand Ries an Joseph Ries, Frankfurt a. M., 10. Mai 1827, zitiert nach: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 307–310, [Dok. Nr. 191].

<b>I</b>	Allegro con spirito (4/4) / Andantino (6/8), a-Moll	Allegro (6/8), e-Moll	Larghetto quasi andante (6/8) / Allegro moderato (Alla breve), g-Moll
<b>II</b>	Adagio con moto, cantabile (2/4), E-Dur	Andante con variazioni, cantabile (2/4), A-Dur	Larghetto con moto (3/4), Es-Dur
<b>III</b>	Scherzo. Allegro non troppo (3/4), a-Moll, Trio in A-Dur	Scherzo. Allegro vivace (3/4), e-Moll, Trio in E-Dur	Menuetto. Allegretto moderato (3/4), g-Moll, Trio in As-Dur
<b>IV</b>	(Sonatensatz) Finale. Allegro (2/4), a-Moll/A-Dur	(Sonatensatz) Finale. Allegro agitato (Alla breve), e-Moll/E-Dur	(Rondo) Allegretto ma non troppo (2/4) g-Moll

Erstmals im g-Moll-Quartett, das noch in England entstand, zieht die suchende, langsame Einleitung wie auch ihre motivische Relevanz für den folgenden Verlauf des Kopfsatzes als neues Element in Ries' Quartettschaffen ein. Die Vorwegnahme des Seitenthemas in einer „falschen“ Tonart (H-Dur) sowie seine anschließende „Richtigstellung“ in B-Dur zeigen, wie Ries einen neuen Umgang mit konventionellen Formvorstellungen sucht und findet. Besonders bemerkenswert ist dabei, dass die zweimalige Disposition des Seitensatzes den zu Beginn des Satzes eingeführten Halbtonschritt nachzeichnet. Geradezu „rückwärts“ blickend erweist sich hingegen die Anlage des Menuetts, das durch die konsequente Sequenzierung eines Kernintervalls sowie durch die lineare Rhythmik nahezu „barockisiert“ wird. Das Finale bildet den einzigen Satz in Rondoform im gesamten Opus und entkräftet die in den übrigen Sätzen vorherrschende Dominanz der Ersten Geige durch eine ungewöhnlich starre Melodiebildung sowie eine intensiviertere Einbeziehung der übrigen Stimmen. Die lang ausgearbeitete Fuge im verlangsamten Tempo in der Satzmitte knüpft an dieses Prinzip sowie gleichermaßen an den Charakter des Menuetts an.<sup>893</sup>

Wie das g-Moll-Quartett sucht auch das a-Moll-Quartett nach neuen Lösungen und Herangehensweisen, insbesondere im Kopfsatz. Einerseits macht Ries die Kontrastwirkung zweier im Tempo, in der Taktart sowie in der Motivik gegensätzlicher Phrasen zum „Thema“ des Satzbeginns, andererseits erweist sich der Umgang mit der Reprise als wesentlicher Bruch mit der Konvention. So formt Ries nicht nur das Andantino zu einer eigenen, lyrischen Passage um, sondern wirkt der Reprisenfunktion des Abschnitts durch „falsche“ Harmonik (Es-Dur und es-Moll) deutlich entgegen. Der Fokus auf die Gestaltung der Reprise und auf die ungewöhnliche Anlage der Exposition mag auch hier die verhältnismäßig kurze Durchführung erklären. Wie im Kopfsatz sticht auch die Sonatenform des langsamen Satzes durch einen Eingriff in die Reprise hervor. Kennzeichnend hierfür ist die Auslassung des Seitenthemas, das lediglich in seiner rhythmischen Begleittextur erkennbar bleibt, die gleichzeitig auf das Bassfundament des Ersten Themas übertragen wird. Das Scherzo setzt durch die Verunklarung der Rhythmik einen denkbar großen Kontrast zur linearen Rhythmik des Menuetts des dritten Quartetts. Das Finale entwirft Ries zwar deutlich konventioneller, das langsamer zu spielende Seitenthema sowie die Temporeduktion in der Coda schlagen allerdings einen Bogen zum ungewöhnlichen Kopfsatz.

<sup>893</sup> Interessant ist in diesem Zusammenhang die Meinung eines Rezensenten, dass Ries sich für das g-Moll-Quartett Spohr als Vorbild genommen habe, wobei kein weiterer Zusammenhang deutlich wird. Ries führte das noch ungedruckte g-Moll-Quartett neben anderen Werken in einem Konzert in Frankfurt am 4. November 1826 auf: „Auch ein Quartett aus G-moll, noch ungedruckt, hat Herr Ries uns hören lassen und reichen Beifall geerntet [sic] durch die kunstreiche Benutzung der wenigen Instrumente zu den herrlichsten Wirkungen. Es ist ihm dabei offenbar Spohr ein Vorbild gewesen, wenigstens, was die Form anlangt.“ Siehe: [unbekannt]: [ohne Titel], in: Berliner Allgemeine musikalische Zeitung 4/1 (3. Januar 1827), S. 6–8.



Das e-Moll-Quartett tritt im Vergleich geradezu „unproblematisch“ konventionell auf und bildet insbesondere dadurch eine Alternative zu den neuen Formideen der anderen zwei Quartette. Dichte motivisch-thematische Kohärenz, detailliert und lang ausgearbeitete Durchführungen sowie die Orientierung an Mozart verdeutlichen hier den Bezug zur „klassischen“ Form- und Klangvorstellung der Gattung. Während das g-Moll-Quartett wie auch das a-Moll-Quartett in ihrer Suche nach neuen Umgangsformen mit der Konvention Parallelen zu den Quartetten op. 70 aufweisen, erinnert das e-Moll-Quartett vielmehr an Ries' frühes Quartettschaffen. Hierin mag eventuell auch der Grund für die Aufnahme des Quartetts in das Opus zu sehen sein. Es bildet zu den übrigen beiden Werken einen deutlichen Kontrast.

Insbesondere das Spiel mit Tempowechseln, wie sie im a-Moll-Quartett und auch im g-Moll-Quartett (verlangsamte Fuge im Finale) vorkommen, beschäftigte Ries ab Mitte der 1820er Jahre zunehmend. Um Temporeduktionen besser darstellen zu können, entwickelt er schließlich ein eigenes Zeichen in Form eines waagerechten Strichs über den betreffenden Takten. Eine Erklärung des Zeichens, das in den Quartetten op. 150 allerdings nicht vorkommt, fügte er schließlich in Vorberichten den Drucken hinzu, so beispielsweise im Klavierkonzert op. 151 oder auch im Rondo für Klavier und Orchester op. 144.<sup>894</sup>

In der zeitgenössischen Presse wurden die Quartette lobend gewürdigt. Auch der Rezensent bemerkt, dass sich Ries anders als in London nun vermehrt den traditionellen kammermusikalischen Gattungen wie dem Streichquartett zuwendete:

*„Lange Zeit hat der thätige und geschätzte Tonsetzer seinen Fleiss vorzugsweise der Klavierkomposition, dem Unterricht und Konzertgeben in London gewidmet, und dabei vielfach Rücksicht auf Modernität genommen. Jetzt scheint er seine Zeit ganz andern und edlern Zwecken zu weihen und in mannigfaltigen Arbeiten der reinen Kunst und seinem Talent dafür allein zu leben. Vor einiger Zeit ist seine erste Oper, die ‚Räuberbraut,‘ mit Ehren erschienen, von einem grossen Oratorium [op. 157] hört man ebenfalls immer mehr Rühmlisches, und die obengeannten Werke, wenn gleich einer kleineren Gattung angehörend, müssen neben den grössern gleiche Achtung gewinnen. Feine und zarte Erfindung, wie sie dieser Kompositionsgattung am besten zusagt, vergesellschaftet sich mit einer gereiften Technik und grosser Gewandtheit, der man es wohl verzeihen mag, wenn sie hin und wieder von der Leichtigkeit zum Spiel (namentlich in Modulationen, die keinen innern Zweck offenbaren, als das leichte Behagen des Setzers – vergl. z. B. Nr. 3 Introd. T. 4) sich verleiten lässt. Alle vier Partien sind angemessen und hinlänglich beschäftigt, die erste Violin begünstigt, jedoch nicht zu Bravourzwecken, sondern zu feinsinniger eleganter Kantilene und Figurirung. Wenn der erste Geiger so auf den Sinn des Komponisten eingeht, wie z. B. dessen Bruder, Herr Kammermusikus [Hubert] Ries in Berlin (einer der besten Schüler von Spohr) so wird die geistreiche und feine Komposition gewiss*

---

<sup>894</sup> „Eine der Ursachen, warum ein Musikstük nur selten vollkommen im Geiste des Verfassers vorgetragen wird, liegt in der Unvollständigkeit der Bezeichnungen; es giebt Z:B: deren keine, welche den Willen des Authors ausdrückt, dass einige Noten ein oder mehrere Takte oder Stellen um ein Weniges langsamer vorgetragen, oder vielmehr: etwas gezogen werden sollen, und dennoch wird dadurch ein schöner und besonders weicher Ausdruck gewonnen. Wird dazu ein bekantes Wort oder Zeichen hervor gesucht, so stellt sich der Abstand vom vorigen Zeitmaß schon zu stark, ich mögte sagen: zu grell dar. Da ich ein solches Zeichen schon lange entbehrt, so habe ich dazu einen graden Strich über die Noten gewählt, und mich desselben im vorliegenden Rondo brillant [op. 144] bedient, so wie ich es nun auch in meinen künftigen Werken zum nämlichen Zwecke gebrauchen werde. Auch in den Orchester Stimmen kommt dieses Zeichen an den selben Stellen, wie in der Hauptstimme vor. Erstern wird es dadurch leicht werden dem Concertspieler zu folgen, und dies umso leichter da mit dem Aufhören des Strichs das strenge Zeitmaß wieder eintritt.“ Siehe: Dokumente Nr. 216 und Nr. 228 in: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 344–345 und S. 364–365.

*allgemein gefallen und jedem Quartettzirkel zur Förderung gereichen. Die Ausstattung lässt nichts zu wünschen.*<sup>895</sup>

Gerade im Vergleich mit den vorherigen Quartetten op. 126 fällt der deutlich höhere Anspruch an die Ausführenden, aber auch an die Hörer auf. Das hohe satztechnische Niveau und die ungewöhnlichen formalen und harmonischen Elemente verleihen den Quartetten op. 150 insgesamt mehr musikalische Tiefe und zeigen gleichzeitig, wie Ries neue Wege und Ideen erprobt.

### **Streichquartett E-Dur WoO 34**

Bereits kurz nach seiner Rückkehr ins Rheinland entstand 1825 das Streichquartett in E-Dur.<sup>896</sup> Obwohl Ries' Kompositionen insbesondere in jener Zeit bei Verlegern sehr gefragt waren, konnte er das Quartett wie auch drei weitere, später entstandene Quartette zu Lebzeiten nicht veröffentlichen. Dass das E-Dur-Quartett zumindest etwas (private) Verbreitung erfuhr, zeigen ein um 1830 angefertigter Stimmenauszug<sup>897</sup> sowie eine weitere erhaltene Stimmenabschrift, die eine Widmung an Generalleutnant Georg Dubislav Ludwig von Pirch (1763–1838) aufweist: „*Quatuor [sic] E dur | [v. f. H: (ungedruckt)] | pour | deux Violons, Alto et Violoncello | composés et dédiés | a Son Excellence | M.r le General=Lieutenant de Pirch I. | par | Ferd: Ries | [v. f. H: gleichzeitige Abschrift eines Kopisten]*“.<sup>898</sup> Ries war mit Pirch, der 1816 pensioniert wurde und sich seitdem „*im engern Kreise seiner Verwandten und Freunde still und geräuschlos, mit Lektüre und Musik*“ beschäftigte,<sup>899</sup> offenbar persönlich bekannt, wengleich sich in seinen Briefen hierzu nur eine kurze Erwähnung findet.<sup>900</sup> Vor diesem Hintergrund sei auch auf eine dritte Abschrift der Stimmen verwiesen, die ebenfalls zu Lebzeiten von Ries entstand und neben dem E-Dur-Quartett auch eine Kopie des C-Dur-Quartetts WoO 37 enthält. Die im RISM-Katalog aufgeführte Überschrift der im März 1834 angefertigten Abschrift nennt einen gewissen „Pircki“ als Kopisten: „*Deux Quatuors | pour deux Violons, Alto et Violoncello | par | Ferdinand Ries. | Berlin 19-t Mars 1834. | Pircki.*“<sup>901</sup> Hiermit dürfte allerdings ebenfalls Pirch gemeint sein, da dieser auch „Pirch I“ genannt wurde, um ihn von seinem Bruder Otto Karl Lorenz von Pirch (1765–1824, „Pirch II“) zu unterscheiden.<sup>902</sup> Zudem verdeutlicht der RISM-Katalog, dass Georg Dubislav Ludwig von Pirch („Pirch I“) auch weitere, selbst angefertigte Abschriften zahlreicher Quartette anderer Komponisten wie von Spohr und von Fesca besaß.

Dass auch Hubert Ries für die Verbreitung der Kompositionen, vornehmlich der Streichquartette, seines Bruders Ferdinand sorgte, zeigen zahlreiche zeitgenössische Rezensionen. So standen beispielsweise bei den Quartett-Soireen des Berliner Musikdirektors und Konzertmeisters Carl Möser (1774–1851) neben Werken von Mozart, Haydn und Beethoven auch Werke von Ferdinand Ries auf dem Programm: „*Die Herren Moeser und Ries haben ihre Quartett- und Symphonie-Soiréen mit gleich günstigem Erfolge wieder begonnen, wozu das neue Local Hôtel de Russie in Hinsicht des Klanges wohl geeignet*

---

<sup>895</sup> [unbekannt]: *Trois Quatuors pour deux Violons, Alto et Violoncelle par Ferdinand Ries Oe. 150. Nr. 1, 2, 3.* Simrock in Bonn, in: *Berliner Allgemeine musikalische Zeitung* 6/47 (21. November 1829), S. 371. Hervorhebungen im Original.

<sup>896</sup> Das Partiturautograph in der Berliner Staatsbibliothek (Signatur: Mus.ms.autogr. Ries, F. 67 (2) N) ist mit „*Quatuor pour deux Violons, Alto, et Violoncelle composé par Ferd: Ries Godesberg 1825*“ überschrieben.

<sup>897</sup> Datierung durch die Berliner Staatsbibliothek. Siehe Signatur: Mus.ms. 18536/13.

<sup>898</sup> Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung (D-B) 55 MS 10163. Wann die Abschrift jedoch entstand, ist nicht klar. Da Pirch allerdings 1838 starb, kommt der Entstehungszeitraum von 1825 bis 1838 in Frage.

<sup>899</sup> Voigt, Bernhard Friedrich (Hrsg.): *Georg Dubislav Ludwig von Pirch*, in: *Neuer Nekrolog der Deutschen*, 16/1 (1838), S. 355–358.

<sup>900</sup> Siehe Brief von Ferdinand Ries an Hubert Ries, der Niederländer – Dampfboot, 8. [September] 1831, in: Hill, Cecil (Hrsg.): *Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente*, S. 528–530, [Dok. Nr. 340].

<sup>901</sup> Signatur in D-B: Mus.ms. 18537/6.

<sup>902</sup> Weitere Abschriften anderer Werke, die im RISM-Katalog „Pircki“ zugeschrieben werden, dürften somit auch „Pirch I“ zuzuordnen sein.

ist. Die Werke von J. Haydn, Mozart, Beethoven, Onslow, Spohr und Ferd. Ries bilden die sichere Grundlage dieser, für die Erhaltung des guten Geschmacks in der Instrumental-Musik höchst einflussreichen Aufführungen.“<sup>903</sup> Für das E-Dur-Quartett ist eine Aufführung bei einem Quartettabend 1834 nachweisbar: „Die Herren H. Ries und Genossen haben einen zweyten Cyclus von Quartett-Unterhaltungen eröffnet und in zwey Soiréen uns Quartette von Spohr (A moll), Onslow (C dur), Beethoven (E dur, No. 10), Mozart (B dur), Ferd. Ries (E dur) und Beethoven (A moll, eines der neuesten Quartette) recht präcis im Ensemble aufgeführt, mit Theilnahme hören lassen. Sowohl die Auswahl der Compositionen, als der Fleis, mit welchem die vier Spieler die Quartette einüben, verdient ehrende Anerkennung, als ein Zeugnis des Strebens nach dem Edlern in der Kunst.“<sup>904</sup>

## I. Allegro

Dem Beginn des Kopfsatzes gibt ein kurzer Sechzehntelauftakt einen energisch-impulsiven Charakter, der Züge einer Mazurka trägt. Eventuell ein Gruß an den aus Pommern (heute Polen) stammenden Widmungsträger Georg Dubislaw von Pirch? Die geschärfte Harmonik unterstützt den vorantreibenden Gestus: labil auf der Tonika in zweiter Umkehrung beginnend (Auftakt), markiert die Zz. 1 des ersten Taktes einen Fis-Dur-Sept-Non-Akkord (ohne Grundton), der sich durch die chromatisch abfallende Linie im Cello zur Dominante H-Dur (Sekundakkord ohne Grundton) und schließlich zur Tonika (Sextakkord) entwickelt. Dem akkordisch angelegten Themenanfang wird unmittelbar eine kurze Linie der Ersten Violine gegenübergestellt, die schließlich zur Dominante und damit zum Ende des Vordersatzes überleitet. Die Wendung der Dominante H-Dur nach h-Moll leitet die Wiederholung des ersten Viertakters ein, der nun allerdings eine Stufe verschoben zwischen Cis-Dur und fis-Moll wechselt. Der Nachsatz wird durch die Sequenzierung des Melodiebogens aus T. 2 zudem verlängert und weitet den Klangraum bis zum g<sup>'''</sup> aus (T. 12). Mit dem Gipfel der Klangausdehnung verbindet Ries den Höhepunkt des harmonischen Spannungsverlaufs, indem der D<sup>v</sup> aus T. 1 hier wiederkehrt, nun aber nicht mehr als Zwischenstation, sondern als Ziel fungiert und daher deutlich länger ausgehalten wird (T. 11/12). Der Zusammenbruch der Spannung wird durch einen abrupten Lagenwechsel in der Ersten Geige (von g<sup>'''</sup> zu h) sowie durch die Zurücknahme der Dynamik (piano) erzeugt. Die nachfolgenden vier Takte dienen durch Kadenzharmonik lediglich der Bestätigung der Tonika, die in der Ersten Violine durch figurative Dreiklangsharmonik bestätigt wird (T. 13–16).

Abb. 268: WoO 34, I, T. 1–24.

<sup>903</sup> Siehe: [unbekannt]: [ohne Titel], in: AmZ 37/2 (14. Januar 1835), Sp. 31. Siehe beispielsweise auch: [unbekannt]: [ohne Titel], in: AmZ 34/52 (25. Dezember 1833), Sp. 867.

<sup>904</sup> [unbekannt]: Nachrichten, in: AmZ 36/10 (5. März 1834), Sp. 157–158.

8

VI. I *p* *cresc.* *sfz* *p*

VI. II *p* *cresc.* *sfz* *p* *cresc.*

Br. *p* *cresc.* *sfz* *p* *cresc.*

Vc. *p* *cresc.* *sfz* *p* *cresc.*

14

VI. I *f* *p*

VI. II *f* *p*

Br. *f* *p*

Vc. *f* *p*

21

VI. I *dim.*

VI. II *cresc.* *dim.*

Br. *cresc.* *dim.*

Vc. *cresc.* *dim.*

Die Überleitung ab T. 16 setzt sich durch eine regelmäßige Begleittextur in Achteln in den Unterstimmen von dem vorantreibenden Ersten Thema deutlich ab. Die für die Satzeröffnung charakteristische Figur der Ersten Geige aus T. 1 bleibt dabei erhalten, wird allerdings abgewandelt und zu einer zusammenhängenden Kantilene entwickelt, die sich abermals bis in die hohen Lagen ausdehnt (T. 16ff). Die Harmonik erfährt durch den unerwarteten Übergang nach e-Moll und schließlich nach C-Dur und F-Dur ab T. 24 eine interessante Wendung. Die Ausweichung ist allerdings nur von kurzer Dauer und kehrt bereits in T. 29 nach H-Dur zurück, das über die Doppeldominante gefestigt und schließlich bis auf den Grundton reduziert wird (T. 29–33). Die Zäsur eröffnet wie erwartet das Seitenthema, die Isolation des Dominantgrundtons deutet Ries allerdings zur Terz von G-Dur um, sodass das Seitenthema nicht in H-Dur, sondern in G-Dur erklingt. Damit knüpft Ries an ähnliche Konstellationen in seinen früheren Quartetten an, so beispielsweise an das g-Moll-Quartett op. 150 Nr. 3. Während dort das Seitenthema zunächst „falsch“ in H-Dur, anschließend allerdings „korrekt“ in B-Dur erklingt, festigt Ries hier die Medianten G-Dur deutlich als neues tonales Zentrum des Seitensatzes sowie des weiteren Expositionsverlaufs. Die harmonische Distanz zur Tonika E-Dur wird allerdings auf

der rhythmischen Ebene durch die Ableitung des Seitenthemas aus dem Ersten Thema verringert. Beiden Themen ist ihr auftaktiger Beginn wie auch die nachfolgende Rhythmik von zwei Achteln und einer punktierten Viertel gemein. Zudem stellt wie im Ersten Thema auch der Nachsatz des achttaktigen Seitenthemas eine Wiederholung des Vordersatzes auf einer anderen Stufe (e-Moll) dar. Die streng homorhythmische Anlage des Seitenthemas wird in der verkürzten Wiederholung in den Unterstimmen ab T. 42 durch figurative Umspielungen in den beiden Geigen (imitatorisch versetzt) ausgeziert. Die Harmonik mündet dabei abermals in eine Art Finte, indem C-Dur zur Zwischendominante erklärt wird (C-Dur<sup>7</sup>, T. 47–49), dann allerdings über einen verkürzten A-Dur-Sept-Non-Akkord in T. 49 wieder zurück nach G-Dur geführt wird (T. 50). Wie im Verlauf des Ersten Themas markiert auch hier der Moment der größten harmonischen Spannung gleichsam den Moment der größten Ausdehnung des Klangraums, der erst mit dem Erreichen des tonalen Zentrums, G-Dur, wieder verringert wird.

Abb. 269: WoO 34, I, T. 32–50.

The musical score is presented in four systems, each with four staves: Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Brass (Br.), and Violoncello (Vc.).

- System 1 (Measures 32-37):** Starts with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 3/4 time signature. The first staff (VI. I) has a dynamic marking of *p*. The tempo marking *slentando* is above the staff, and *a tempo* appears above the second staff (VI. II) at measure 35.
- System 2 (Measures 38-43):** The key signature changes to one sharp (F#) and the time signature to 2/4. The dynamics are more varied, with *p* in the first two staves and *cresc.* in the last two.
- System 3 (Measures 44-50):** The key signature changes to no sharps or flats (C major). The dynamics are *cresc.* in all four staves.

Die Durchführung kehrt zunächst an den Satzanfang zurück und greift das Erste Thema auf, allerdings ohne sich mit diesem im „verarbeitenden“ Sinne auseinanderzusetzen. Dabei knüpft die Harmonik an den Verlauf der Exposition an und wendet sich von G-Dur nach C-Dur (T. 73). Interessant ist, dass das Cello die vordergründige Wiederholung des Ersten Themas mit der charakteristischen Formel von zwei Achteln und einer punktierten Viertel untermalt. Ohne explizit die Melodik aufzugreifen, wird somit gleichermaßen auch das Seitenthema untergründig in den Beginn der Durchführung eingeflochten (T. 75ff). Den Verlauf der ersten Satzhälfte nachzeichnend, folgt die Wiederholung der Überleitungstakte (vgl. T. 85ff mit T. 16ff). Dabei ist zu bemerken, dass die Harmonik ohne Modulation durch den chromatischen Gang von *E* nach *Es* im Cello sowie von *h* nach *c'* in der Zweiten Geige apart von e-Moll nach c-Moll wechselt, das anschließend einen längeren Abschnitt in B-Tonarten (Es-Dur, As-Dur, b-Moll, F-Dur) eröffnet. Wie in der Exposition wird hier erneut eine terzverwandte Beziehung zwischen zwei gegensätzlichen harmonischen Polen thematisiert. Erst mit dem deutlichen Einsatz des Seitenthemas in As-Dur (T. 93) scheint die Durchführung ihren wiederholenden Charakter abzulegen und zunehmend zur Verarbeitung des motivisch-thematischen Materials überzugehen.<sup>905</sup> Kennzeichnend hierfür sind die modulationsreiche Fortspinnung der Seitensatzthematik in der Zweiten Violine wie auch die Untermauerung virtuoser Spielfiguren der Violine I durch die aus dem Kopfbeziehungsweise Seitenthema abgeleitete Rhythmik. Einhergehend mit der harmonischen Verdichtung konzentriert sich auch die Satztextur und kulminiert in einer polyphon gewobenen Wiederkehr des Themenkopfes des Ersten Themas (T. 113ff), wodurch die Begleitfunktion einzelner Stimmen kurzzeitig aufgehoben wird. Indem Ries die Reihenfolge der Themen in der Durchführung umdreht, kann die Reprise nahezu unbemerkt dem Zerlegungsprozess des Ersten Themas entspringen (T. 127).

Abb. 270: WoO 34, I, T. 113–129.

<sup>905</sup> Siehe auch: Schewe, Gisela: Untersuchungen zu den Streichquartetten von Ferdinand Ries, S. 119.

117  
 VI. I  
 VI. II  
 Br.  
 Vc.  
*cresc.*

122  
 VI. I  
 VI. II  
 Br.  
 Vc.  
*f* *p* *decres.*

126  
 VI. I  
 VI. II  
 Br.  
 Vc.  
*pp* *pp* *pp* *decres.*

Die Reprise folgt zunächst dem Verlauf der Exposition, wendet sich allerdings während der Wiederholung der Überleitung ab T. 142 ab. War für die Exposition die Trübung nach e-Moll in T. 24 kennzeichnend, so setzt Ries an diese Stelle nun eine dominantische Beziehung, wendet die Harmonik nach a-Moll und schließlich weiter nach F-Dur.<sup>906</sup> Bemerkenswert ist, dass die Abweichung von der Tonika in der Reprise deutlich länger ausfällt. Über F-Dur streckt Ries die Harmonik bis nach b-Moll, Ges-Dur, Es-Dur und schließlich nach As-Dur. Dabei ist besonders interessant, dass das Seitenthema wiederkehrt, bevor die Modulation nach E-Dur abgeschlossen ist. So erklingt es bereits ab T. 154 in As-Dur und knüpft somit gleichermaßen an die Tonartendisposition innerhalb der Durchführung an.<sup>907</sup>

<sup>906</sup> Schewe übersieht in ihrer Analyse, dass a-Moll hier als Scharnier zwischen E-Dur und dem folgenden F-Dur fungiert, und spricht daher unzutreffender Weise von einer Rückung. Siehe: Schewe, Gisela: Untersuchungen zu den Streichquartetten von Ferdinand Ries, S. 119.

<sup>907</sup> Schewe verweist zwar darauf hin, dass As-Dur in der Durchführung als der „Punkt weitester Entfernung von der Ausgangstonart“ erscheint, thematisiert aber nicht, dass die Wiederkehr von As-Dur in der Reprise in Kombination mit dem ungewöhnlich „verfrühten“ Einsatz des Seitenthemas hieran anknüpft. Siehe: Ebd.

Das Verfahren, einen Formteil „verfrüht“ wiederkehren zu lassen, bevor die Modulation abgeschlossen ist, erinnert an Elemente aus früheren Quartetten, so beispielsweise im F-Dur-Quartett op. 70, in dem die Reprise durch das Wiederaufgreifen des Satzanfangs eingeleitet wird, die Harmonik allerdings noch nicht zur Tonika zurückgefunden hat. Mit dem Erreichen der Tonika (über as-Moll und H-Dur<sup>7</sup>) wird das Seitenthema getreu der Exposition wiederholt. Auch der weitere Reprisenverlauf entspricht dem vorherigen Satzverlauf, lediglich die Schlussgruppe wendet sich nicht direkt zur Tonika, sondern eröffnet durch die Wiederkehr des verkürzten Sept-Non-Akkords vom Anfang eine kurze Coda, die letztmals das Erste Thema aufgreift (T. 195ff).

## II. Andantino quasi Allegretto

Wie der Kopfsatz folgt auch der langsame Satz in A-Dur der Sonatenform. Darüber hinaus ergeben sich zusätzlich motivische Bezüge zum ersten Satz, denn die auftaktige Eröffnungsfigur des Andantinos offenbart ihre Verwandtschaft zur Satzeröffnung des Allegros.<sup>908</sup> Kennzeichnend für die Entwicklung des weiteren Satzgeschehens ist die gleichberechtigte Behandlung aller vier Stimmen. Dies geschieht insbesondere durch den intensiven Gebrauch von Imitation und Fugato. Das Thema der Satzeröffnung lässt darauf jedoch zunächst nicht schließen. Die akkordische Anlage des schlichten, achttaktigen Themas ist durch punktierte Rhythmik sowie Intervallsprünge im Sext- und Quintabstand gekennzeichnet und vertikal erfunden, wobei die Erste Violine als Oberstimme dominiert. Die vertikale Anlage des Themas wird jedoch in der Fortspinnung ab T. 9 durch fugierte Einsätze der Stimmen horizontal aufgebrochen. Dabei bleibt der auftaktige und punktiert rhythmisierte Themenkopf als Rückbezug zum Satzanfang bestehen, wengleich der Fortspinnung durch ihre strikte Dreiklangsstruktur Fanfarencharakter zukommt. Das kurze Fugato kommt allerdings an ein abruptes Ende, da die auflösende Kadenz nach A-Dur durch eine Generalpause unterbrochen (T. 16/17) und unerwartet der Nachsatz des Themas angefügt wird (T. 16–21). Auf das Ende des Nachsatzes folgt wie zuvor ein kurzes Fugato; diesem liegt allerdings neben seinem Beginn in fis-Moll auch eine neue fortspinnende Variante des Themas zu Grunde. Abermals bleiben der auftaktige Beginn sowie punktierte Rhythmik erhalten, neu sind nun der Beginn mit einem Oktavsprung sowie die Auffüllung der diatonischen Zwischenräume mit kurzen Notenwerten. Wie zuvor wird auch das zweite Fugato abrupt durch das Hinauszögern einer Kadenz und die Auflösung der Satztextur unterbrochen (T. 28–32).

<sup>908</sup> Auf die motivische Ableitung verweist auch Schewe in ihrer knappen Zusammenfassung. Siehe: Ebd., S. 116.



Andantino quasi Allegretto (♩ = 116)

The musical score consists of three systems of four staves each. The first system (measures 1-9) begins with a piano (*p*) dynamic. The second system (measures 10-18) features a variety of dynamics including *mf*, *p*, and *f*. The third system (measures 19-24) concludes with a return to *p* dynamics.

Das Seitenthema in E-Dur knüpft an die homophone Satzweise des Ersten Themas an, kontrastiert dieses aber durch einen abtaktigen Beginn sowie schlichte Motivik, basierend auf einer Wechseltongruppe und einem Quartfall (T. 32–36). Die Wiederholung in der Bratsche dient der Ersten Violine zur figurativen Umspielung und mündet in eine Schlussgruppe. Diese knüpft durch punktierte Rhythmik, auftaktige Melodiebildung sowie größere Intervallsprünge wieder an den Satzanfang an, verzichtet aber ebenfalls auf eine polyphone Ausdifferenzierung.

Die Durchführung entwickelt Ries zunächst aus der Motivik der Schlussgruppe. Zu bemerken ist, dass auch hier die Individualisierung der Stimmen weiter im Fokus steht, allerdings geschieht dies zunächst durch eine punktuelle Hervorhebung der Stimmen, ohne sie imitatorisch zu verflechten (T. 49ff). So tritt jede Stimme einzeln aus dem Satzgefüge hervor, wodurch eine schein-kontrapunktische Wirkung entsteht. Erst mit der Rückkehr der Fortspinnungsmotivik aus T. 21ff, die in der Exposition bereits im Fugato verarbeitet wurde, kehrt auch in der Durchführung eine kontrapunktische Satztextur wieder

(T. 64ff). Auf den Einsatz der Reprise weist schließlich eine Ableitung des Ersten Themas voraus (T. 77ff).

Die Reprise stellt die Exposition in verkürzter Form dar. Kennzeichnend hierfür sind der Verzicht auf die Wiederholung des Themennachsatzes nach dem ersten Fugato sowie die Verdichtung der Einsätze in den fugiert angelegten Fortspinnungen (T. 89ff und T. 98ff). Der weitere Verlauf folgt der Exposition, wobei das Seitenthema nun nach A-Dur gewendet wird und die Schlussgruppe in eine Coda mündet, die das Erste Thema zur Schlussgestaltung des Satzes einbindet.

Anders als in den meisten langsamen Sätzen spielt hier eine polyphone Fortspinnung des zu Anfang eingeführten motivisch-thematischen Materials eine herausgehobene Rolle. Dabei macht Ries das Wechselspiel der Gegensätze von homophoner Themenbildung und polyphoner Fortspinnung zum Prinzip des Satzes, indem die Entwicklung des Fugatos stets durch das Hinauszögern von Kadenz und den Wechsel zur homophon angelegten Satztextur unterbrochen wird. Wie sich zeigt, wird dieses Prinzip in ähnlicher Weise auch im Schlusssatz aufgegriffen, und es sorgt so für eine dichte Kohärenz der Sätze untereinander.

### III. Menuetto moderato e grazioso

Kennzeichnend für das ungewöhnlich kurze Menuett in E-Dur ist eine grazile Melodielinie in der Ersten Violine über einem schlicht angelegten Unterstimmensatz. Die Melodik erhält ihre Leichtigkeit durch eine differenziert ausgestaltete Rhythmik, die zwischen triolischer und duolischer Anlage wechselt und von auftaktig betonten Einsätzen lebt. Die Unterstimmen, die lediglich das harmonische Fundament bilden, bindet Ries dabei zu einer Gruppe zusammen, indem er diese durchgängig in rhythmischer Koppelung verlaufen lässt.

Abb. 273: WoO 34, III, T. 1–13.

Menuetto moderato e grazioso (♩ = 84)

The musical score consists of two systems of four staves each. The first system covers measures 1 through 8, and the second system covers measures 9 through 13. The instruments are Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Bassoon (Br.), and Violoncello (Vc.). The key signature is E major (three sharps) and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Menuetto moderato e grazioso' with a quarter note equal to 84 beats per minute. The score includes various dynamics such as *p*, *cresc.*, *f*, and *pp*, as well as musical notations like triplets, slurs, and accents.

Das Trio in e-Moll kontrastiert zum Menuett auf verschiedenen Ebenen. Einerseits bildet die Erste Geige nun eine langgezogene Melodielinie aus, die im Gegensatz zu den kurzen Phrasen des Menuetts steht, andererseits trennt Ries die Begleitfunktion in einen durchlaufenden, gezupften Bass in Achteln und kurz nachschlagende Mittelstimmen. Die dadurch evozierte stilisierte Gitarrenbegleitung erzeugt mit der langen Kantilene in der Ersten Geige den Charakter eines Ständchens oder einfachen Liedes, das sich von der fein differenzierten Melodik und von der Rhythmik des Menuetts deutlich absetzt.

Abb. 274: WoO 34, III, T. 25–32.

The image shows a musical score for the Trio section of WoO 34, III, T. 25–32. It consists of two systems of four staves each. The staves are labeled VI. I, VI. II, Br., and Vc. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The first system starts at measure 25. The Violin I part begins with a long melodic line marked 'pizz.' and 'p'. The other instruments provide accompaniment with rhythmic patterns. Dynamics include p, cresc., and pp. The second system starts at measure 29. The Violin I part has a first ending marked '1.' and ends with a repeat sign. The other instruments continue their accompaniment.

#### IV. Finale. Allegro vivace

Wie bereits bei der Analyse des zweiten Satzes angemerkt, greift Ries im Finale das Wechselspiel zwischen akkordischer und polyphoner Satzgestaltung erneut auf. Bereits der Beginn des Schlusssatzes lässt durch den solistischen Einsatz des Cellos mit einer viertaktigen Phrase auf eine Fugenexposition schließen. Diese wird allerdings in T. 5 durch den Einsatz der oberen Stimmen unterbrochen, die die zweite Hälfte des Vordersatzes in akkordisch angelegter Struktur abschließen. Der Nachsatz stellt wie im Kopfsatz eine Wiederholung des Vordersatzes auf der zweiten Stufe dar, nun beginnend mit der Bratsche, die die solistische Eröffnung des Cellos übernimmt. Durch das Transponieren der Satzeröffnung nach fis-Moll endet der Nachsatz nicht auf der Tonika, sondern auf Cis-Dur. Daher fügt Ries weitere acht Takte an, die der Rückmodulation nach E-Dur dienen und dabei ähnlich wie im Ersten Thema des Kopfsatzes auf Dreiklangfiguren und Skalen in der Ersten Violine basieren.

Abb. 275: WoO 34, IV, T. 1–33.

**Finale. Allegro vivace** ( $\text{♩} = 152$ )

The musical score is divided into three systems of four staves each. The first system (measures 1-15) begins with a piano (*p*) dynamic. The second system (measures 16-24) features a forte (*f*) dynamic and a sforzando (*sfz*) dynamic. The third system (measures 25-33) returns to a piano (*p*) dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Gleichermaßen löst sich in der folgenden Überleitung die Violine I vom Unterstimmensatz. Dabei ist zu bemerken, dass Ries die Harmonik nicht Richtung Dominante, sondern über Gis-Dur nach Cis-Dur steuert. Die enharmonische Umdeutung von Cis-Dur nach Des-Dur eröffnet das Seitenthema somit nicht auf der fünften, sondern auf der sechsten Stufe. Darüber hinaus ist interessant, dass er das Thema von der Ersten Geige über harmonischen Stütztönen der Unterstimmen einführt. Denn die homophone Satzweise steht in starkem Kontrast zur Fortspinnung, da Ries das Thema als kurze Fuge ausarbeitet. Besonders reizvoll erscheint dabei, dass das Seitenthema seine Ähnlichkeit mit der homophonen Phrasenhälfte des Ersten Themas offenbart, indem die wesentlichen Intervallstrukturen (Terz- und Quartsprünge) sowie eine auf zwei Achtel folgende Drehfigur übernommen werden. Somit ergibt sich ein origineller Kontrast zur Satzeröffnung: während das Erste Thema zunächst solistisch eingeführt wird und als Fuge verarbeitet werden könnte, wird es durch die hinzutretenden Stimmen homophon konterkariert und eine polyphone Verarbeitung somit unterbrochen. Das Seitenthema, das aus dem homophonen Konterpart des Ersten Themas abgeleitet erscheint, führt Ries über einem schlichten Unterstimmensatz ein, verarbeitet es dann allerdings kontrapunktisch weiter.

Abb. 276: WoO 34, IV, T. 49–83.

The image displays a musical score for strings, divided into four systems of staves. The instruments are Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Bassoon (Br.), and Violoncello (Vc.).

- System 1 (Measures 49-59):** Features a melodic line in the first violin with dynamics *f* and *p*. The other instruments provide accompaniment with similar dynamics.
- System 2 (Measures 60-71):** Shows a more sustained melodic line in the first violin, with dynamics *f* and *p*.
- System 3 (Measures 72-79):** Characterized by a rapid, tremolo-like passage in the first violin, with dynamics *cresc.*, *f cresc.*, and *ff*. The other instruments also show a dynamic increase.
- System 4 (Measures 80-83):** Returns to a melodic line in the first violin, with dynamics *p* and *p*.

Die Fortsetzung der melodischen Schlussgruppe, die kontrastierend zum Fugato des Seitenthemas wieder durch die Führung der Ersten Geige und begleitende Unterstimmen geprägt ist (T. 84ff), bildet auch den Beginn der Durchführung. Die Satztechnik basiert dabei wie im Mittelteil des langsamen Satzes zunächst auf dialogisierenden Einsätzen der Stimmen, die aber nicht kontrapunktisch verwoben

sind. Wie im Mittelteil des langsamen Satzes wird durch das Wechselspiel zwischen den Stimmen eine polyphone Verarbeitung nur angedeutet. Für die Entwicklung des neuen Formteils ist interessant, dass Ries zunächst darauf verzichtet, das zuvor vorgestellte thematische Material aufzugreifen, und sich zunächst auf die Wiederkehr der Überleitungsabschnitte fokussiert. Somit werden erst die Elemente aufgegriffen, die die beiden Themen der Exposition umrahmen. So folgt auf die Fortführung der Schlussgruppenmotivik das Wiederaufgreifen der Takte 26ff (T. 117ff) und schließlich der Motivik der Takte 44ff (T. 134ff). Erst anschließend gipfelt die Durchführung in einer kontrapunktischen Verknüpfung beider Themen der Exposition. Dabei folgt auf die Überlagerung des Ersten Themas in zwei Stimmen (T. 149ff und T. 157ff) jeweils im letzten Takt ein Einsatz des Seitenthemas. Der Übergang zur Reprise gelingt schließlich durch die Abspaltung des Themenkopfes des Seitenthemas, der einen letzten vollständigen Einsatz des Seitenthemas in der Bratsche (T. 174ff) umrahmt.

Abb. 277: WoO 34, IV, T. 149–180.

The musical score consists of three systems of four staves each, representing Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Br.), and Cello (Vc.).

- System 1 (Measures 149-156):**
  - Measures 149-156: VI. I and Vc. start with *f*, VI. II and Br. start with *f*. From measure 154 onwards, all parts transition to *p*.
- System 2 (Measures 157-163):**
  - Measures 157-163: VI. I and Vc. start with *f*, VI. II and Br. start with *f*. From measure 161 onwards, all parts transition to *p*.
- System 3 (Measures 164-180):**
  - Measures 164-180: All parts feature a *cresc.* (crescendo) leading to *f* or *ff* (fortissimo) dynamics.

Aus der kontrapunktischen Verdichtung innerhalb der Durchführung zieht die Reprise Konsequenzen, indem sie – anders als zu Satzbeginn – nun von der Bratsche eröffnet und unmittelbar durch einen Themeneinsatz im Cello unterstützt wird. Durch den nun zweistimmig angelegten Beginn der Reprise scheinen die zwei Unterstimmen die Idee des Fugatos noch „hartnäckiger“ als in der Exposition durchsetzen zu wollen, werden aber gleichsam durch den bereits bekannten homophonen Kontrast gebremst. Auch der Nachsatz beginnt nun zweistimmig, verläuft aber nach vier Takten ebenfalls wie in der Exposition.

Abb. 278: WoO 34, IV, T. 181–194.

Während das Seitenthema in der Reprise nun in der Tonika erklingt, wendet Ries die Überleitung von der Tonika weg und führt die Harmonik nach a-Moll und weiter nach C-Dur. Die Überleitung verliert daher ihren modulierenden Zweck aus der Exposition und dient nur mehr dazu, harmonischen Kontrast beizusteuern. Die Coda greift auf die Motive des Ersten Themas zurück und thematisiert die Idee des Fugatos erneut, indem alle vier Stimmen mehrfach imitatorisch eingeführt einsetzen (T. 286ff, T. 304ff und T. 308ff). Die Sequenzierung der Drehfigur des homophonen Kontrasts sorgt schließlich für Spannungssteigerung sowie für die Schlusswirkung.

Abb. 279: WoO 34, IV, T. 286–296.

Das gesamte Quartett WoO 34 zeichnet sich insbesondere durch seine große motivische Dichte innerhalb der Sätze wie auch satzübergreifend aus. Zusätzlich verleihen harmonische Prinzipien sowie der Gebrauch spezieller Satztechniken den Sätzen untereinander weiteren Zusammenhang. Während im Kopfsatz E-Dur und G-Dur als entfernte tonale Zentren in der Exposition gegenübergestellt werden, bilden E-Dur und Des-Dur zwei gegensätzliche Pole im Schlusssatz. In beiden Fällen wird die harmonische Distanz allerdings durch motivische sowie satztechnische Bezüge zwischen den beiden Themen verringert beziehungsweise überbrückt. Die Reprisen lösen die harmonischen Gegensätze zwar konventionell auf, dennoch bleiben auch hier harmonische Ausweichungen von der Tonika erhalten. So kehrt im Kopfsatz das Seitenthema noch während des Modulationsprozesses zur Tonika wieder, während im Schlusssatz dem Seitenthema eine von der Tonika wegführende Überleitung vorangestellt wird. Auffällig ist zudem, dass Ries besonders im langsamen Satz sowie im Finale den Kontrast zwischen polyphoner und homophoner Satztechnik zum wesentlichen Prinzip der Satzgestaltung macht. Insgesamt zeichnet sich somit deutlich Ries' Bestreben ab, an den hohen ästhetischen Anspruch der Gattung anzuknüpfen. Konventionen, wie die tonalen Gegensätze der Themen in den Sonatensätzen und der Rückgriff auf verschiedene Satztechniken, werden dabei allerdings überschritten und durch neue Ideen gleichermaßen umgeformt und neu gedacht. Als Anknüpfungspunkt an das „klassische“ Streichquartett mag auch die Ähnlichkeit des Schlusssatzes zum Eröffnungssatz aus Haydns Streichquartett op. 76 Nr. 1, angesehen werden. Es handelt sich dabei allerdings nicht um motivische Übernahmen, sondern beiden Sätzen ist vielmehr die Idee von kontrastierenden Satztechniken – polyphon und homophon – gemein. Haydn eröffnet den Kopfsatz mit drei lauten Akkordschlägen im Tutti und lässt anschließend das Cello solistisch mit einem fugenartigen Thema einsetzen, aus dem anschließend ein kurzes Fugato gesponnen wird. Nach wenigen Takten stellt er kontrastierend hierzu – ähnlich wie Ries – dezidiert homophon angelegte Phrasen gegenüber. Wie bei den Analysen der Frühwerke angemerkt, scheint Ries Haydns Opus 76 bereits früh in seiner Jugend gekannt zu haben.

### **Streichquartett Es-Dur op. 166 Nr. 1**

Etwa im selben Zeitraum wie das E-Dur-Quartett WoO 34 entstand 1825 in Godesberg ein Quartett in Es-Dur, das allerdings erst einige Jahre später mit einem weiteren Quartett in g-Moll als Ries' Opus 166 veröffentlicht wurde.<sup>909</sup> Für den Druck wendete sich Ries an den Frankfurter Verleger Franz Philipp

<sup>909</sup> Ein Autograph scheint nicht erhalten, lediglich eine durch Hubert Ries 1875 angefertigte Abschrift ist überliefert (Musikabteilung der Berliner Staatsbibliothek, Signatur: Mus.ms. 18537/4).



Dunst,<sup>910</sup> der das Werk – anders als Hill im Werkverzeichnis angibt – bereits 1832 verlegte.<sup>911</sup> Interessant ist, dass das Opus im Gegensatz zum vorherigen keinen Widmungsträger aufweist und erstmals nur noch zwei Werke an Stelle der sonst üblichen drei umfasst. Auffällig ist zudem, dass die Quartette anders als alle vorherigen Streichquartette nur bei einem einzigen Verlag und offenbar auch nicht im Ausland erschienen. Über Verbreitung und Aufnahme der Quartette lässt sich daher kaum etwas sagen, zumal auch keine Rezensionen bekannt sind.

### **I. Allegro vivace**

Das zehntaktige Thema der Satzeröffnung wird von der Ersten Violine über einem schlichten, akkordischen Unterstimmensatz eingeführt und ist aus drei motivischen Einfällen konstruiert. Hierzu gehört zunächst die punktierte Rhythmik des Auftakts, die ebenfalls als Kadenzglied des Vordersatzes (T. 3) sowie zur Verlängerung des Nachsatzes genutzt wird. Den Themenkopf bildet ein in Halben aufsteigender Tonika-Dreiklang, das dritte Element stellt eine kurze Drehfigur in Sechzehnteln mit anschließendem Sextsprung und Septfall dar (Beginn des Nachsatzes, T. 4–5). Die Konstruktion aus verschiedenen Bausteinen ermöglicht es, die Fortspinnung des Themas ab T. 10 auf alle Stimmen zu verteilen. Gleichsam wird der Satz ausdifferenziert. Während das Cello das Thema in Originalgestalt anstimmt, legt die Erste Violine die Motive des Nachsatzes darüber. Die Mittelstimmen greifen ebenfalls auf die Motivbausteine des Themas zurück. Die sukzessive Schichtung der Drehfigur ab T. 14 sorgt für eine erste Öffnung der Harmonik, indem die Tonika Es-Dur zur Zwischendominante erklärt wird. Über As-Dur und C-Dur, ebenfalls Zwischendominante, kadenziert der Satz nach f-Moll. Die Differenzierung des Stimmengewebes kulminiert in einem Lauf im Unisono in T. 18. Auf harmonischer Ebene ist interessant, dass die nach Es-Dur zielende Kadenz in T. 20 auf die Terz im Cello fällt und somit keine stabilisierende Wirkung hat. Daher folgen drei weitere Kadenzversuche, die allerdings allesamt von der Tonika wegführen (nach c-Moll und G-Dur). Die Modulation der Überleitung zielt somit nach G-Dur als neuer Dominante, das sich zunächst nach c-Moll und schließlich nach C-Dur wendet. Dabei legt Ries der Überleitung eine neue Textur zu Grunde, indem die Mittelstimmen durchweg in Triolen repetieren, während die Außenstimmen dialogisierend in Akkordbrechungen und Skalen auf- und absteigen (T. 26ff).

---

<sup>910</sup> Über Dunst ist wenig bekannt. Geboren 1802 in Mainz, absolvierte er eine Ausbildung zum Musikalienhändler bei B. Schott's Söhne in Mainz und war anschließend als Verleger in Frankfurt tätig. In den 1830er Jahren machte er sich einen Namen, indem er eine Gesamtausgabe der Klavierwerke Beethovens begann, diese aber nicht abschloss. Auch einige Werke von Ries wurden von ihm verlegt, so beispielsweise das Ballett zur *Räuberbraut* (op. 168), die Lieder op. 173, die Polonaise für Klavier und Orchester op. 174 und die Variationen op. 185. Durch Ries' Mithilfe veröffentlichte Dunst zudem unbekannte Frühwerke Beethovens (WoO 38, WoO 39 und WoO 51) sowie einige durch Ries angefertigte Bearbeitungen der Werke Beethovens (op. 5, op. 10, op. 12, op. 31 und op. 96). Siehe: Schürmann, Kurt: Der Verleger Franz Philipp Dunst, in: Beethoven-Jahrbuch, Bd. 6, S. 209–214.

<sup>911</sup> Hill sowie Gisela Schewe nennen 1834 als Erscheinungsjahr, der „*Musikalisch-literarische Monatsbericht*“ für das Jahr 1832 gibt das Erscheinen des Opus allerdings für Oktober 1832 an. Siehe: Hofmeister, Friedrich (Hrsg.): *Musikalisch-literarischer Monatsbericht neuer Musikalien, musikalischer Schriften und Abbildungen für das Jahr 1832*, Nr. 9–10, S. 68. Siehe auch: Hill, Cecil: Ferdinand Ries. A Thematic Catalogue, S. 174–175, sowie: Schewe, Gisela: Untersuchungen zu den Streichquartetten von Ferdinand Ries, S. 13.

**Allegro vivace** (♩ = 152)

The score consists of four systems of staves, each containing four parts: Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Brass (Br.), and Cello/Double Bass (Vc.).

- System 1 (Measures 1-7):** All parts begin with a forte (*f*) dynamic. The Violin I part features a melodic line with a crescendo leading to a forte (*f*) dynamic. The other parts provide harmonic support.
- System 2 (Measures 8-14):** The Violin I part continues with a forte (*f*) dynamic. The Cello/Double Bass part has a piano (*p*) dynamic marking.
- System 3 (Measures 15-19):** This system is characterized by triplets in all parts. The Violin I part starts with a piano (*p*) dynamic and reaches a forte (*f*) dynamic. The Cello/Double Bass part also has a forte (*f*) dynamic.
- System 4 (Measures 20-26):** The dynamics fluctuate, including piano (*p*), piano-piano (*pp*), and forte (*f*). The Violin I part ends with a piano-piano (*pp*) dynamic. The Cello/Double Bass part includes a pizzicato (*pizz.*) and piano-piano (*pp*) marking.

Dass Ries Es-Dur und C-Dur als die zwei tonalen Zentren der Exposition gegenüberstellt, mag zunächst ungewöhnlich erscheinen, findet sich aber bereits in einigen Vorgängerwerken. Auch im Streichquartett

WoO 10 sowie im Klavierquartett op. 17 fällt die harmonische Disposition auf und zeigt so eine Vorliebe von Ries. Das schlichte Seitenthema basiert vorwiegend auf diatonischer, engschrittiger und weitgehend abwärtsführender Melodik. Kennzeichnend für den Beginn ist ein Terzabstieg in Halben, der an den Kopf des Ersten Themas erinnert, hier allerdings durch schreitende Melodik geprägt ist. Den Nachsatz verlegt Ries in die Mittelstimmen, während die Erste Violine den synkopischen, mit Vorschlägen verzierten Orgelpunkt der Bratsche übernimmt.

Abb. 281: op. 166 Nr. 1, I, T. 34–45.

Auf den Halbschluss in T. 44 folgt eine lang ausgedehnte Episode, die die Motivik des Seitenthemas zum Inhalt der Unterstimmen macht, dabei aber von der Ersten Violine durch triolische Figurationen umspielt wird. Die Harmonik kreist dabei um C-Dur, wird allerdings zwischenzeitlich durch Chromatik in den Mittelstimmen angereichert (T. 52ff). Chromatik dient schließlich auch als Überleitungselement in die Schlussgruppe. Denn das in T. 60 erreichte g wird nicht dominantisch zur Kadenz nach C-Dur ausgebaut, sondern die Kadenz wird durch chromatische Führung in allen vier Stimmen weitere fünf Takte hinausgezögert. Erst mit dem Übergang nach T. 65 gelingt die Kadenz, und es schließt sich eine knappe Schlussgruppe an, die unerwartet in c-Moll steht.

Die Durchführung konzentriert sich auf die Elemente der Exposition, lässt dabei aber das Seitenthema aus. Beginnend mit dem Ersten Thema in der Ersten Violine, nutzt Ries anschließend die Drehfigur wie in der Exposition, um einerseits die Stimmen zu schichten und andererseits den harmonischen Rhythmus zu beschleunigen. Wie in der thematischen Fortspinnung in der Exposition werden dabei die einzelnen Motive des Ersten Themas in den Stimmen unterschiedlich überlagert. An den Seitensatz erinnert lediglich die Wiederaufnahme der triolischen Figurationen, die nun auf alle vier Stimmen sukzessive übertragen werden. Die Differenzierung mündet dabei in den aus T. 18 bekannten Unisonolauf (T. 93) und eröffnet den letzten Abschnitt der Durchführung. Basierend auf dem punktiert rhythmisierten Motiv des Ersten Themas, markiert dieser letzte Teil die stärkste Verdichtung des Stimmengefüges. Durch die Rückkehr zur Motivik des Satzbeginns entspringt die Reprise der Durchführung daher ähnlich unbemerkt wie im Kopfsatz des E-Dur-Quartetts WoO 34.

Die Reprise knüpft an den Verlauf der Exposition an. Die thematische Fortspinnung ab T. 114 wendet Ries nach es-Moll und beleuchtet den Modulationsweg somit neu. Ziel ist nun die eigentliche Dominante B-Dur, in der das Seitenthema jetzt „korrekt“ erklingt. Eine kurze Coda greift das Erste Thema abschließend in der Subdominante As-Dur auf (T. 175ff).

Insgesamt fügt Ries den Satz aus wenigen Grundideen zusammen. Die durchsichtige Strukturierung des Satzes, die motivische Dichte sowie die Kombination der Motivik und die Konstruktion aus wenigen Bausteinen lassen dabei die Anknüpfung an die Prinzipien des „klassischen“ Streichquartetts sichtbar werden, ähnlich wie im E-Dur-Quartett WoO 34. Interessant – und nicht völlig von der Hand zu weisen – ist, dass Schewe dem Satz trotz der motivischen Ableitungen einen „unbefriedigenden“ Eindruck sowie eine wenig überzeugende Entwicklung attestiert.<sup>912</sup> Tatsächlich scheint der Satz im Vergleich mit Kopfsätzen wie beispielsweise in den Quartetten op. 150 Nr. 1 und Nr. 3 zu verblassen. Dies kann auf verschiedene Gründe zurückgeführt werden. Das Kopfthema wirkt durch seine Begrenzung auf drei Grundelemente weniger „erfunden“, sondern vielmehr konstruiert, wobei insbesondere die vier Takte lange Verkettung des punktierten Rhythmus im Nachsatz wenig überzeugend und repetitiv erscheint.<sup>913</sup> Die Überleitung zum Seitensatz nimmt viel Raum ein, erinnert aber durch ihre statischen Tonrepetitionen in den Mittelstimmen und die schlichte Dreiklangsmotivik in den Außenstimmen an musikalische Floskeln sowie an Verfahrensweisen in Ries' frühen Quartetten (beispielsweise im c-Moll-Quartett WoO 73b). Obwohl sich das Seitenthema bereits auf wenig profiliertes Material reduziert, besitzt auch die anschließende Fortspinnung durch die lang ausgedehnten triolischen Figurationen der

<sup>912</sup> Siehe: Schewe, Gisela: Untersuchungen zu den Streichquartetten von Ferdinand Ries, S. 123.

<sup>913</sup> Schewe formuliert hierzu passend: „Die Konstruktion des Themas aus kleinen Motivpartikeln steht dem (romantischen) Ideal eines originellen Einfalls als Quelle musikalischer Inspiration krass entgegen.“ Siehe: Ebd., S. 126.

Ersten Geige den Hang zum Repetitiven. Gleichmaßen ist die Schlussgruppe auffällig floskelhaft und in ihrer Begleittextur ungewöhnlich simpel angelegt. Die Durchführung greift zwar auf die meisten Elemente der Exposition zurück, vermag es aber kaum, diese satztechnisch aufzuwerten. Abermals treten Assoziationen mit Ries' frühen Quartetten auf, in denen die Durchführung oftmals als transponierte Variante der Exposition erscheint. Lediglich der letzte Abschnitt, der sich imitativ mit der Motivik des Ersten Themas auseinandersetzt, wirkt überzeugend. Die deutlichen Zäsuren im gesamten Satzverlauf mindern dabei die Wirkung eines sich organisch entwickelnden Satzgeschehens und verstärken den Eindruck eines konstruierten Verlaufs. Auch harmonisch verblasst der Satz im Vergleich mit anderen Quartetten. Die ungewöhnlich anmutende Disposition von Es-Dur und C-Dur führt zwar dazu, dass die eigentliche Dominante B-Dur erstmals in der Reprise in Erscheinung tritt, das Prinzip findet sich aber, wie erwähnt, auch in früheren Werken wieder. Während Ries in der Regel stets für harmonische – wie auch rhythmische – Überraschungen sorgt, bleibt die Harmonik hier ungewöhnlich schlicht und kontrastarm, insbesondere im Vergleich mit den Quartetten op. 150.

## II. Adagio con moto

Den langsamen Satz legt Ries in starkem Kontrast zum Kopfsatz an. Eine profilierte und differenzierte Rhythmik, eine farbenreiche, stets changierende Harmonik sowie viele unterschiedliche Satztexturen heben das Adagio in g-Moll deutlich von dem etwas blassen Kopfsatz ab. Formal ist der Satz dreiteilig angelegt, wobei jeder Teil mit einer Wiederkehr des Eingangsthemas eröffnet und anschließend improvisatorisch fortgesponnen wird. Das Thema zeichnet sich durch seine engschrittige und kantable Melodik sowie stellenweise unklare Metrik durch Überbindungen aus und erklingt im Verbund aller vier Stimmen (T. 1–4). Erst in der Wiederholung differenziert Ries die Funktionen der Stimmen. Durch die Oktavierung der Ersten Violine löst sich diese vom Unterstimmensatz und präsentiert ihre Führungsrolle. Die Mittelstimmen füllen die Harmonik durch Tonrepetitionen auf, während das Cello auf rhythmischer Ebene den Melodieverlauf in der Ersten Geige nachzeichnet und durch Stütztöne das harmonische Fundament beisteuert (T. 5ff).

Abb. 283: op. 166 Nr. 1, II, T. 1–11.

Adagio con moto (♩ = 52)

Wenngleich das Thema in g-Moll beginnt und schließt und somit eine Kadenz umschreibt, färbt Ries den Verlauf durch Trugschlüsse (D-Dur/Es-Dur, T. 2) und das kurze Anspringen von Nebenstufen (As-Dur, T. 3). Dieses Prinzip wird im weiteren Satzverlauf beibehalten, wobei das vergleichsweise langsame Tempo das kaleidoskopartige Farbenspiel der Harmonik unterstützt. So wird beispielsweise die thematische Fortspinnung ab T. 5 neu beleuchtet, indem die Harmonik innerhalb eines Taktes von Es-Dur kurzzeitig nach Ces-Dur ausweicht und schließlich über einen verminderten Septakkord und F-Dur nach B-Dur kadenziert. Das Changieren der Harmonik wird überwiegend durch chromatische Führung der Mittelstimmen erreicht. Dies führt unter anderem auch zu engen Moll-Dur-Wechseln, so beispielsweise im Mittelteil des Satzes (T. 27). Die Wiederkehr des Themas zu Beginn eines jeden Formteils variiert Ries. Instrumentatorisch interessant ist die oktavversetzte Parallelführung zwischen Erster Violine und Bratsche, die von einem gezupften Bassfundament und nachschlagenden Terzen und Quartan in der Zweiten Violine begleitet wird (T. 21ff). Der dritte Themeneinsatz geschieht unvermutet in G-Dur, das schließlich trugschlüssig nach Es-Dur ausweicht und somit wieder zurück zur Tonika g-Moll geführt wird. Erst der Schluss des insgesamt nur 58 Takte langen Satzes wendet sich wieder nach G-Dur, indem sich die Terz in der Zweiten Geige von *b* nach *h* aufhellt.

### III. Menuetto. Allegretto

Kennzeichnend für das Menuett ist die allmähliche Erweiterung des Tonraums, ausgehend von den tieferen Registern. Beginnend mit Wechselnoten in den beiden Violinen, werden der Ambitus und der Klangraum zunehmend gedehnt und anschließend durch die Unterstimmen zurück in die tiefe Lage geführt.

Abb. 284: op. 166 Nr. 1, III, T. 1–15.

The image shows a musical score for four instruments: Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Br.), and Cello (Vc.). The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. The music features a melodic line in the upper staves (Violin I and II) and a more rhythmic, supportive line in the lower staves (Viola and Cello). Dynamic markings include 'cresc.' (crescendo) and 'f' (forte). The score is divided into measures, with a double bar line and repeat sign at the end of each line.

Die Fortspinnung ab T. 16 scheint dieses Prinzip zunächst zu durchbrechen, da die tieferen Stimmen (Bratsche und Cello) den beiden Geigen taktweise gegenübergestellt werden. Allerdings liegen die Wechselnoten der Violinen ebenfalls im gleichen Oktavraum, sodass zwar die Motivik auf zwei Gruppen aufgeteilt wird, der Ambitus allerdings kaum verändert wird. Erst mit dem Übergang nach Des-Dur in T. 20 beginnt ausgehend vom Cello der Weg in die hohen Register und führt zu einem Wiederaufgreifen der Thematik der Takte 5ff. Die Rückkehr zum Menuettbeginn veranschaulicht das Prinzip abermals. Während zunächst erneut Bratsche und Cello den beiden Geigen gegenübergestellt werden – diesmal im Oktavabstand –, entwickelt sich durch die Schichtung der Stimmen eine allmähliche Steigerung, die den Klangraum erneut von unten bis oben füllt. Das langsamer zu spielende Trio kontrastiert nicht nur in es-Moll, sondern kehrt das Prinzip des Menuetts um, indem die Melodik nahezu durchgehend abwärts geführt wird. Die Motivik scheint dabei aus dem Menuett abgeleitet, die Wechselnoten werden hier zu Tonrepetitionen.<sup>914</sup> Auch die Textur der Fortsetzung ab T. 77 entstammt aus dem Menuett. Erneut werden Stimmengruppen gegenübergestellt, hier allerdings das Cello den beiden Violinen und der Bratsche. Die Harmonik wird dabei von Des-Dur nach A-Dur geführt und entfernt sich so zwischenzeitlich weit von es-Moll.

#### IV. Finale. Allegro

Das Finale legt Ries als Sonatenrondo im 6/8-Takt an. Wie im Kopfsatz erscheinen die Herangehensweise an die Satzform sowie die Entwicklung der Harmonik recht konventionell. So lässt sich der Schlusssatz in insgesamt vier Ritornelle einteilen, wobei die letzten beiden verkürzt werden (T. 1–37, T. 99–119, T. 169–176, T. 247–254), sowie drei Couplets (T. 37–98, T. 119–168, T. 176–246). Dem Ritornellthema wird in den äußeren Couplets ein Seitengedanke in B-Dur beziehungsweise Es-Dur gegenübergestellt, während das mittlere Couplet das Ritornellthema durchführungsartig verarbeitet. Kennzeichnend für das Thema der Ritornelle ist ein auf Wechselnoten basierendes Motiv, das die Grundtöne der Tonika durch halbtonschrittiges Ausweichen umschreibt (*b–a–b; g–fis–g; es–d–es*). Die Violine I bleibt im gesamten Satzverlauf weitgehend führend. Die Unterstimmen arbeitet Ries ergänzend zur Linie der Ersten Violine in das Satzgefüge ein, indem Überbindungen in der Oberstimme durch Einsätze in den Unterstimmen aufgefüllt werden (beispielsweise T. 17ff). Die Wechseltonbewegung des Themas wird somit durch die kurzatmigen Wechsel zwischen Violine I und den Mittelstimmen in der Satztextur nachgezeichnet. An den Kopfsatz erinnert dabei, dass die Mittelstimmen in weiten Teilen zu einer Gruppe zusammengefasst werden und in Parallelführung auftreten.

<sup>914</sup> Schewe gibt an, beim Menuett und Trio handle es sich um das gleiche Thema, das lediglich nach Moll transponiert wurde. Es scheint jedoch angemessener, hier lediglich von einer motivischen Ableitung zu sprechen. siehe: Ebd., S. 122.

Abb. 285: op. 166 Nr. 1, IV, T. 1–24.

**Finale. Allegro** ( $\text{♩} = 108$ )

The musical score consists of four systems, each with four staves: Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Brass (Br.), and Violoncello (Vc.).

- System 1 (Measures 1-8):** All parts start with a piano (*p*) dynamic. The Violin I part has a first ending at measure 8.
- System 2 (Measures 9-16):** Features a second ending at measure 9. Dynamics include *p* and *cresc.* (crescendo).
- System 3 (Measures 17-24):** Dynamics range from *pp* (pianissimo) to *cresc.* (crescendo).

Insgesamt ergibt sich eine hohe motivische Dichte, da die Motivik der Ritornelle auch in die Couplets übertragen wird. Jedoch resultiert daraus gleichermaßen, dass die Formteile insgesamt kaum kontrastieren. Das Seitenthema legt Ries zwar als kurze Kantilene an, webt dabei aber die Motivik des Ritornells in die Mittelstimmen sowie in das Themenende ein (T. 62ff). Das mittlere Couplet erhält seinen durchführungsartigen Charakter, indem einerseits der harmonische Rhythmus beschleunigt wird und abgesehen von einer kurzen Ausweitung im Seitenthema erstmals über einen längeren Zeitraum moduliert wird. Dennoch kreist die Harmonik ähnlich wie im Kopfsatz ungewöhnlich nahe um die Tonika und ihre Nachbarstufen. Auch auf satztechnischer Ebene hält sich der Abschnitt zurück, indem die Stimmen kaum stärker individualisiert werden als zuvor. Die Mittelstimmen verharren weitgehend in ihrer Parallelführung (z. B. ab T. 139ff), während die Erste Geige weiterhin als Oberstimme dominiert. Der Wiederkehr des Ritornells nähert sich Ries zwar durch eine chromatisch angereicherte Steigerungspassage, der Reprisesbeginn erweist sich aber im Vergleich mit früheren Streichquartetten als unproblematisch und konventionell. Der übrige Satzverlauf gleicht dabei der Anlage des ersten Couplets, lediglich die Harmonik wird nun zur Tonika gewendet.



Wie der Kopfsatz neigt auch der Schlusssatz zum Repetitiven und basiert in weiten Teilen auf rudimentären Satztechniken und wenig profilierter Motivik. Abgesehen vom langsamen Satz erweist sich das gesamte Quartett daher als eher profillos, insbesondere im Vergleich mit vorherigen Streichquartetten wie beispielsweise denen des Opus 150. Fraglich bleibt, warum Ries hier hinter seinen Möglichkeiten zurückbleibt. Zudem hatte er bei der Zusammenstellung des Opus 166 im Jahr 1832 „Zugriff“ auf drei weitere Quartette – WoO 34, WoO 37 und WoO 36 –, wobei WoO 36 auf Grund seiner Anlage als Quatuor brillant vermutlich auszuschließen wäre. Da sich Ries offenbar dazu entschloss, in das Opus sein damals neuestes Quartett, das g-Moll-Quartett op. 166 Nr. 2, aufzunehmen, könnte die Nähe von Es-Dur zu g-Moll die Zusammenstellung des Opus erklären. Dagegenzuhalten ist allerdings, dass auch frühere Veröffentlichungen kaum einen bewusst konstruierten Tonartenplan durchblicken lassen. Ob daher satztechnische Kontraste eine Rolle spielten, wird nach der Analyse des g-Moll-Quartetts weiter unten zu erörtern sein.

### **Streichquartett A-Dur WoO 36**

Das A-Dur-Streichquartett sticht unter Ries' Quartetten hervor, da es als einziges die autographe Bezeichnung „*Quatuor brillant*“ trägt. Das Autograph führt neben dem Entstehungsort und dem Vollendungsdatum auch einen Widmungsträger auf: „*I Quatuor brillant pour deux Violons, Alto et Violoncelle composé par Ferd: Ries Godesberg 1826* [darüber mit Bleistift:] *M. S. | dédié a son frère Hubert Ries*“.<sup>915</sup> Die Widmung an seinen Bruder Hubert, der nach seiner Ausbildung bei Spohr als Geiger in Berlin wirkte, könnte somit mit der Entstehung des A-Dur-Quartetts in Verbindung gebracht werden.

Kennzeichnend für das Quatuor brillant ist neben der virtuosen Behandlung der Ersten Geige und dem in weiten Teilen zur Begleitung reduzierten Trio von Zweiter Geige, Bratsche und Cello die dreisätzig Anlage, die ebenso auf das Violinkonzert verweist. Bekanntlich schufen insbesondere Geiger wie Spohr oder A. Romberg Streichquartette als Konzert-Ersatz für ihre Reisen. Im Druck erschienen Quatuors brillants in der Regel als Einzelwerke, da sie durch ihre derartig hohen technischen Ansprüche an die Erste Geige nur einen begrenzten Markt hatten.

Auch Ries hatte Probleme, das Werk an einen Verleger zu verkaufen, sodass es zu Lebzeiten ungedruckt blieb. In seinen Angebotslisten unterscheidet er das Quartett dabei durch die Bezeichnung als Quatuor brillant von den übrigen Quartetten im „*gewöhnlichen ächten Quartet-Styl*“.<sup>916</sup>

### **I. Larghetto con moto/Allegro con spirito**

Die langsame Einleitung dient weniger dazu, motivisch-thematisches Material des folgenden Allegros vorzustellen, sondern zielt auf die solistische Hervorhebung der Ersten Violine, um den konzertartigen Charakter des Quartetts zu betonen. Dabei wird die Erste Geige nicht nur verzögert in T. 3 nach der Eröffnung des Satzes durch ein ruhiges Unterstimmenfundament eingeführt, sondern sie hebt sich auch durch ihre sehr hohe Lage und ihren Beginn mit einem langen Halteton deutlich von den übrigen Stimmen ab. Durch engschrittige und chromatische Stimmführung sowie Vorhalte in den Mittelstimmen wird die Grundtonart A-Dur einerseits farbenreich ausgeschmückt und wird andererseits kurzzeitig Richtung C-Dur verlassen.

---

<sup>915</sup> Das Partiturotograph findet sich in der Musikabteilung der Berliner Staatsbibliothek unter der Signatur: Mus.ms.autogr. Ries, F. 72 N. Zudem existieren zwei Abschriften der Stimmen (Signaturen: Mus.ms. 18536/8, wohl um 1830, und 55 MS 10162).

<sup>916</sup> Siehe: Brief von Ferdinand Ries an [Hans Georg] Nägeli, Frankfurt a M., 21. Januar 1830, zitiert nach: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 467–468 [Dok. Nr. 300].

Abb. 286: WoO 36, I, T. 1–20.

**Larghetto con moto** (♩ = 84)

The score consists of four systems of staves. The first system (measures 1-6) shows the initial entry of the strings and brass with a *p* dynamic and a *cresc.* marking. The second system (measures 7-11) features a *f* dynamic in the strings and brass, with *dim.* and *p* markings. The third system (measures 12-15) is marked *pp* and *cresc.*. The fourth system (measures 16-20) is marked *pp*, *mf*, and *p*, and concludes with a *calando* marking.

Nach der Festigung der Dominante E-Dur markiert der Taktwechsel zum 4/4-Takt den Übergang zum Allegro. Dieses stellt in der Ersten Geige das Erste Thema vor, das auf schnellen Akkordbrechungen

und Umspielungsfürgen basiert und dabei einen Ambitus von drei Oktaven durchschreitet (T. 21–28). Kennzeichnend ist somit der Fokus auf eine virtuos erfundene Anlage des Themas, die zur Folge hat, dass das Thema nicht wie in den meisten übrigen Quartetten auch auf die anderen Stimmen übertragen werden kann. Das Element des Virtuosen soll lediglich der Ersten Violine vorbehalten werden. Dieses Prinzip hat, wie zu sehen sein wird, auch Auswirkungen auf die Gestaltung der Durchführung.

Abb. 287: WoO 36, I, T. 21–42.

**Allegro con spirito** ( $\text{♩} = 112$ )

The musical score is divided into three systems, each containing four staves (Violin I, Violin II, Brass, and Violoncello). The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 2/4. The tempo is marked 'Allegro con spirito' with a quarter note equal to 112 beats per minute.

- System 1 (Measures 21-25):** Violin I begins with a virtuosic theme at measure 21, marked *f*. The other instruments provide accompaniment. The Violin II part has a *stacc.* marking at measure 25. The Brass and Violoncello parts also have *f* and *stacc.* markings.
- System 2 (Measures 26-32):** The theme continues in Violin I, marked *p*. The other instruments continue their accompaniment. The Violoncello part has a *p* marking at measure 32.
- System 3 (Measures 33-42):** The theme continues in Violin I, marked *cresc.* and *f p*. The other instruments also have *cresc.* and *fp* markings.

Der Überleitung zum Seitensatz widmet Ries mit 24 Takten viel Raum. Offenkundig wird dabei ihre Funktion als Spielepisode, da sie durch den Fokus auf Spielfiguren auf motivischen Bezug zum Ersten Thema verzichtet. Auch die Anlage der harmonischen Progression dient zur Verlängerung der Überleitung, indem die Dominante im Modulationsprozess zunächst gezielt vermieden wird. Die Doppeldominante H-Dur ab T. 43 suggeriert zwar die Festigung von E-Dur und das bevorstehende Erreichen des Seitensatzes, der Prozess wird allerdings durch die Wendung nach e-Moll in T. 46 unterbrochen, wodurch der Überleitung mehr Ausbreitungsmöglichkeiten gegeben werden. Erst durch eine chromatische Überleitung ab T. 54 wird das Seitenthema in E-Dur erreicht. Dieses ist motivisch mit dem Ersten Thema verwandt, da es in ähnlicher Weise auf Umspielungsfiguren zurückgreift, dabei allerdings weniger filigran erscheint. In der Fortspinnung ab T. 69 greifen daher erstmals auch die Unterstimmen auf Motive des Themas zurück. Den weiteren Verlauf der Exposition bildet abermals eine ausgedehnte Spielepisode der Ersten Geige, die durch Doppelgriffe und schnelle Passagen gezielt die technischen Möglichkeiten auslotet.

Abb. 288: WoO 36, I, T. 80–91.

The image shows a musical score for measures 86-89. It consists of four staves: Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Brass (Br.), and Violoncello (Vc.). The key signature is two sharps (F# and C#). The score is marked with dynamics: *p* (piano) at the beginning of each measure, *cresc.* (crescendo) in the middle, and *f* (forte) at the end. The Violin I part features a complex, virtuosic passage with many sixteenth notes and slurs. The other parts provide harmonic support with simpler rhythmic patterns.

Aus der Fokussierung auf die Dominanz der Ersten Violine und deren virtuose Hervorhebung folgt für die Durchführung, dass diese nahezu komplett auf die Verarbeitung motivisch-thematischen Materials verzichtet. Motivischer Bezug zur Exposition geschieht lediglich durch die Wiederkehr einer punktierten Figur, die im Unterstimmensatz fortspinnungsartig aufgegriffen wird, während die Erste Violine durch virtuosos Passagenwerk dominiert (T. 117ff). Eine individuelle Behandlung aller Stimmen sowie die zunehmende Differenzierung des Satzgewebes würden die Rolle der Ersten Geige als „Solist“ schwächen und können daher nicht Inhalt der Durchführung sein. Dabei ist interessant, dass Ries die Durchführung durch einen ähnlichen Kunstgriff wie in der Überleitung zum Seitenthema verlängert. Denn die eigentliche Dominante E-Dur wird zu Beginn wie auch am Ende der Durchführung als e-Moll gefestigt und wirkt somit dem Beginn der Reprise entgegen. Das Erreichen der Reprise benötigt daher zusätzlichen Raum, den Ries mit einem eingeschobenen *Larghetto* füllt. Dieses hat mit dem einleitenden *Larghetto* lediglich die hohe Lage der Ersten Geige gemeinsam und dient der Rückführung zur Tonika. Die chromatische Anreicherung der Bewegung Richtung E-Dur verweist dabei auf den Übergang zum Seitenthema (vgl. T. 154ff u. T. 54ff).

Die Reprise stellt einige Abschnitte der Exposition um. Die spielepisodenartige Überleitung nach dem Ersten Thema fällt zunächst weg, indem die Überleitung zum Seitenthema auf die Wiederkehr der Takte 54ff beschränkt wird. Erst in der Coda findet Ries Verwendung für den ausgelassenen Abschnitt (T. 219ff). Ihre Funktion als vom Satzgeschehen losgelöste Spielepisode wird dadurch abermals betont und durch die Beschleunigung des Tempos (*più stretto*) in ihrer virtuosos Wirkung noch gesteigert.

## II. *Larghetto con moto*

Der dreiteilige langsame Satz hebt sich durch seine Grundtonart F-Dur deutlich von den Außensätzen in A-Dur ab. Der Mittelteil des Satzes wendet sich von der Dominante C-Dur nach As-Dur und ermöglicht so auch im Satzverlauf harmonischen Kontrast. Dabei ist interessant, dass die „Modulation“ über die Isolation und Umdeutung der fünften Stufe (C) zur Terz von As-Dur erfolgt (T. 26–27). Dieses

Prinzip erinnert an ein sehr ähnliches Verfahren in Beethovens c-Moll-Klavierkonzert op. 37. Nicht nur, dass sich der langsame Satz in E-Dur gleichermaßen terzverwandt von den Außensätzen abhebt, sondern der Beginn nutzt ebenfalls die isolierte fünfte Stufe als Scharnier und deutet diese zur Terz von G-Dur um. Zu bemerken ist außerdem, dass Ries' wie Beethoven den Umdeutungston mit kurzen Vorschlägen versieht, wengleich Ries noch einen weiteren, überleitenden Takt einfügt (T. 27). Obwohl mediantische Beziehungen zwischen Sätzen und auch Satzteilen nicht zwingend ein besonderes Merkmal der Musik der 1820er Jahre sein müssen, so ist die Parallele hier dennoch auffallend, insbesondere da das A-Dur-Quartett als Quatuor brillant ohnehin dem Konzert nahesteht.

Abb. 289: WoO 36, II, T. 25–32.

The image displays a musical score for four instruments: Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Bassoon (Br.), and Violoncello (Vc.). The score is divided into two systems, with the first system covering measures 25 to 29 and the second system covering measures 30 to 32. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 3/4. The first system begins with a dynamic marking of *mf* for all instruments. The Violin I part features a melodic line with a slur and a fermata over measures 25-27, followed by a *p* dynamic. The Violin II, Bassoon, and Violoncello parts play a rhythmic accompaniment of eighth notes. The second system starts at measure 30 with a *cresc.* marking. The Violin I part has a triplet of eighth notes and a *f* dynamic. The Violin II, Bassoon, and Violoncello parts also have a *cresc.* marking. The system concludes with a *pp* dynamic for all instruments.

Während die harmonische Disposition im Satzverlauf an Beethovens Konzert erinnert, scheint der Satzbeginn an die Klangsprache der späten Streichquartette anzuknüpfen. Kennzeichnend für den Satzanfang sind die sukzessiven Einsätze der Stimmen in aufsteigender Reihenfolge mit einer schreitenden Figur, die den Terzraum unter dem Einsatzton auslotet. Durch die Überlagerung der Einsätze kommt es zu einer allmählichen Füllung des Klangraums sowie zu Vorhaltsdissonanzen beim Einsatz jeder weiteren Stimme. Dabei bleibt das Metrum durch den übergebundenen Auftakt zunächst nur vage erkennbar.

**Larghetto con moto** (♩ = 72)

The first system of the musical score consists of four staves: Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Bassoon (Br.), and Cello (Vc.). The tempo is marked 'Larghetto con moto' with a quarter note equal to 72 beats per minute. The key signature has one flat (B-flat major or D minor). The time signature is 3/4. The dynamics range from piano (*p*) to fortissimo (*f*), with crescendos and accents. The Violin I part features a melodic line with slurs and accents, while the other instruments provide harmonic support with rhythmic patterns.

Der Satzbeginn erinnert an das Adagio aus Beethovens Streichquartett op. 127, das rund zwei Jahre vor Ries' Quartett entstand. Allerdings setzt Ries dem kammermusikalischen Beginn im weiteren Verlauf die Loslösung der Ersten Geige entgegen. Diese hebt sich durch ihre kantable Anlage sowie ihre Führungsrolle deutlich vom unteren Streichtrio ab, sodass das *Larghetto* insgesamt weiter den Grundsätzen des Quatuor brillant folgt. Im Mittelteil treten zwar auch die übrigen Stimmen vereinzelt hervor, dies ist aber auf den durchführungsartigen Charakter der Satzmitte sowie auf die fortlaufende Modulation von As-Dur über gis-Moll (enharmonisch verwechselt as-Moll), H-Dur, e-Moll, G-Dur, C-Dur bis nach Des-Dur zurückzuführen. Der dritte Teil (T. 42ff) übernimmt Reprisenfunktion, wobei punktuell Elemente des Satzanfangs ausgespart werden.

### III. Alla Polacca

Der dritte Satz bildet bereits das Finale und folgt einer Rondoform, wie es auch für Ries' Solokonzerte typisch ist. Die Tempobezeichnung „alla polacca“ knüpft an die zeitgenössische Mode für lokalkoloristische Anklänge in Schlussätzen an, beschränkt sich hier allerdings auf die Verwendung typischer Polonaisenrhythmik in den Begleitstimmen.

Im Vordergrund der Satzgestaltung steht die Zurschaustellung der Virtuosität der Ersten Geige. Die Satzform wie auch die motivisch-thematische Arbeit ordnen sich dieser unter, indem der Satz nicht wie in den meisten Fällen einer „strikten“ Sonatenrondoform folgt und auf motivische Arbeit weitgehend verzichtet. Das mittlere Couplet (T. 98ff) besitzt zwar Durchführungscharakter, allerdings basiert dieser lediglich auf einem raschen harmonischen Rhythmus und dem Wiederholen schneller Spielfiguren in stets neuem harmonischem Kontext und weniger auf der Auseinandersetzung mit motivischem Material. Zudem werden im Satzverlauf keine zwei Themen exponiert, sodass sich der Inhalt der Couplets auf spielepisodenhafte Elemente reduziert. Das letzte Couplet weist durch die Wiederholung einzelner Segmente aus dem zweiten Couplet Reprisescharakter auf, bleibt allerdings durch das Fehlen eines Seitenthemas ebenso auf virtuose Passagen begrenzt. Darüber hinaus basiert der Satzverlauf in weiten Teilen auf spannungssteigernden Sequenzbildungen sowie auf der Wiederholung kurzgliedriger Phrasen in einer anderen Oktavlage, woraus eine recht durchsichtige Einteilung des Satzes in kurze Binnenabschnitte resultiert (vgl. z. B. T. 11ff u. T. 15ff oder T. 59–60 u. T. 61–62 sowie die Strukturierung des mittleren Couplets T. 98ff). Durch den Fokus auf schnelle Spielfiguren und Passagenwerk kommt der Satz somit typischen Vorlieben des Publikums für Virtuosität entgegen. Passend hierzu fordert Ries von der Ersten Geige, einzelne Abschnitte dezidiert auf einer Saite zu spielen, wobei hier weniger klangfarbliche Gründe im Vordergrund stehen, sondern die technische Versiertheit. Die im Tempo geraffte Schlussgruppe (più mosso, T. 178ff) bündelt schließlich die Spielfiguren zu einer Schlusssteigerung und bildet gleichsam das fulminante Ende des Satzes.



*più mosso*

The musical score consists of four staves: Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Bassoon (Br.), and Violoncello (Vc.). The tempo is marked *più mosso*. The key signature is two sharps (D major). The time signature is 3/4. The score is divided into three systems of measures 178-181, 181-184, and 184-185. The first system (measures 178-181) features a *f* dynamic. The second system (measures 181-184) features a *p* dynamic. The third system (measures 184-185) features a *f* dynamic. The score includes various rhythmic figures, including triplets and sextuplets, and dynamic markings such as *f*, *p*, and *sfz*.

Der Satz gewinnt allerdings durch die harmonische Anlage an Reiz, da die Couplets die Dominante umgehen und sich mediantisch nach C-Dur/c-Moll (erstes Couplet T. 42ff) und e-Moll (Beginn des zweiten Couplets T. 98ff) wenden. Wenngleich das Material des gesamten Satzes wenig kontrastreich scheint, sorgt die harmonische Disposition der einzelnen Formabschnitte für Kontrast.

### **Streichquartett C-Dur WoO 37**

Dem Partiturautograph ist zu entnehmen, dass Ries das C-Dur-Quartett WoO 37 nach seinem Umzug nach Frankfurt 1827 komponierte oder zumindest vollendete: „*Quatuor pour deux Violons, Alto & Violoncelle composé par Ferd. Ries Frankfurt 1827*“.<sup>917</sup> Neben dem Partiturautograph sind drei Abschriften erhalten, wovon eine zusammen mit dem Quartett WoO 34 Generalleutnant Georg Dubislav

<sup>917</sup> Das Partiturautograph findet sich in der Musikabteilung der Berliner Staatsbibliothek (D-B) unter der Signatur Mus.ms.autogr. Ries, F. 67 (1) N.

Ludwig von Pirch zuzuordnen ist,<sup>918</sup> während eine weitere 1875 durch Hubert Ries angefertigt wurde.<sup>919</sup> Die dritte Abschrift wird im RISM-Katalog (aktuell) fälschlich einem von Hill bisher nicht erfassten Quartett zugeordnet, denn es handelt sich de facto ebenfalls um eine um 1835 angefertigte Abschrift der Stimmen des C-Dur-Quartetts WoO 37.<sup>920</sup>

Da das Quartett zu Lebzeiten ungedruckt blieb und auch kein Widmungsträger auf den erhaltenen Quellen vermerkt ist, lässt sich über den Anlass der Komposition kaum etwas aussagen. Auffällig ist nur, dass sich Ries bei der Konzeption des Kopfsatzes deutlich an Beethovens *Rasumowsky*-Quartetten op. 59 orientierte. Ries schätzte Beethovens Streichquartette op. 59 bekanntlich und scheint sich bereits in früheren Jahren an diesen orientiert zu haben.<sup>921</sup> Zu der (vermutlich privaten) Verbreitung des Werks finden sich ebenfalls kaum Quellen. Lediglich aus dem bereits oben angeführten späten Brief von Hubert Ries an seinen Bruder Joseph geht hervor, dass Hubert im April 1864 auch das C-Dur-Quartett WoO 37 in Berlin aufführte: „*Am vergangenen Sonntag (dem 17t d. M.) hatte ich wieder eine Quartettmatinée vor Zuhörern, wo ich folgende Werke vortrug; als: Quartett C dur,<sup>922</sup> F moll<sup>923</sup> und C dur. (manuscript)<sup>924</sup> vom Ferdinand, und sie giengen alle drei vortrefflich.*“<sup>925</sup>

### I. Allegro con brio

Besonderes Merkmal der Satzeröffnung ist ihr verarbeitender Charakter. Die Prozessualität der motivischen Bewegung sowie die über lange Strecken hinweg undefinierte und modulierende Harmonik sorgen dafür, dass der Satzbeginn wie einem Durchführungsabschnitt entnommen erscheint, der sich allmählich zur Tonika hinbewegt. Darüber hinaus spielt die Eröffnung des Kopfsatzes deutlich an Beethovens F-Dur-Quartett op. 59 Nr. 1 an.<sup>926</sup> Kennzeichnend hierfür sind das Pausieren der Ersten Geige, in Achteln repetierende Mittelstimmen, die bei Ries allerdings erst in T. 3 einsetzen, sowie der Melodiebeginn im Cello. Wie Beethoven legt auch Ries der Satzeröffnung im Cello einen aufsteigenden Quartgang zu Grunde. Während Beethovens Satz allerdings auf der Quinte beginnt und zum Grundton aufsteigt, setzt das Cello in Ries' Quartett auf dem Grundton ein und steigt zur vierten Stufe auf. In beiden Fällen bleibt die Tonalität allerdings undefiniert, da auch bei Ries die kurze zweitaktige Phrase des Cellos ohne genaueren Kontext eingeführt wird. Denn dass es sich bei dem Einsatzton C um den Grundton der Tonika handelt, wird erstmals in T. 18 deutlich. Die Satzeröffnung dient somit wie bei Beethoven der Hinführung zur Tonika. Während Beethovens Satzbeginn allerdings zunächst um die Tonika kreist, destabilisiert Ries die ohnehin unklare Harmonik weiter, indem er mit dem Einsatz der Mittelstimmen und der Imitation in der Ersten Geige die Harmonik nach As-Dur wendet. Die allmähliche, nahezu lineare und chromatisch angereicherte Erweiterung des Klangraums durch die Fortspinnung des Quartgangs in der Ersten Geige mündet in einen Ausbruch im Fortissimo, der die Tonika allerdings nur scheinbar bekräftigt, denn C-Dur tritt hier labil als Quartsextakkord auf (T. 11). Beethovens Satzbeginn kulminiert gleichermaßen in einem Fortissimo, das die Tonika allerdings

<sup>918</sup> Musikabteilung der Berliner Staatsbibliothek (D-B), Signatur: Mus.ms. 18537/6. Siehe auch die Ausführungen zum Streichquartett WoO 34.

<sup>919</sup> Musikabteilung der Berliner Staatsbibliothek (D-B), Signatur: Mus.ms. 18537/5.

<sup>920</sup> Musikabteilung der Berliner Staatsbibliothek (D-B), Signatur: Mus.ms. 18536/12.

<sup>921</sup> Siehe auch die Ausführungen zu den Streichquartetten op. 70 und zum Streichquintett op. 68 weiter oben, sowie: Brief von Ferdinand Ries an Franz Gerhard Wegeler, Frankfurt a. M., 13. Dezember 1837, in: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 779–780, [Dok. Nr. 503].

<sup>922</sup> Es ist nicht genau auszumachen, welches Quartett gemeint ist, eventuell das bei Hill nicht verzeichnete C-Dur-Quartett Hill deest Nr. 1. Siehe Anhang.

<sup>923</sup> WoO 48.

<sup>924</sup> WoO 37.

<sup>925</sup> Siehe: Brief von Hubert Ries an Joseph Ries, Berlin, 19. April 1864, zitiert nach: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 800–801, [Dok. Nr. 515].

<sup>926</sup> Siehe auch: Schewe, Gisela: Untersuchungen zu den Streichquartetten von Ferdinand Ries, S. 141ff.

stabilisiert (T. 19). Ries nimmt sich daher erneut Raum (T. 13–18), um die Tonika anzuzielen. Dies gelingt schließlich in T. 18 und somit nach einer ähnlich langen Entwicklung wie bei Beethoven (19 Takte). Dabei ist interessant, dass Ries der Überleitung zu T. 18 die Rhythmik zu Grunde legt, die bei Beethoven nach T. 19 folgt. Kennzeichnend hierfür sind kurze Achtel sowie die Überbindung einer Halben in den nachfolgenden Takt in allen Stimmen. Während bei Beethoven auf das Erreichen der Tonika ein neuer Abschnitt folgt, der zwar für den weiteren Satzverlauf relevant bleibt, aber keine thematische Funktion übernimmt und sich von F-Dur rasch wieder entfernt, nutzt Ries das Erreichen der Grundtonart, um damit gleichermaßen ein kurzes Thema einzuführen (T. 18–22). Der viertaktige Bau stellt dabei die Gegensätze von enger und weiter Lage gegenüber, indem auf eine kurze Wechselnotenfigur große Intervallsprünge von bis zu einer Tredezime folgen. Ries' Satzeröffnung hat somit doppelte Funktion: einerseits wird, an eine Einleitung erinnernd, die Grundtonart zunehmend definiert, andererseits übernehmen die ersten 18 Takte ebenso motivische Funktion für den weiteren Verlauf des Satzes, wenngleich dem Hörer ab T. 18 ein stabiles Thema präsentiert wird. Beethovens Satzbeginn erweist sich sogleich als eigentlicher thematischer Gedanke, dem allerdings eine feste „Gestalt“ fehlt und der durch markante Motivik zusammengehalten wird.<sup>927</sup> Das Erreichen der Tonika fällt in op. 59 Nr. 1, aber mit dem Ende der thematischen Eröffnung zusammen.

Abb. 293: WoO 37, I, T. 1–22.

**Allegro con brio** (♩ = 138)

The first system of the musical score (measures 1-8) features four staves: Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Bassoon (Br.), and Violoncello (Vc.). The tempo is marked 'Allegro con brio' with a quarter note equal to 138 beats per minute. The key signature is one flat (F major). The score begins with a rest for the first two measures. From measure 3, all parts enter with a piano (*pp*) dynamic. The Violin I part has a melodic line with a crescendo leading to a tredecima interval. The Violin II, Bassoon, and Violoncello parts provide harmonic support with rhythmic patterns of eighth notes and quarter notes. The Violoncello part starts with a *p* dynamic and a crescendo.

<sup>927</sup> Siehe auch: Schewe, Gisela: Untersuchungen zu den Streichquartetten von Ferdinand Ries, S. 142.

15  
 VI. I *pp* *cresc.* *f*  
 VI. II *pp* *cresc.* *f*  
 Br. *pp* *cresc.* *f*  
 Vc. *pp* *cresc.* *f*

20  
 VI. I  
 VI. II  
 Br.  
 Vc.

Dass Ries in T. 4 As-Dur als erstes stabiles tonales Zentrum definiert – wenngleich auch nur kurz –, erklärt sich mit Blick auf den Seitensatz, der ebenfalls in As-Dur ansetzt (T. 35ff). Bereits die Satzeröffnung stellt somit C-Dur und As-Dur gegenüber, obschon C-Dur anfangs noch nicht als Grundtonart bekräftigt wird. Auf satztechnischer Ebene kontrastiert der Seitensatz durch akkordische Setzweise in Achteln in allen Stimmen und hebt sich somit von dem Satzbeginn ab, der maßgeblich durch die Außenstimmen sowie imitierende Mittelstimmen gestaltet ist.

Abb. 294: WoO 37, I, T. 35–41.

35  
 VI. I *pp*  
 VI. II *pp*  
 Br. *pp*  
 Vc. *pp*

Für die harmonische Entwicklung ist dabei interessant, dass die Wiederholung und Fortspinnung des Seitenthemas ab T. 40 abermals nach C-Dur durchbricht. Die Dehnung des Klangraums (T. 52) mündet somit ähnlich wie am Satzbeginn in C-Dur, das hier (T. 53) allerdings nicht mehr als Tonika fungiert, sondern dominante Funktion zu f-Moll besitzt. Die Motivik der Fortspinnung ab T. 47 verweist dabei ebenfalls auf den Satzbeginn, denn sie ist maßgeblich aus der Drehfigur aus T. 18 abgeleitet.<sup>928</sup>

<sup>928</sup> Siehe auch: Ebd., S. 144.

Auch die ab T. 53 folgende Schlussgruppe ist aus Motivik des bisherigen Expositionsverlaufs gewonnen, indem die unterbrochene Achtelrhythmik der Takte 13ff wie auch die absteigenden Linien der Überleitung aus T. 26ff wiederkehren (T. 67ff).

Die Durchführung entwickelt Ries zunächst aus der Fortsetzung der Schlussgruppe der Exposition. Sie dient zur Modulation nach a-Moll, das über G-Dur (Sekundakkord) und E-Dur erreicht wird (T. 85/86). Motivisch knüpft die Überleitung an die Rhythmik der Takte 13–16 an, bevor mit dem Erreichen von E-Dur (dominantisch zu a-Moll) in T. 86 die Wiederaufnahme weiterer Motive der Exposition beginnt. Die dichte satztechnische Arbeit, die den gesamten Satz durchzieht, wird hier durch die Überlagerung verschiedener Motive noch gesteigert. Während im Cello der Quartgang der Satzeröffnung erklingt, fährt die Zweite Violine im Wechsel mit der Bratsche mit der Figur der Überleitung aus T. 13 fort. In der Ersten Violine erklingt hierzu gleichzeitig der Themenkopf aus T. 18–19, wodurch sich eine dichte, kontrapunktische Verflechtung sowie Individualisierung der einzelnen Stimmen ergibt.

Abb. 295: WoO 37, I, T. 84–90.

The image shows a musical score for four instruments: Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Bratsche (Br.), and Cello (Vc.). The score is in common time (C) and starts at measure 84. The key signature has one sharp (F#). The dynamics are marked with *p* (piano) and *cresc.* (crescendo). The Violin I part features a melodic line with a crescendo and a final *p* marking. The Violin II part has a rhythmic pattern with a crescendo and a final *p* marking. The Bratsche part has a rhythmic pattern with a crescendo and a final *p* marking. The Cello part has a rhythmic pattern with a crescendo and a final *p* marking.

In einem zweiten Abschnitt widmet sich die Durchführung dem akkordischen Seitenthema, das nach einer chromatischen Überleitung (T. 100–104) in F-Dur ansetzt (T. 104ff). Den Quartgang des Cellos vom Satzbeginn nutzt Ries schließlich für die Rückmodulation zur Grundtonart und für die motivische Vorbereitung der Reprise. Hierfür spinnt Ries den Quartgang in allen Stimmen sequenzierend und imitativ fort und bringt die Harmonik über Quintbeziehungen zurück Richtung C-Dur (T. 117ff).

Den Beginn der Reprise markiert die Wiederkehr der Eröffnungsfigur im Cello, die nun durch die Oberstimmen harmonisch genau definiert wird (T. 125). Dabei handelt es sich allerdings nicht um die Bestätigung der Tonika, da C-Dur hier als Septakkord zu F-Dur auftritt. Somit ergibt sich für den Reprisesbeginn eine ähnliche Konstellation wie in Beethovens Quartett op. 59 Nr. 1. Beethoven bricht am Ende der Durchführung zur Tonika F-Dur durch, befindet sich aber motivisch noch nicht in der Reprise. Ries kehrt das Prinzip um, indem er die Reprise motivisch „korrekt“ beginnt, die Grundtonart aber durch die Füllstimmen weiter destabilisiert und zur Zwischendominante erklärt. Mit Blick auf Ries’ frühere Quartette zeigen sich Parallelen auf, da Ries in den Quartetten op. 150 Nr. 1, und op. 70 Nr. 1 und Nr. 2, den Reprisesbeginn durch die Trennung der motivischen und harmonischen Ebene in ähnlicher Weise in Frage stellt. Das Verfahren muss im Quartett WoO 37 somit nicht zwangsläufig auf Beethoven verweisen, wengleich die Quartette op. 70 nur einige Jahre nach Beethovens *Rasumowksy*-Quartetten entstanden.

Der aus der Exposition bekannte Durchbruch nach C-Dur als Quartsextakkord erfolgt nun früher und schon nach vier Takten (T. 129), sodass die „Suche“ nach der Tonika anders als am Satzbeginn bereits nach 10 Takten abgeschlossen ist (T. 134). Dabei ist interessant, dass der Quartsextakkord nun unvermittelt auf einen As-Dur-Septakkord folgt (T. 128/129). Die zwei harmonischen Pole der Exposition, C-Dur und As-Dur, werden somit noch näher aneinander gerückt, wenngleich der Seitensatz in der Reprise nach C-Dur aufgelöst wird. Jedoch täuscht Ries auch in der Reprise abermals den Übergang nach As-Dur an, festigt allerdings die Harmonik nicht, sondern lässt sie durch Quintbeziehungen im Modulationsfluss (T. 134ff). Die Coda thematisiert den Satzbeginn erneut und kehrt an den Anfang zurück. Die Harmonik wird dabei wie zu Beginn der Reprise durch die Oberstimmen konkretisiert, allerdings tritt C-Dur nun gefestigt auf (T. 193ff), da eine Septime fehlt. Ein zweiter Anlauf (T. 203) zielt gleichermaßen nach As-Dur, wendet sich allerdings abrupt nach Des-Dur (T. 206), das aber erneut in den schon bekannten Quartsextakkord mündet. Eine kurze motivische Rekapitulation der Seitenthematik beendet schließlich den Satz in der Tonika.

Im Kopfsatz ist somit insbesondere die dauernde Suche und Fixierung der Grundtonart C-Dur von zentraler Bedeutung. Während der Beginn undefiniert mit dem Cello erfolgt, wendet sich die Harmonik mit Einsatz der übrigen Stimmen nach As-Dur, das im weiteren Verlauf zum Gegenpol zu C-Dur erklärt wird. Der erste Durchbruch zur Tonika bleibt trügerisch, da C-Dur als Quartsextakkord auftritt. Erst nach 18 Takten gelingt es, die Grundtonart stabil zu bestätigen. Das Prinzip wird auch in der Reprise beibehalten, indem ihr Beginn die Grundtonart kurzzeitig zur Dominante erklärt. Auch hier erweist sich der erste Versuch, nach C-Dur durchzubrechen, als Finte und gelingt erst einige Takte später (T. 134). Die Coda thematisiert diese Idee abermals und schlägt dabei einen neuen Weg ein, Des-Dur, der allerdings ebenso in den Quartsextakkord mündet. Satztechnisch fällt auf, dass Ries alle vier Stimmen in weiten Teilen eigenständig führt und einer herkömmlichen Trennung in Oberstimmenmelodik und Begleitsatz entgegenwirkt. Anders als beispielsweise im Quartett WoO 36 zeigt sich hier deutlich Ries' Kunstfertigkeit im „ächten Quartet-Styl“.<sup>929</sup>

## II. Andantino con moto

Der langsame Satz in a-Moll knüpft motivisch an den Kopfsatz an, da die im Satzanfang eingeführte Motivilik ebenfalls einen Quartgang umschreibt. Die Violine I pausiert in den ersten acht Takten, sodass die Unterstimmen zunächst viel Raum bekommen, um eine wiegende, nahezu ostinate Begleitformel

<sup>929</sup> Siehe: Brief von Ferdinand Ries an [Hans Georg] Nägeli, Frankfurt a M., 21. Januar 1830, zitiert nach: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 467–468, [Dok. Nr. 300].

einzuführen, die auch nach der Loslösung der Ersten Geige von den übrigen Streichern erhalten bleibt (T. 18ff).

Abb. 297: WoO 37, II, T. 1–8.

Andantino con moto (♩ = 132)

VI. I

VI. II

Br.

Vc.

Der Satz bleibt insgesamt schlicht und ist in einer A-B-A'-Form angelegt. Bereits im A-Teil wechselt beim Übergang nach C-Dur in T. 29 die Textur. Während die Mittelstimmen weiter in Parallelführung spielen – nun kurze Wechseltonfiguren – ziehen in die Violine I grazile Trillerfiguren ein, die anschließend dialogisierend mit dem Cello fortgesponnen werden (T. 36ff). Die Rückkehr zum Satzbeginn beschließt den A-Teil (T. 51ff). Der B-Teil kontrastiert die düstere Stimmung der Außenabschnitte durch ein neues, lyrisch-kantables Thema (T. 65ff). Die strenge Satztextur des bisherigen Satzverlaufs lockert Ries nun durch schwungholende Akkordbrechungen in den Mittelstimmen, Stütztöne im Cello sowie abwechselndes Hervortreten der Stimmen aus dem Verbund auf.

Abb. 298: WoO 37, II, T. 64–68.

VI. I

VI. II

Br.

Vc.

Zudem sorgen harmonische „Überraschungen“, wie das Ausweichen nach Des-Dur (T. 85) und die mediantische Verkettung von Des-Dur, A-Dur und F-Dur (T. 93ff) für reizvolle Klangeffekte, bevor die düstere Atmosphäre des A-Teils wiederkehrt.

### III. Menuetto moderato

Das Menuett knüpft durch seine diatonische Melodik, einen regelmäßigen Phrasenbau sowie einfache Motivbausteine wie Dreiklänge und Drehfiguren an die Klangsprache klassischer Menuettsätze an. Den Bau des Satzes modifiziert Ries leicht, indem er die erste Binnenwiederholung ausschreibt und die Melodik der Ersten Geige in die Bratsche verlagert. Ähnlich verfährt er auch nach der verarbeitenden Fortspinnung bei der Rückkehr des Satzbeginns ab T. 28. Das eröffnende Arpeggio wird nun sukzessive auf alle Stimmen übertragen, wobei die Melodie zunächst im Cello bleibt und anschließend der Ersten Geige übergeben wird. Das Trio wendet Ries nach c-Moll und schreibt auch hier die Binnenwiederholung aus. Neben der Harmonik in Moll kontrastiert der gesamte Charakter des Trios durch polonaisenartige Rhythmik in den Begleitstimmen sowie durch energische Schleiferfiguren, beginnend in der tiefen Lage im Cello. Phrasenwiederholungen variiert Ries durch kanonisch geführte Mittelstimmen und verdichtet das Satzgeschehen ab T. 69 zunehmend durch die kurzgliedrige Verteilung der Motive auf alle Stimmen. Die Wiederkehr von sukzessive aufsteigenden Arpeggien stammt aus dem Menuett und kündigt somit die Wiederkehr des Beginns an (T. 75ff).<sup>930</sup>

### IV. Finale. Allegro

Den Schlusssatz legt Ries als Rondo an und findet dabei eine eigene Herangehensweise an die Satzform. Den Beginn des Finales prägt ähnlich wie im Kopfsatz eine Art Einleitung, die mit einer aufbrausenden Geste – eine schnelle Dreiklangsbrechung, versetzt zwischen den beiden Violinen und den Unterstimmen – „Aufmerksamkeit suchend“ beginnt. Die darauffolgende Repetitionsfigur in der Ersten

<sup>930</sup> Siehe auch: Schewe, Gisela: Untersuchungen zu den Streichquartetten von Ferdinand Ries, S. 140–141.



Geige offenbart zunächst c-Moll als Grundtonart. Die Fortspinnung schwenkt allerdings nach C-Dur um und leitet somit zum ersten Ritornell über. Dieses beginnt, an den Kopfsatz erinnernd, nur mit dem Cello, wobei nicht nur die Wahl des Instruments eine Parallele aufzeigt, denn auch die auf einer Quarte basierende Intervallstruktur des schlichten Themas – absteigender Quartgang in Sechzehnteln und erneuter Anstieg in Achteln – erinnert an den Beginn des ersten Satzes. Der imitierende Einsatz der Bratsche lässt zunächst auf eine Verarbeitung als Fugato schließen, dem allerdings der Einsatz der Violinen entgegenwirkt.

Abb. 300: WoO 37, IV, T. 1–23.

Finale. Allegro (♩ = 138)

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

9  
VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

17  
VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

Ungewöhnlich für ein Ritornell in C-Dur erscheint die kurzzeitige Wendung des Themas nach H-Dur (T. 33ff). Ries stellt somit zwei gegensätzliche Pole unmittelbar gegenüber. Auch im weiteren Satzverlauf findet dieses Prinzip Anwendung, indem einzelne Form- sowie Binnenabschnitte nicht nur motivisch, sondern auch harmonisch deutlich voneinander abgesetzt werden. Daraus resultiert ein mehr gegenüberstellender als modulatorisch-vermittelnder Umgang in der harmonischen Gestaltung. So wendet sich das erste Couplet (T. 55ff) nach A-Dur, während das zweite Couplet in c-Moll ansetzt

(T. 142ff). Für eine klare Abschnittsbildung sorgt zudem die Wiederholung einzelner Phrasen in einer anderen Oktavlage. Hiervon macht Ries insbesondere im ersten Couplet Gebrauch, wobei in den Wiederholungen das Quartmotiv des Ritornells in die Mittelstimmen eingewoben wird. Somit bleibt zumindest untergründig ein Bezug zum Ritornell erhalten, wenngleich die Motivik der Melodieführung konträr erfunden ist. Die Rückführungen vom Couplet zum Ritornell knüpfen dabei ebenfalls an das Quartgangmotiv an und sorgen durch eine zunehmende Verdichtung der Stimmen hin zum Unisono für eine effektvolle Steigerungswirkung (T. 111ff und T. 225ff). Besonders interessant ist die Gestaltung des zweiten Couplets, da sich dieses aus der Motivik der Einleitung speist (Repetitionsmotiv). Somit wird erst nach rund 140 Takten deutlich, dass die Satzeröffnung auch motivische Funktion übernimmt und zur Gestaltung eines gesamten Formteils dient.

Abb. 301: WoO 37, IV, T. 142–148.

Innovativ erscheint zudem, dass der Formabschnitt in eine Kadenz der Ersten Violine mündet (T. 183). Die vorhergehende satztechnische Verdichtung sowie die Einbeziehung aller Stimmen in das Satzgeschehen lassen nicht darauf schließen, dass die Erste Geige hier solistisch hervortritt. Die Kadenz dient allerdings zugleich als Zäsur und Überleitung in einen weiteren Abschnitt, der sich durch seinen 3/8-Takt und sein Tempo (Larghetto) deutlich absetzt. Motivisch knüpft das Larghetto allerdings weiter an das Repetitionsmotiv der Einleitung beziehungsweise des Couplets an, eröffnet nun aber in Es-Dur.

Abb. 302: WoO 37, IV, T. 184–190.

188

VI. I

VI. II

Br.

Vc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

Wie im Verlauf des ersten Couplets zieht in die Begleitstimmen auch hier punktuell der Quartgang des Ritornells ein (T. 195ff) und mündet in eine Rückkehr zum schnellen Tempo (Allegro) wie auch zum 2/4-Takt. Die nun einsetzende Überleitung zum Ritornell stellt Repetitionsmotiv und Quartgang erstmals gegenüber (T. 205ff) und erreicht schließlich die Tonika.

Das ab T. 229 ansetzende dritte Ritornell orientiert sich an den vorherigen, ersetzt allerdings die Ausweichung von H-Dur nach E-Dur. Ein im Tempo beschleunigter Schlussabschnitt ab T. 255 erzielt durch schnelle Skalen sowie kräftiges Unisono Schlusswirkung. Hierbei wird nicht nur das Quartgangmotiv nahezu pausenlos wiederholt, sondern auch das Repetitionsmotiv kehrt nach einem retardierenden Abschnitt in Des-Dur letztmals wieder (T. 277ff).

Im witzig-spritzigen Finale des Streichquartetts verzichtet Ries somit auf ein Sonatenrondo. Die Form orientiert sich an der Reihung und der plakativen Gegenüberstellung von Ritornellen und Couplets, die motivisch sowie harmonisch deutlich voneinander abgegrenzt werden. Gleichwohl wird die Satzform durch einige Elemente reizvoll erweitert. Die Einleitung zum ersten Ritornell ist zunächst nicht ungewöhnlich. Interessant ist allerdings, dass ihre Motivik im späteren Satzverlauf an Relevanz gewinnt und zur Gestaltung eines eigenen Formabschnitts dient. Innovativ erscheinen auch die Zäsur bildende Kadenz und das darauf folgende Larghetto, das die eingeführte Motivik weiter behandelt. Ein ähnliches Verfahren, um Kontrast zu schaffen, findet sich bereits im Klavierquintett op. 74, wobei dort neue Motivik für den verlangsamten Abschnitt eingeführt wird.

Das C-Dur-Quartett WoO 37 zeichnet sich durch seine interessanten Außensätze und die dichte motivische Arbeit aus. Der Kopfsatz spielt nicht nur auf Beethovens *Rasumowsky*-Quartett Nr. 1 an, sondern verschärft die dortigen Elemente noch durch eine unstetigere Harmonik sowie eine direkte Prozessualität der motivischen Bewegung. Die Durchführung vermag die motivische Arbeit noch zu verdichten und erscheint durch die kontrapunktische Verflechtung mehrerer Motive in allen Stimmen als eine der am dichtesten gearbeiteten Durchführungen von Ries überhaupt. Wie in anderen Werken von Ries, weicht auch hier die Reprise von den Konventionen ab, indem die Tonika zur Zwischendominante erklärt wird. Der Schlusssatz wird durch den eigentümlichen Larghetto-Einschub im 3/8-Takt originell erweitert. Dass dieser nicht losgelöst vom übrigen Satzverlauf steht – wie beispielsweise der Einschub im Klavierquintett op. 74 – zeigt die motivische Ableitung aus der Einleitung des Finales. Wie zu sehen sein wird, spielen Takt- und Tempowechsel, mit denen meist ein deutlicher Affektwechsel einhergeht, besonders in Ries' späten Werken eine herausgehobene Rolle als Mittel der Satzgestaltung.

### **Streichquartett g-Moll op. 166 Nr. 2**

Erst vier Jahre, nachdem Ries das Streichquartett WoO 37 komponiert hatte, vollendete er ein weiteres Quartett, das später als Nr. 2 im Opus 166 erschien. Der Katalog 741 nennt „Frankfort a/m 1831“ als Ort und Jahr der Entstehung. Wie bei dem Es-Dur Quartett op. 166 Nr. 1, scheint auch für das g-Moll-

Quartett keine autographe Partitur erhalten zu sein. Neben dem Erstdruck von Dunst ist lediglich eine 1875 durch Hubert Ries angefertigte Abschrift beider Quartette überliefert.<sup>931</sup> Während nicht klar ist, warum sich Ries bei der Zusammenstellung des Opus für das um einige Jahre ältere Es-Dur-Quartett entschied, ist vorstellbar, dass das g-Moll-Quartett in das Opus aufgenommen wurde, weil es Ries' damals aktuellstes Streichquartett war.

Betrachtet man die Anlage des Quartetts, so fallen sofort einige äußere Unterschiede zu den vorherigen Quartetten auf. Neu ist, dass Ries erstmals keinen Tanzsatz in das Quartett integriert, sondern an zweiter Stelle ein Allegretto im 6/8-Takt setzt. Während in früheren Quartetten stets ein Rondo oder Sonatensatz das Finale bildeten, legt Ries den Schlusssatz hier erstmalig als Variationssatz an, der bei ihm sonst immer als langsamer Satz fungierte.

### **I. Andante/Allegro**

Wie im ersten g-Moll-Quartett (op. 150 Nr. 3) eröffnet Ries auch hier den Kopfsatz mit einer langsamen Einleitung, der dabei mehrere Funktionen für den folgenden Satzverlauf zukommen. Zunächst ist die kräftige Eröffnung durch eine auftaktige chromatische Bewegung und einen weiten Sprung im Forte und Unisono eine „Schockgeste“, um die Aufmerksamkeit des Publikums zu gewinnen. Die verminderte Harmonik sowie die anschließende, ungewöhnlich lange Pause (vier Schläge) lassen den Hörer dabei ratlos zurück. Kontrastierend wird in T. 2 eine Legatophrase dagegengesetzt, die den chromatischen Zug der Eröffnung (hier nun *fis'-g'*) wie auch den Intervallsprung (hier eine Quinte) untergründig beibehält, nun aber nach D-Dur kadenzierend endet (T. 3). Der in den ersten drei Takten eingeführte Kontrast zwischen einer scharf rhythmisierten, akkordischen Eröffnungsgeste und einer kurzen Legatokantilene wird in T. 4–6 erneut aufgegriffen und endet subdominantisch in c-Moll. Die Diminution von T. 2 in T. 7 wendet sich erstmals nach g-Moll und anschließend nach Es-Dur, bevor der Übergang zum Allegro durch akkordisch gesetzte Oberstimmen unter Beibehaltung der Eröffnungsrhythmik im Cello an harmonischer und rhythmischer Stabilität gewinnt und den Wechsel zum schnellen Tempo einleitet. Dadurch, dass die repetierenden Mittelstimmen sowie die Eröffnungsgeste im Cello beibehalten werden, gestaltet sich der Übergang zum schnellen Tempo fließend. Das Erste Thema leitet Ries aus der Legatophrase der Einleitung ab, wobei auch hier die beiden viertaktigen Phrasen des Themas durch lange Pausen getrennt werden, die vom Cello durch die Motive der Eröffnungsgeste gefüllt werden. Die Einleitung bereitet das Allegro somit nicht nur harmonisch vor, sondern die beiden wesentlichen Elemente dienen schließlich dazu, das Erste Thema zu konstituieren. Dabei ist interessant, dass zwei kontrastierende Motive zu einer Einheit verbunden werden.

---

<sup>931</sup> Musikabteilung der Berliner Staatsbibliothek, Signatur: Mus.ms. 18537/4.

Abb. 303: op. 166 Nr. 2, I, T. 1–25.

The image displays a musical score for strings, measures 1 through 25. The score is divided into three systems. The first system (measures 1-8) is marked *Andante* ( $\text{♩} = 54$ ) and features dynamics of *f*, *p*, *f*, *p*, and *pp*. The second system (measures 9-13) is marked *Allegro* ( $\text{♩} = 126$ ) and features a dynamic of *p*. The third system (measures 14-25) features dynamics of *cresc.* and *cresc.*. The instruments are Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Bassoon (Br.), and Cello (Vc.).

Nachdem die Erste Violine den Vortrag des Themas abgeschlossen hat, übernimmt das Cello die Melodieführung und spinnt das Thema in einer sechstaktigen Kantilene fort, die über die

Doppeldominante nach D-Dur führt. Das Erreichen der Dominante in T. 26 markiert zugleich einen ersten Höhe- und Wendepunkt der aufgebauten Spannung. Die abfallenden Skalen in der Ersten Geige werden von der Bratsche zu einer doppelschlagartigen Umspielungsfigur umgeformt, die schließlich als Orgelpunkt ins Cello einzieht (T. 30ff).

Abb. 304: op. 166 Nr. 2, I, T. 26–31.

The image shows a musical score for measures 26-31 of Op. 166 No. 2, I. The score is in 4/4 time and features four staves: Violin I, Violin II, Violin, and Cello. Measures 26-28 show a dynamic of 'f' (forte). Measures 29-31 show a 'cresc.' (crescendo) marking. The Violin I part has a complex melodic line with many accidentals. The Violin II part has a simpler melodic line. The Violin part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Cello part has a simple melodic line.

Unverkennbar zielt der Satz zurück zur Tonika, indem die Dominantspannung über acht Takte zunehmend gesteigert wird (T. 26–35). Die durch die Cellokantilene ab T. 21 eingeleitete Wegbewegung von der Grundtonart mündet somit in eine erneute Aufnahme des Ersten Themas, dessen Kopf nun allerdings fragmentarisch auf das Cello und die Mittelstimmen verteilt wird (T. 34–36). Wenngleich die beschriebene Passage der Takte 26ff zur Spannungssteigerung und Rückkehr zur Tonika sowie zum Themenbeginn führt, so kommt ihr dennoch eine weitere Funktion zu. Denn sie führt in den Mittelstimmen ab T. 26 untergründig eine Begleitrythmik ein, die sich für die Überleitung zum Seitenthema sowie für den Seitensatz selbst als strukturbildendes Element erweist. Die akkordische Setzweise sowie die mit Pausen durchzogene Achtelrhythmik nutzt Ries zur Gestaltung der modulierenden Überleitung. Dabei fällt auf, dass die Modulation nach der Wendung zur Parallele B-Dur und nach Es-Dur (T. 38ff) ihr Ziel gewissermaßen „aus den Augen“ verliert, da die Harmonik nach Ges-Dur und Des-Dur ausweicht. Jedoch erweist sich Des-Dur durch die enharmonische Verwechslung mit Cis-Dur als Wegbereiter nach fis-Moll, das als Parallele der Doppeldominante A-Dur bereits nahe zum Seitensatz in D-Dur steht. Die in T. 26 eingeführte und für die Überleitung verwendete Begleitrythmik setzt sich auch im Seitensatz fort. In der Bratsche wird dabei das achttaktige Seitenthema in Form einer aufsteigenden Linie eingeführt, die sich schließlich in der Ersten Geige fortsetzt (T. 48–55).

The musical score consists of three systems of staves for Violin I, Violin II, Basses, and Cellos. The first system (measures 38-42) shows a rhythmic pattern of eighth notes with dynamics *dim.*, *p*, and *pp*. The second system (measures 43-49) includes a *f* dynamic and a key signature change to D major, with dynamics *dim.* and *pp*. The third system (measures 51-55) continues with dynamics *p* and *pp*, ending with a fermata.

Der figurativen Fortführung ab T. 55 unterliegt eine schlichte Drehfigur in Sechzehnteln, die dialogartig zwischen den Außenstimmen pendelt und schließlich in eine lange abfallende Skala der Ersten Geige mündet. Diese unterlegt Ries mit einer Quintfallsequenz, die ähnlich wie die Überleitung vor dem Seitenthema „zu weit“ führt und trugschlüssig in die Wendung von D-Dur nach Es-Dur mündet (T. 62–64). Dass auch die Schlussgruppe ab T. 71 aus der Einleitung abgeleitet ist, zeigt ihre charakteristische Rhythmik. Ohne den chromatischen Zug oder den großen Intervallsprung zu übernehmen, isoliert Ries lediglich die auftaktige Rhythmik des Satzbeginns, um damit den Schlussabschnitt zu gestalten. Dass es sich dabei um eine motivische Ableitung aus der Einleitung handelt, wird erst am Ende der Schlussgruppe deutlich, wenn die „Aufmerksamkeit suchende“ Geste wiederkehrt und somit einen Anschluss zum Satzanfang herstellt (T. 78ff).<sup>932</sup>

<sup>932</sup> Ähnliches stellt auch Schewe fest. Siehe: Schewe, Gisela: Untersuchungen zu den Streichquartetten von Ferdinand Ries, S. 153.

Der Exposition liegen somit verschiedene Gestaltungselemente zu Grunde. Zunächst ist auffällig, dass Ries zwar den konventionellen Themendualismus beibehält, er spielt aber nicht mehr die tragende Rolle im Satzgeschehen. Der in der Einleitung aufgemachte Kontrast zwischen zwei gegensätzlichen Motiven erweist sich als strukturbildend für das Erste Thema und vereint die zuvor gegenübergestellten Bausteine. Das Seitenthema wird regulär in der Dominante eingeführt, zeigt sich aber durch seine Anlage als schlichte Linie wenig markant. Die das Thema begleitende Rhythmik sowie die akkordische Begleittextur hingegen bilden einen weitaus stärkeren Kontrast, werden aber – ähnlich wie das Erste Thema in der Einleitung – untergründig vorbereitet, indem ab T. 26 die Mittelstimmen die Begleittextur antizipieren. Der Seitensatz hebt sich somit nur vordergründig vom Hauptsatz ab, da die Textur der Begleitstimmen bereits zuvor eingeführt wird. Gleichzeitig setzen sich der Haupt- wie auch der Seitensatz somit stets aus vorangehendem Material zusammen und verbinden und verringern vorher aufgezeigte Kontraste einzelner motivischer Elemente.

Die Durchführung greift die Elemente der Exposition in drei Teilabschnitten auf. Zunächst kehrt die Motivik des Ersten Themas wieder, die nun alternierend zwischen den Mittelstimmen und der Ersten Geige hervortritt. Das Cello steuert dabei die Eröffnungsfigur der Einleitung bei. Anders als in der Exposition verdichtet Ries nun die Einsätze und überlagert somit die Kantilene mit dem kontrastierenden Motiv im Cello. Daraus resultiert ein Spannungszuwachs, der durch den schneller werdenden harmonischen Rhythmus unterstützt wird. Wie in der Exposition wird behutsam die Begleittextur des Seitensatzes eingeschoben (T. 95), die so auf die Wiederkehr des Seitenthemas verweist. Auch dieses wird durch Engführung und Verflechten in allen Stimmen zur Spannungssteigerung genutzt und leitet schließlich in den letzten Teilabschnitt über (T. 110). Diesen gewinnt Ries aus der figurativen Fortspinnung nach dem Seitenthema. Anders als zuvor in der Exposition bezieht er nun alle Stimmen in die Satzgestaltung ein. Das Prinzip der verflechtenden Überlagerung behält er bei, verstärkt es aber durch zunehmend enger aufeinander folgende Einsätze der Stimmen. Kulminationspunkt der Bewegung ist ein kräftiges Unisono in T. 119, das den aus T. 31ff bekannten Orgelpunkt des Cellos in alle Stimmen übernimmt und dominantisch die Reprise vorbereitet. Der Beginn der Reprise ist nicht deutlich abzugrenzen, da zunächst Elemente der Einleitung wiederkehren, das Tempo aber weiterhin Allegro bleibt (T. 120ff). Die Motivik erinnert somit an den Satzanfang, die Tonika wird allerdings erst in T. 126 erreicht und fällt mit der Wiederkehr des Ersten Themas zusammen.

Neu in der Themengestaltung ist die Reduzierung der Pausen zwischen den zwei Viertaktern. Das Thema wird somit von ehemals zehn Takten auf konventionelle acht Takte gestaucht. Des Weiteren verlängert Ries die Cellokantilene (T. 134ff) und nutzt diese, um die Tonika kurzzeitig über Es-Dur nach As-Dur zu verlassen. Während sich in der Exposition die Überleitung zum Seitensatz „harmonisch verirrt“, bleibt die harmonische Progression allerdings nun nahe an der Grundtonart und das Seitenthema erklingt in G-Dur. Interessant ist, dass die Reprise gewisse Spannungselemente aus der Durchführung beibehält. Hierzu zählen die Drehfiguren im Unisono, die nun in die Überleitung zum Seitensatz eingebunden werden und erneut vor der Schlussgruppe ausführlich auftreten (T. 171ff).



The image displays a musical score for four string parts: Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Tromba (Br.), and Violoncello (Vc.). The score is in G major (one sharp) and common time. It begins at measure 171 with a forte (*f*) dynamic. The music features a rhythmic pattern of eighth notes with a dotted quarter note, which builds in intensity through measures 174 and 175, reaching fortissimo (*ff*) by measure 176. Dynamic markings include *f*, *f cresc.*, *ff*, and *cresc.*. The score concludes at measure 177 with a final fortissimo (*ff*) dynamic.

Insbesondere die Verwendung der Figur im Unisono lässt dabei an Beethovens f-Moll-Quartett op. 95 denken, in dem Beethoven eine nahezu rabiate Klangsprache ebenso durch Drehfiguren im Unisono erzielt. Während die Figur bei Beethoven allerdings thematische Funktion übernimmt, nutzt Ries die Drehfigur abseits der thematischen Arbeit lediglich als Kulminationspunkt des Spannungsaufbaus. Der Satz schließt ähnlich, wie er begonnen hat, mit der energischen Anfangsgeste, die in den letzten Takten aber an Kraft verliert, indem sie einerseits dynamisch zunehmend gedämpft wird, andererseits auf die verminderte Harmonik verzichtet und lediglich in Oktaven erscheint. Dabei bleibt die ehemalige Tonika g-Moll nach G-Dur gewendet.

## II. Allegretto ma non tanto

Wie angedeutet, findet sich an zweiter Stelle erstmals in Ries' Quartettschaffen kein Menuett oder Scherzo. Dennoch übernimmt ähnlich wie im Scherzo das Spiel mit Rhythmik die zentrale Rolle im vorliegenden Satz. Das Allegretto im 6/8-Takt steht wie der Kopfsatz in g-Moll und ist insgesamt vierteilig in einer A-B-A-B'-Form angelegt, wobei der erste B-Teil in e-Moll im aparten Kontrast zur Tonika steht und der zweite B-Teil sich zur Grundtonart wendet. Insgesamt ergibt sich eine recht blockartige Strukturierung des Satzes, da Binnenabschnitte nach deutlichen Zäsuren in der Regel wiederholt werden. Trotz des harmonischen Kontrasts zwischen den Formteilen erzielt Ries motivischen Zusammenhalt durch die prominente Verwendung zweier profilierter rhythmischer Zellen. Die eine lässt sich auf eine punktiert rhythmisierte Dreitonfigur reduzieren, die bereits in T. 1 vorgestellt wird, wobei der punktiert wirkende Rhythmus hier durch eine Sechzehntelpause hervorgerufen wird, die erst in den B-Teilen durch eine punktierte Achtelnote ausgefüllt wird. Charakteristisch für die zweite rhythmische Idee ist das Auslassen der ersten Zählzeit im Takt. Im Verlauf des Themas im A-Teil wird die erste Zählzeit insgesamt viermal durch eine punktierte Pause ersetzt. Die nahezu durchgehend homorhythmische Anlage sorgt dafür, dass die Rhythmik dem Hörer fortdauernd eingepägt wird.

Melodik und Harmonik bleiben dabei sekundär und sind ohnehin wenig markant. Im weiteren Verlauf wird das auftaktige Motiv als eine Art Ostinato verwendet, so beispielsweise ab T. 15, indem alle Stimmen im Unisono die rhythmische Zelle dreimal wiederholen.

Abb. 307: op. 166 Nr. 2, II, T. 1–18.

Allegretto ma non troppo ( $\text{♩} = 69$ )

The musical score consists of three systems of four staves each. The first system (measures 1-7) begins with a piano (*p*) dynamic. The second system (measures 8-12) starts with a forte (*f*) dynamic and includes markings for *cresc.* and *sfz*. The third system (measures 13-18) begins with a piano (*p*) dynamic and includes markings for *decresc.*. The score is in 6/8 time and B-flat major.

Auch in der Überleitungspassage zum B-Teil bleibt das Motiv in der Zweiten Geige erhalten (T. 18ff) und wird dem punktierten Rhythmus vorangestellt. Die punktierte Rhythmik sorgt schließlich für eine Verbindung zwischen A-Teil und B-Teil, indem sie in der Begleitung – zunächst im Cello, dann in Bratsche und Geige – ostinat erhalten bleibt. Die B-Teile kontrastieren die nahezu statische Bewegung der A-Teile durch die Ausbildung einer Kantilene, die sich als Nebengedanke zum Satzbeginn erweist und in Oktavparallelen in den beiden Violinen eingeführt wird.

Wenngleich Ries bei der Wiederholung längerer Sinneinheiten Stimmen und Texturen tauscht, ergibt sich dennoch ein recht repetitiver Satzverlauf, da das Material auf wenige Elemente beschränkt bleibt. Dies verdeutlichen insbesondere die zwölftaktigen Überleitungen zum B-Teil (T. 18ff u. T. 102ff). Sie unterteilen sich in je zweimal sechs Takte, wobei der zweite Sechstakter lediglich eine Transposition des ersten darstellt. Wie die A-Teile reduzieren sich auch die B-Teile weitgehend auf die Wiederholung kurzer Binnenabschnitte. Das motivisch-thematische Material erfährt somit kaum Verarbeitung oder Entwicklung.

### III. Larghetto cantabile

Der langsame Satz steht formal zwischen Sonaten- und Variationsform. Einerseits wird dem zu Satzbeginn eingeführten Thema ein kurzer Nebengedanke in der Dominante gegenübergestellt, der am Satzende in die Grundtonart D-Dur gewendet wird. Andererseits tritt das Erste Thema im Satzverlauf fünfmal auf, wobei die Begleittexturen abgewandelt werden. Dadurch entsteht einerseits ein Bezug zur Cantus-firmus-Variation, andererseits wirkt dies einer klaren Unterteilung in die Großabschnitte eines Sonatensatzes entgegen. Interessant ist, dass der Satz zunächst harmonisch undefiniert bleibt und mit der Bratze beginnt, die repetierend auf dem Ton *a* einsetzt. Der Einsatz der Zweiten Violine in T. 2 auf dem Ton *b* sorgt dabei kurzzeitig für eine Reibung, die von der Bratze durch das Schreiten zum *g* aufgelöst wird. Im Kontext der zwei vorangegangenen Sätze wird deutlich, dass Ries die Grundtonart des langsamen Satzes erst allmählich vorbereitet, da er zunächst an die *g*-moll-Sphäre der vorherigen Sätze anknüpft und schließlich die neue Tonika in T. 5 etabliert. Das sukzessive Einsetzen der Stimmen und die anfangs eingeführten Dissonanzen erinnern dabei an das ähnliche Verfahren im Larghetto des Streichquartetts WoO 36.

**Larghetto cantabile** (♩ = 80)

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

10  
VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

16  
VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

22  
VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

Mit dem Erreichen der Tonika wird in der Ersten Geige ein kantables, achttaktiges Thema präsentiert, das nach Halbschluss (A-Dur) wiederholend ins Cello verlagert wird (T. 13ff). Dabei wird die

Begleittextur erstmals variiert, wenn auch nur geringfügig. Repetierende Mittelstimmen sorgen für eine konstantere Bewegung, während die Erste Violine nachschlagend Oktavsprünge hinzufügt. Neu gestaltet ist das Ende des Themas, dessen Kadenz nun zur Tonika zurückzielt. Die Auflösung der Kadenz wird allerdings umgangen, indem die Harmonik in T. 21 vom Dominantseptakkord unvermittelt in einen H-Dur-Sept-Non-Akkord rückt, der anschließend in einer Quintfallsequenz fortgesponnen wird. Daraus resultiert, dass die Melodik weitergezogen wird, indem die Harmonik zunächst zur Grundtonart zurückfinden muss. Das Prinzip wiederholt sich allerdings erneut, indem die auflösende Kadenz nach D-Dur in T. 24/25 abermals unerfüllt bleibt.

Der in T. 30 eingeführte Nebengedanke in A-Dur wird somit nicht modulierend erreicht, sondern durch das zweimalige Abweichen von der Tonika vergleichsweise kühn eingeführt. Erst anschließend gelingt die Rückkehr zur Tonika, sodass nun das kantable Thema wiederkehren kann. Dieses Mal wird es in die Bratsche verlagert (T. 37ff), während das Cello bordunartig Quinten und Quartan unterlegt und die beiden Violinen sich rhythmisch ergänzen. Die Wendung des Themas nach d-Moll ab T. 44 trägt auf Grund des schneller werdenden harmonischen Rhythmus Züge einer Durchführung. Gleichzeitig werden durchlaufende Zweiunddreißigstel als neue Textur in der Violine I eingeführt und anschließend auf die Mittelstimmen übertragen. Neben dem Wiederaufgreifen des kantablen Themas – zunächst in Oktavparallelen in den Mittelstimmen (T. 44ff) – ergeben sich beim Wechsel der Melodieführung in die Erste Violine auch latente motivische Bezüge zum schlichten Nebengedanken. Den letzten Teil des Satzes bildet schließlich die Wiederkehr des Themas in D-Dur in der Ersten Geige sowie eine kurze Rekapitulation des Nebengedankens, nun ebenfalls in der Tonika (T. 60 ff u. T. 71 ff).

Abb. 310: op. 166 Nr. 2, III, T. 36–47.

The image displays a musical score for strings, specifically measures 36 to 47. The score is written for four parts: Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Bratze (Br.), and Cello (Vc.). The key signature is one sharp (F#) for measures 36-42 and one flat (F) for measures 43-47. The time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (p, mf, fp, pizz.).

The image shows two systems of musical notation for a string quartet. The first system covers measures 40 to 45, and the second system covers measures 46 to 51. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 3/4. The instruments are Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Br.), and Cello/Double Bass (Vc.). Dynamics include *cresc.* and *p*. Measure 46 begins with a forte (*fp*) dynamic.

Insgesamt ergibt sich für das Larghetto das Bild eines fein ausgearbeiteten Satzgeschehens, in dem alle Instrumente nahezu gleichberechtigt mitwirken.<sup>933</sup> Das allmähliche Herantasten an die Grundtonart am Satzbeginn, unerwartete harmonische Wendungen und kurzzeitige Ausweichungen sowie die Verwendung profilierter Rhythmik – maßgeblich in den Begleitstimmen – sorgen dabei für ein kontrastvolles Farbenspiel. Interessant ist, dass Ries den Satz nicht dezidiert als Variationssatz anlegt, wengleich der Umgang mit dem wiederkehrenden Thema und weitere typische Elemente – so maßgeblich das Beleuchten des Themas in neuen harmonischen und satztechnischen Zusammenhängen – das Larghetto in die Nähe eines Variationssatzes stellen. Ein Grund hierfür ist sicherlich in der Anlage des Finales zu sehen, das, wie erwähnt, erstmals in Ries' Quartettschaffen einen Variationssatz bildet.

#### IV. Tema con variazioni. Allegretto

Das Finale ist der motivisch am feinsten ausgearbeiteten Satz des Quartetts und stellt zugleich den höchsten Anspruch an die Technik aller vier Spieler. Der Satz gliedert sich in die Vorstellung des Themas sowie in insgesamt vier Variationen, wobei die letzte durch verschiedene Eingriffe deutlich erweitert wird und in eine fulminante Schlussgruppe mündet. Kennzeichnend für das Thema sind zunächst die Tonart G-Dur sowie die sehr schlichte Gestaltung und der konventionelle Bau (A-B-A). Die einfach gehaltene Melodik und Harmonik evozieren dabei einen volksliedartigen Charakter, wengleich nicht klar ist, ob Ries hier auf eine Vorlage zurückgreift oder das Thema selbst erdacht hat. Besondere Merkmale des Themas sind die mit Pausen durchsetzten Anfänge der ersten zwei Viertakter sowie parallel laufende Oberstimmen im fortspinnenden Mittelteil. Das Ende bildet die Wiederholung des eröffnenden Achttakters, aber mit anderem Schluss.

<sup>933</sup> Worin Schewe ein „Arioso für zwei Melodiestimmen“ sieht, wird in ihrer knappen Betrachtung des Satzes nicht klar. Siehe: Schewe, Gisela: Untersuchungen zu den Streichquartetten von Ferdinand Ries, S. 148.

**Tema con variazioni. Allegretto** ( $\text{♩} = 76$ )

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

9  
18

*p*  
*cresc.*  
*p*  
*cresc.*  
*p*  
*cresc.*  
*p*  
*cresc.*  
*p*  
*cresc.*  
*sfz*  
*p*  
*cresc.*  
*sfz*  
*p*  
*cresc.*  
*sfz*  
*p*

1. 2.  
1. 2.

Für den Satz ist bezeichnend, dass Ries ihn weitgehend nicht als Cantus-Firmus-Variation anlegt. Damit knüpft er zwar an das ähnliche Verfahren im Variationssatz des Streichquartetts op. 150 Nr. 2, an, dort, wie auch in den früheren Variationssätzen seiner Streichquartette, ist die Cantus-firmus-Variation allerdings noch die Regel. Im vorliegenden Variationssatz bildet nun das Thema selbst und nicht wie zuvor nur die Begleittextur das Ziel der Variationstechnik. Das Thema wird nun stellenweise aufgebrochen und neu gedacht. Dabei bleiben die melodische Substanz wie auch die harmonische Progression nahe an der Originalgestalt, wodurch die Verwandtschaft jeder Variation mit dem Thema deutlich wird. Während der 2/4-Takt des Themas stets erhalten bleibt, unterscheidet sich fast jede Variation durch ein eigenes Grundtempo, das durch die genaue Metronomangaben definiert wird.<sup>934</sup>

<sup>934</sup> Allerdings wird nicht ganz deutlich, ob unbezeichnete Variationen wie die vierte wieder an das Tempo primo anknüpfen sollen.

Die erste Variation knüpft zunächst noch an den Cantus-firmus-Typus an und fährt im Tempo primo fort. Das Thema legt Ries in die Bratsche, bricht allerdings die gleichmäßig verlaufende Begleitung zu Gunsten imitatorisch versetzt einfallender Dreiklangsfiguren in den übrigen Stimmen auf. Erst in der Fortspinnung nach der Wiederholung des eröffnenden Achttakters löst sich auch in der Bratsche kurzzeitig der strenge Melodieverlauf auf. Die Parallelführung in Zweiter Violine und Bratsche greift schließlich die Überleitung zur Rückkehr des Themas wörtlich wieder auf (T. 37ff).

Abb. 312: op. 166 Nr. 2, IV, T. 25–36.

Var. 1 25

VI. I

VI. II

Br.

Vc.

32

1. | 2.

Die zweite Variation beginnt geringfügig schneller und sorgt durch emphatische Gesten in Form von lauten Akkordschlägen und schnellen triolischen Läufen in allen Stimmen für einen deutlichen Affektwechsel. In der Themenmitte werden Unter- und Oberstimmen in kurzatmigem Wechsel gegenübergestellt. Dabei bildet eine kurze Dreiklangsfigur mit anschließender Tonrepetition die Substanz der allmählichen Spannungssteigerung. Wie in der ersten Variation bleibt allerdings auch hier die parallel geführte Überleitung als wörtlicher Bezug zum Thema erhalten.

Abb. 313: op. 166 Nr. 2, IV, T. 48–63.

Var. 2 (♩ = 80)

48

VI. I

VI. II

Br.

Vc.



52

VI. I

VI. II

Br.

Vc.

1.

2.

57

VI. I

VI. II

Br.

Vc.

*p*

61

VI. I

VI. II

Br.

Vc.

Als verlangsamtes Minore in g-Moll legt Ries die dritte Variation an. Passend zum ernsteren Tonfall greift er dabei auf eine „strengere“ Satztechnik in Form von imitatorischen Stimmeneinsätzen zurück, entwickelt aber kein strenges Fugato. Dabei erweist sich die rhythmische Figur von Achtel-Sechzehntel-Sechzehntel als neu einziehendes Element, das die Variation durchzieht und ihr einen eigenen Charakter verleiht. Erstmals fällt nun die Parallelführung der Überleitungstakte weg (T. 85ff), und auf die Wiederholung der zweiten Themenhälfte wird verzichtet.

Abb. 314: op. 166 Nr. 2, IV, T. 73–81.

Die vierte und letzte Variation ist um einiges länger und differenzierter angelegt als die vorherigen. Ihr Beginn lässt darauf zunächst nicht schließen. Schnelle Tonrepetitionen in den Begleitstimmen umrahmen das Thema in der Bratsche, das durch figurative Durchgänge und Umspielungen nur noch entfernt an die Originalgestalt erinnert. Die Figurationen verselbstständigen sich im zweiten Viertakter in der Ersten Violine. Die zweite Themenhälfte wird zunächst nur von Cello und Bratsche gestaltet, wobei die Führung im Cello liegt und die Bratsche begleitet. Interessant ist, dass Ries nachfolgend an einzelne Gestaltungselemente der vorherigen Variationen anknüpft, ähnlich wie er es im langsamen Satz des Quartetts op. 150 Nr. 2, macht. Nach dem Duo von Cello und Bratsche erfolgt die parallel geführte Überleitung in den Unterstimmen, während die beiden Violinen versetzt die triolische Rhythmik der zweiten Variation aufgreifen. Nach der Wiederkehr des Themas (T. 113ff) endet die Variation nicht wie gewohnt in der Tonika, sondern moduliert unter Beruhigung des Tempos (*calando* und schließlich *poco meno allegretto*) nach As-Dur. Dies erinnert nicht nur an die Harmonik der Moll-Variation (Nr. 3), sondern gleichermaßen kehren imitatorische Stimmensätze sowie die charakteristische Rhythmik (Achtel-Sechzehntel-Sechzehntel) wieder (T. 123ff). Eine kurze Steigerungspassage, in der virtuose Figurationen in der Ersten Geige zurückkehren, mündet in eine kurze Kadenz der Violine I, die als Zäsur zum letzten Teilabschnitt dient. Retardierend vor dem fulminanten Schlussabschnitt erklingt ein letztes Mal das Thema im nun deutlich verlangsamten Tempo (*Adagio*, T. 143–151). Dabei bleiben nur die melodischen Grundtöne erhalten, während Pausen durch kurze Läufe aufgefüllt werden. Für ein letztes harmonisches Kolorit sorgt der mediantische Übergang von G-Dur nach Es-Dur (T. 146/147), der letztmals auf die Harmonik der dritten Variation zurückverweist und schließlich endgültig nach G-Dur führt.

Abb. 315: op. 166 Nr. 2, IV, T. 97–128.

Var. 4

97

VI. I *p* *stacc.*

VI. II *p* *stacc.*

Br. *p*

Vc. *p* *stacc.*

101

VI. I *cresc.* *f* *p*

VI. II *cresc.* *f* *p*

Br. *cresc. stacc.* *f* *p*

Vc. *cresc.* *f* *p*

104

VI. I 1. 2.

VI. II

Br. *dolce* *3* *3* *3*

Vc. *dolce* *3* *3* *3*

108

VI. I *p* *3* *3* *3* *cresc.* *3* *3*

VI. II *p* *3* *3* *3* *cresc.* *3* *3*

Br. *p* *3* *3* *3* *cresc.* *3* *3*

Vc. *p* *3* *3* *3* *cresc.* *3* *3*

112

VI. I

3 3 3 3 *p*

VI. II

*p* stacc. stacc.

Br.

*p* stacc.

Vc.

*p* stacc.

116

VI. I

*cresc.*

VI. II

*cresc.*

Br.

*cresc.*

Vc.

*cresc.*

119

VI. I

*p* *calando* *Poco meno allegretto* ( $\text{♩} = 54$ ) *pp*

*decresc.*

VI. II

*p* *decresc.* *pp*

Br.

*p* *decresc.* *pp*

Vc.

*p* *decresc.* *pp*

125

VI. I

VI. II

Br.

Vc.

Der effektvolle Schlussabschnitt (T. 151 ff) lebt von schnellen Dreiklangsfiguren, spannungssteigernden Tonrepetitionen und dem An- und Abschwellen der Dynamik. Die Umriss des Themas bleiben nur noch abstrakt erkennbar, da sich die Motivik schließlich auf eine einzige Grundfigur (drei repetierende Töne mit anschließendem Sekundschritt) reduziert und diese in nahezu pausenloser Wiederholung zur Spannungssteigerung und Schlusswirkung genutzt wird.

## Ergebnisse der Analysen von op. 166

Eine Gegenüberstellung der zwei Quartette des Opus 166 zeigt, wie unterschiedlich beide Werke entworfen sind. Dabei ergeben sich Unterschiede nicht nur im Detail, denn bereits in den äußeren Merkmalen differieren die beiden Quartette deutlich.

Satz	Es-Dur-Quartett	g-Moll-Quartett
I	Allegro vivace (4/4), Es-Dur	Andante (4/4) / Allegro (4/4), g-Moll
II	Adagio con moto, (2/4), g-Moll	Allegretto ma non troppo, (6/8), g-Moll
III	Menuetto. Allegretto, (3/4), Es-Dur, Trio in es-Moll	Larghetto cantabile (3/4), D-Dur
IV	(Rondo) Finale. Allegro (6/8), Es-Dur	Tema con variazioni, Allegretto (2/4), G-Dur

Während das Es-Dur-Quartett noch der Zusammensetzung früherer Quartette folgt, sind für das rund sechs Jahre später entstandene Quartett in g-Moll das Ersetzen des Tanzsatzes sowie das Variationsfinale bezeichnend. Wenngleich nicht klar wird, warum sich Ries erstmals 1831 dazu entschloss, in seinem Quartettschaffen einen Variationssatz an das Ende eines Quartetts zu stellen – wahrscheinlich einfach, um für Abwechslung zu sorgen –, ist zu erwähnen, dass sich bereits bei Haydn und Mozart sowie auch bei Beethoven in Streichquartetten Schlusssätze in Variationsform finden. Während ein Variationsfinale somit nicht per se ungewöhnlich ist, zeigt erst der Vergleich mit Ries' übrigem Quartettschaffen, dass er sich hier dazu entschied, das Finale in derartiger Form zu gestalten.

Wie aus der Analyse des Es-Dur-Quartetts hervorgeht, erscheint das Quartett gerade im Vergleich mit den Quartetten des Opus 150 oder auch des WoO 37 ungewöhnlich profillos und blass. Warum Ries bei der Zusammenstellung des Opus 166 neben dem g-Moll-Quartett – sein damals neuestes Streichquartett – auch das Es-Dur-Quartett aufnahm, lässt sich im Nachhinein wohl nicht vollends klären, zumal etwaige Briefkorrespondenz mit dem Verleger Dunst nicht erhalten scheint. Dennoch könnte gerade der Kontrast zwischen den beiden Quartetten einer der Gründe für diese Entscheidung gewesen sein. Denn beide Kompositionen unterscheiden sich nicht nur in ihren äußeren Merkmalen, sondern auch in ihrer satztechnischen Anlage, und auch in der Anforderung an die ausführenden Spieler bestehen deutliche Unterschiede. Gerade der Schlusssatz des g-Moll-Quartetts zeigt, dass Ries nicht mehr nur vom Ersten Geiger eine solide Technik fordert, sondern diese auch für alle übrigen Spieler voraussetzt. Schnelle Stimmgruppen- und Führungswechsel sorgen dafür, dass alle vier Spieler gleichermaßen Teilnehmer am Satzgeschehen sind. Im Es-Dur-Quartett hingegen sind gerade die Begleitstimmen deutlich schlichter angelegt und leichter auszuführen. Ob die Verwendung recht blasser und in einigen Teilen floskelhafter Motivik auf eine intendierte leichte Ausführbarkeit zurückzuführen ist, lässt sich nicht klären, könnte allerdings als Indiz hierfür gewertet werden.

Auffällig im Vergleich mit den übrigen Quartetten ist zudem, dass Ries in beiden Quartetten des Opus 166 offensichtlich auf einen kühneren Umgang mit der Satzform verzichtet. Während in früheren Quartetten gerade der Satzanfang und insbesondere der Beginn und der Verlauf der Reprise in den Kopfsätzen unkonventionell und von der Tradition abweichend formuliert sind – beispielsweise in op. 70 sowie in op. 150 –, weisen die Quartette op. 166 eine vergleichsweise herkömmliche Herangehensweise auf.

Ries schrieb nach dem g-Moll-Quartett nur noch ein weiteres Quartett (WoO 48). Wie das g-Moll-Quartett unterscheidet sich auch dieses bereits in der Gestaltung der äußeren Merkmale deutlich von allen früheren Quartetten.

## **Streichquartett f-Moll WoO 48**

Die Ende des Sommers 1832 angetretene Reise nach Italien, die Ries zusammen mit seiner Frau zur Verbesserung ihrer Gesundheit unternahm, erwies sich für sein kompositorisches Schaffen als sehr fruchtbar. Neben einem Streichquintett (op. 183) und weiteren Werken wie einer Klaviersonate (op. 176) und einem Klavierkonzert (op. 177) entstand dem Autograph zufolge sein letztes Streichquartett auch in Italien. Das Partiturautograph gibt „*Naple 1833*“ als Datum und Ort für die Entstehung des Quartetts an.<sup>935</sup> Ries scheint allerdings in den nachfolgenden Jahren die Arbeit an dem Quartett fortgesetzt zu haben, was sich aus dem Vermerk „*Frankfurt 1835*“ im T. 42 des ersten Satzes im Autograph sowie aus dem Fehlen des Werkes in der Briefkorrespondenz mit Verlegern vor 1835 schließen lässt.<sup>936</sup>

Neben dem Partiturautograph haben sich in der Musikabteilung der Berliner Staatsbibliothek auch bisher unbeachtete Abschriften des f-Moll-Quartetts erhalten. Von den insgesamt vier Abschriften weist ein eventuell im Mai 1837 angefertigter Stimmensatz interessante Widmungsträger auf: „*Den Gebrüder Muller | zum Andenken gewidmet | von Frd: Ries | Aachen | 16 May 1837*“.<sup>937</sup> Die Widmung richtet sich an das Müller-Quartett, das aus professionellen Musikern bestand und das wohl bedeutendste Streichquartettensemble in jener Zeit darstellte. Es wurde 1828 von vier Söhnen des Braunschweiger Hofmusikers Aegidius Christoph Müller (1766–1841) gebildet und bestand in dieser Besetzung zunächst bis 1855.<sup>938</sup> Sein Debüt gab das Quartett im Juni 1828 mit der Uraufführung von Beethovens cis-Moll-Streichquartett op. 131, in den Folgejahren reiste es durch Europa.<sup>939</sup> Ob Ries bereits bei der Komposition die Widmung an das Müller-Quartett im Sinn hatte, ist unklar. Allerdings fordert Ries von allen vier Spielern ein hohes Maß an spieltechnischer Sicherheit, sodass die Ausführbarkeit Laien und „Dilettanten“ sicherlich Schwierigkeiten bereiten dürfte.

Das Quartett zeigt einige formale Besonderheiten, die das Werk von allen seinen vorher entstandenen Streichquartetten deutlich absetzen. Bemerkenswert ist zunächst die fünfsätzig Anlage und die Verknüpfung des ersten und zweiten sowie des dritten und vierten Satzes durch Attacca-Übergänge, woraus sich eine Strukturierung in drei Einheiten ergibt (I. u. II, III. u. IV und schließlich V).<sup>940</sup> Darüber hinaus ist die Reihenfolge der Sätze interessant. Beginnend mit einem langsamen Satz, der formal nicht genau definiert wird und zwischen Rondo- und Variationsform zu stehen scheint (Andante con moto), folgt ein schnelles Allegro in c-Moll. Dieses schließt sich durch einen Attacca-Übergang direkt an den Kopfsatz an und wird zudem harmonisch vorbereitet, indem der erste Satz dominantisch auf einem G-Dur-Septakkord abbricht. Als Mittelsatz fungiert ein Larghetto con moto quasi Andante in As-Dur. Dieses leitet ebenfalls attacca sowie durch sein Ende in C-Dur in ein Menuett (f-Moll) über. Erst dem Schlusssatz (Finale. Allegro, f-Moll) liegt eine Sonatenform zu Grunde, sodass sich eine Art Schwerpunktverlagerung vom Kopfsatz hin zum Finale abzeichnet, indem der dramaturgische Verlauf des traditionellen Sonatenzyklus aufgebrochen und umformuliert wird. Wie auch Schewe richtig bemerkt, äußert sich bereits in der formalen Neuerung Ries' Bemühen um eine zyklische Anlage des gesamten Quartetts. Dabei ist es nicht das Ziel, ein einsätziges, aber in sich fünfteiliges Werk zu

<sup>935</sup> Das Partiturautograph findet sich in der Musikabteilung der Berliner Staatsbibliothek unter der Signatur: Mus.ms.autogr. Ries, F. 73 N. Im RISM-Katalog wird das Quartett (aktuell) fälschlich in As-Dur angegeben.

<sup>936</sup> Siehe hierzu auch die Ausführungen im Abschnitt „Die späten Streichquartette“.

<sup>937</sup> Signatur in D-B: Mus.ms. 18536/6. Die anderen Abschriften sind Mus.ms. 18536/17 (wohl um 1835) und 55 MS 10164 sowie die im Januar 1876 von Hubert Ries angefertigte Abschrift der Partitur Mus.ms. 18537/5 („*Berlin | d. 21 Januar | 1876*“).

<sup>938</sup> Die vier Brüder Müller waren Karl Friedrich (1797–1873, 1. Violine), Franz Ferdinand (1808–1855, 2. Violine), Theodor Heinrich Gustav (1799–1855, Bratsche) und August Theodor (1802–1875, Cello).

<sup>939</sup> Siehe: Potter, Tully: Art.: „Müller Quartett“, in: MGG 2, Personenteil, Bd. 12, Sp. 784.

<sup>940</sup> Siehe auch: Hagels, Bert: Vorwort im CD-Booklet: Ferdinand Ries. String Quartets Vol. 2, Schuppanzigh Quartett, cpo 2007, S. 7.

konstruieren, sondern jeder Satz ist individuell und eigen gestaltet. Obwohl einzelne Satzcharaktere deutlich kontrastieren, kann dies dennoch für eine dichtere zyklische Kohärenz sorgen.<sup>941</sup> Zudem gelingt es Ries, das Quartett auch auf Ebenen wie motivischer Arbeit, Klangsprache und Ausdruck über das Niveau der früheren Quartette zu heben.<sup>942</sup> Nur noch punktuell lässt sich die Satzgestaltung in Melodie und Begleitung unterteilen. Alle Stimmen sind insbesondere in den Außensätzen in hohem Maß individuell gestaltet, sodass sich das Satzgeschehen hier erst aus dem Zusammenwirken aller vier Spieler und deren schnellen Führungswechseln erschließt.

### I. Andante con moto

Der langsame Kopfsatz beginnt mit einer Unisonogeste im Forte, deren auftaktige, punktierte Rhythmik sich als substanziell für den weiteren Satzverlauf herausstellt. Der Satzbeginn bleibt dabei harmonisch undefiniert und exponiert zunächst den chromatischen Gang von *c-des-d-es-e*. Die chromatische Aufwärtsbewegung findet in dem ab T. 8 einsetzenden Thema ihren Gegenpart, da dieses chromatisch von *c''* bis nach *ges'* abfällt. Der aus der auftaktigen Eröffnungsfigur entspringende chromatisch fallende Lamento-Quartgang des Themas in der Ersten Violine wird dabei von den Unterstimmen durch die punktierte Motivfigur des Satzbeginns begleitet und mündet in eine Wiederholung in der Zweiten Geige (T. 14ff). Die Motivik korrespondiert somit auch mit der Wahl der Tonart f-Moll. Nicht erst seit Beethovens „Serioso-Quartett“ op. 95 haftet dieser Tonart ein ernster und zugleich lamentierender Charakter an. Beispiele hierfür finden sich bereits deutlich früher – so in Haydns *Andante con Variazioni*, Hob. XVII/6 –, und auch Theoretiker wie Christian Friedrich Daniel Schubart assoziieren f-Moll mit Begriffen wie „tiefe Schwermuth, Leichenklage, Jammergeächz, und grabverlagende Sehnsucht“.<sup>943</sup> Wie weiter unten dargestellt, scheint gerade der Schlusssatz des Quartetts durch die Verwendung explosiver Unisonomomente an Beethovens Quartett op. 95 anzuknüpfen.

Abb. 316: WoO 48, I, T. 1–13.

<sup>941</sup> Siehe: Schewe, Gisela: Untersuchungen zu den Streichquartetten von Ferdinand Ries, S. 156.

<sup>942</sup> Siehe auch: Ebd., S. 156.

<sup>943</sup> Schubart, Christian Friedrich Daniel.: Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst, S. 378.

Für die Struktur des Kopfsatzes ist die mehrmalige Wiederkehr des Themas in Kombination mit veränderten Begleittexturen maßgebend. Daraus ergibt sich eine Satzform, die Züge eines Rondos wie auch eines Variationssatzes aufweist.<sup>944</sup> Grob lässt sich der Satz in eine A-B-A-C-A-Form einteilen. Die zwischen die thematischen Blöcke (A) gestellten Abschnitte fungieren jeweils als eine Art Couplet, speisen sich aber fortspinnend (B) oder wörtlich (C) aus der Motivik der A-Teile.

Der lamentierenden thematischen Kantilene stellt Ries eine kontrastierende Phrase in akkordischer Textur gegenüber (T. 20–26). Die punktierte Rhythmik erweist sich dabei als Bindeglied und erzeugt durch die homorhythmische Anlage gleichermaßen einen Marschgestus. Der Übergang in den B-Teil gestaltet sich fließend, indem die Nahtstellen durch motivische Fortspinnung sowie durchbrochene Satzweise kaschiert werden (T. 32ff). Erst mit dem Einsatz eines neuen kantablen Themas im Cello stabilisiert sich die Harmonik (nun As-Dur), und der Beginn eines neuen formalen Abschnitts tritt deutlicher hervor. Der kantable Einwurf des Cellos spielt allerdings im weiteren Satzverlauf keine Rolle mehr und erweist sich somit lediglich als kurzer Nebengedanke. Während schnelle Figurationen in Zweiunddreißigsteln die Kantilene begleiten und auch in die Mittelstimmen einziehen, webt Ries bereits ab T. 44 im Cello untergründig die punktierte Eröffnungsfigur ein, die schließlich in T. 46 in allen Stimmen durchbricht. Der Abschnitt in As-Dur wird somit durch das energische Unisono wie auch durch die chromatische Aufwärtsbewegung schroff unterbrochen. Das ab T. 55 wiederkehrende Thema begleiten die Unterstimmen nun durch bogenförmige Figuren in Triolen sowie gezupfte Akkordbrechungen (Cello). Während sich der Übergang in den B-Teil fließend aus der motivischen Fortspinnung des Marsches gestaltet, ist der Beginn des C-Teils durch die Aufhellung nach C-Dur plakativ hervorgehoben. Der neue Abschnitt speist sich aus der Marschmotivik, pendelt dabei aber zwischen C-Dur und c-Moll. Wie zuvor kündigt auch hier die Wiederkehr der punktierten Eröffnungsfigur im Bass die Rückkehr des Themas an. Die Spannung wird allerdings durch Verdichtung der Einsätze sowie Ausbrüche im Fortissimo zusätzlich gesteigert und dramatisiert. Die dritte Wiederkehr des Themas verlagert Ries nun in die Zweite Geige. Dreiklangsbrechungen dienen auch hier der Begleitung, gezupft im Cello, schnell aufsteigend in der Ersten Geige. Die akkordische Anlage des marschartigen Gegeneinwurfs wird nun aufgebrochen und durch Umspielungsfiguren sowie schnelle Führungswechsel kontrapunktiert. Das Ende des Satzes bildet eine fragmentarische Wiederkehr des Themas (T. 133ff), in der die Grundtonart verlassen wird, sodass der Satz doppeldominantisch auf einem G-Dur-Septakkord endet.

<sup>944</sup> Während Schewe in dem Satz eine „durchkomponierte Folge von Variationen“ sieht, ordnet Bert Hagels den Satz in der Nähe eines Rondos ein. Siehe: Schewe, Gisela: Untersuchungen zu den Streichquartetten von Ferdinand Ries, S. 158, sowie: Hagels, Bert: Vorwort im CD-Booklet: Ferdinand Ries. String Quartets Vol. 2, Schuppanzigh Quartett, cpo 2007, S. 7.



## II. Allegro

Das sich unmittelbar an das Andante anschließende Allegro (c-Moll, 6/8-Takt) steht nicht nur formal dem Scherzo nahe, sondern evoziert auch durch rhythmische Spielereien wie Betonungen auf schwachen Zählzeiten, längeren Passagen in gleichförmigen Bewegungen, eine in weiten Teilen auf Tonika-Dominant-Beziehungen reduzierte Harmonik sowie harsche Dynamik- und Ausdruckswechsel (Staccato und Legato) Scherzocharakter.<sup>945</sup> Kennzeichnend für den spannungsgeladenen Satzbeginn ist eine über pulsierenden Unterstimmen kreisende Figur in Terzstruktur (*c-es-d*) der Ersten Geige, die nach zwei Takten in aufsteigenden Akkordpassagen ausbricht. Sequenzierend verlagert Ries die Idee auf weitere Tonstufen und formt die aufsteigenden Dreiklänge schließlich zu kurzen Legatopassagen um (T. 16ff).

Abb. 317: WoO 48, II, T. 1–13.

The image displays a musical score for the beginning of the second movement, 'Allegro', in c-Moll, 6/8 time. The score is for Violin I, Violin II, Bassoon, and Cello. It shows the first 13 measures. The first violin part features a prominent triplet figure in the first two measures, which then develops into ascending triads. Dynamics range from pianissimo (pp) to fortissimo (ff). The bassoon and cello parts provide a pulsating accompaniment. The score is divided into two systems, with the second system starting at measure 7.

Im fortspinnenden Mittelteil wird das kontrastierende Wechselspiel unter Verdichtung des Satzgeschehens zur Spannungssteigerung beibehalten. Die Harmonik erreicht dabei ungewöhnlich weit entfernte Bereiche, indem sie in T. 43 kurzzeitig nach fis-Moll ausweicht. Die Wiederkehr des Satzbeginns variiert Ries durch das Verlagern der Führung in das Cello (T. 71ff) und das Aufteilen von Übergängen auf alle Stimmen im durchbrochenen Satz (T. 74–76).

Kontrastierend in C-Dur findet sich in der Mitte ein als Trio zu bezeichnender Abschnitt im 2/4-Takt, der sich durch Orgelpunktflächen, parallel geführte Melodiestimmen und kantable Melodik deutlich vom spannungsgeladenen Satzbeginn absetzt.

<sup>945</sup> Auf die Nähe zur Scherzform verweist auch Bert Hagels. Siehe: Ebd., S. 8.

The image shows a musical score for four parts: Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Brass (Br.), and Cello (Vc.). The music is in 2/4 time. The Violin I part starts at measure 124 with a melodic line marked *p dolce* and *cresc.* The Violin II part follows a similar melodic line. The Brass part has a melodic line starting at measure 124. The Cello part has a bass line starting at measure 124, marked *p* and *pizz.* The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Die sonst üblichen Binnenwiederholungen schreibt Ries aus und variiert sie dabei leicht. In der ab T. 154 einsetzenden Fortspinnung verdichtet Ries die Faktur durch imitative Stimmeinsätze sowie schnelle Führungswechsel, wodurch gleichermaßen ein verarbeitender Charakter hervorgerufen wird. Dabei werden auch Verknüpfungen zum „Scherzo-Teil“ eingeflochten, indem ab T. 192 zunehmend die kreisende Terzfigur wiederkehrt, die hier, an den 6/8-Takt des Satzbeginns erinnernd, triolisch rhythmisiert ist. Die Bezugnahme zum Satzanfang soll dabei nicht latent bleiben, sondern wird durch Ries' Spielanweisung „hervor“ ausdrücklich verlangt. Ab T. 214 löst sich der Satz des „Trios“ zunehmend auf, indem die Bewegung der Stimmen durch Halbe und Generalpausen unterbunden wird. Mit dem Wechsel zum 6/8-Takt bereitet Ries die Wiederkehr des „Scherzos-Teils“ vor, indem die Motivik erst zögernd vom Cello in die Oberstimmen weitergereicht wird (T. 222). Wie die Binnenwiederholungen schreibt er auch das obligatorische Da-capo aus. Durch die Auflösung der Achtel in Sechzehntelrepetitionen wird dabei ein tremolando-Effekt erzeugt, der die Wiederkehr des Satzbeginns in seiner Dramatik und spannungsgeladenen Klangsprache noch steigert (T. 242ff).<sup>946</sup> In der angehängten Coda stellt Ries ein letztes Mal die Motivik der beiden Satzteile gegenüber. Das „Trio“ kehrt zunächst entlegen in Ges-Dur wieder, wird dann aber nach C-Dur gerückt (T. 363ff), bis das bebende Tremolando wiederkehrt. Der Satzschluss löst schließlich alle motivische und melodische Bewegung auf und verebbt in gezupften Grundtönen. Lediglich der Schlussakkord – nun wieder mit Bogen – wendet sich ins helle C-Dur. Wenngleich der Satz für ein Scherzo ungewöhnlich lang erscheint, sollte man sich nicht von den etwas über 400 Takten in der Partitur täuschen lassen. Denn die auf den ersten Blick sinfonisch anmutende Dimension erklärt sich durch das Ausschreiben der Binnenwiederholung und des Da-capo.

### III. Larghetto con moto quasi Andante

Ungewöhnlich für den langsamen Mittelsatz in As-Dur ist der ihm zu Grunde liegende 9/8-Takt, der verhältnismäßig selten auftritt. Auch bei Beethoven findet sich die Taktart nur in wenigen Fällen, zu bemerken ist allerdings, dass er sie im Adagio seines Septetts op. 20 verwendet und dieses ebenfalls in As-Dur anlegt. Wenngleich das von Ries entworfene Thema und die weitere Satzgestaltung keine direkte Orientierung an Beethovens Adagio vermuten lassen, so sind die Wahl der Takt- und Tonart, der kantable Duktus, die Begleittextur aus Stütztönen im Bass und nachschlagenden Mittelstimmen am Satzanfang sowie der von oben eingeführte, charakteristische Quartvorhalt im Thema in T. 4 (*b'-as'-g'*) auffällige Ähnlichkeiten.<sup>947</sup> Ries legt seinem Thema allerdings einen schnelleren harmonischen Rhythmus sowie eine andere Harmoniefortschreitung zu Grunde, sodass sich die Kantilene auch

<sup>946</sup> Siehe auch: Ebd.

<sup>947</sup> Eine gewisse Ähnlichkeit besteht auch zum Adagio affetuoso ed appassionato aus Beethovens Streichquartett op. 18 Nr. 1, das ebenfalls im 9/8-Takt steht.

klangfärblich von Beethovens Thema absetzt. Zudem erscheint Ries' Larghetto-Thema aus dem C-Dur-„Trio“ des vorangegangenen Satzes abgeleitet. Denn kennzeichnend für beide Themen sind ihr beginnender Terzfall sowie die sich anschließende Drehbewegung. Während das Larghetto somit nicht durch einen Attacca-Übergang übergebunden wird, sorgt nun die motivische Verknüpfung und Ableitung für eine zyklische Verknüpfung.<sup>948</sup>

Abb. 319: WoO 48, III, T. 1–19.

**Larghetto con moto quasi andante**

The musical score consists of four staves: Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Bassoon (Br.), and Cello (Vc.). The tempo is marked 'Larghetto con moto quasi andante'. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 9/8. The score is divided into three systems of measures 1-8, 8-15, and 15-19. Dynamics include piano (p), piano cantabile (p cantabile), crescendo (cresc.), fortissimo (rf), and pianissimo (pp). Articulation includes accents and slurs.

Der Satz weist eine für langsame Mittelsätze typische Bogenform (A-B-A') auf. Die nach der Wiederholung des Themas einsetzende Fortspinnung moduliert unter Verwendung aufsteigender Dreiklangsfiguren Richtung Dominante Es-Dur, wodurch sich der Beginn eines B-Teils ankündigt. Im Cello wird daraufhin ein neues kantables Thema eingeführt, welches allerdings in B-Dur ansetzt und keine weitere Funktion für den Satzverlauf übernimmt (T. 32ff). Denn Ziel der Entwicklung ist nicht die Auseinandersetzung mit dem Nebengedanken, sondern die Steigerung und satztechnische

<sup>948</sup> Siehe auch: Ebd.

Verdichtung bis hin zu einem dramatischen Ausbruch ab T. 41. Hierfür nutzt Ries nicht die Motivik des zuvor eingeführten Seitengedankens, sondern die Begleittextur der Nebenstimmen. Das Auffüllen der Pausen in den Begleitstimmen sowie Doppelgriffe in Cello und Bratsche sorgen für eine Verdichtung, während die Erste Geige den Ambitus zunehmend erweitert und dabei von der Zweiten Geige im Oktavabstand gedoppelt wird. Die zunehmende Dramatisierung mündet in einen Ausbruch in T. 41, für den schnelle Figurationen in Zweiundreißigsteln kennzeichnend sind und die in Parallelführung zwischen den beiden Violinen sowie zwischen Bratsche und Cello alternieren. Dabei rafft Ries den Wechsel der Stimmgruppen, indem er den 9/8-Takt kurzzeitig zum 6/8-Takt umformt, und sorgt so zusätzlich zur starken Dynamik (Fortissimo) für eine spannungssteigernde Wirkung.

Abb. 320: WoO 48, III, T. 41–46.

The image shows the first system of a musical score for measures 41-46. It consists of four staves: Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Br.), and Cello (Vc.). The key signature is three flats (C minor), and the time signature is 6/8. The score is marked with a forte dynamic (*ff*). The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth notes and triplets, with dynamic markings such as *sfz* and *p*. The notation includes various articulations and phrasing slurs.

Nach dem Verebben des dramatischen Einschubs kehrt das Thema des Satzbeginns wieder. Dies suggeriert die Wiederholung des umrahmenden A-Teils. Es handelt sich dabei allerdings um eine Scheinreprise, da das Thema zunächst in C-Dur auftritt und daraufhin nach c-Moll gewendet wird

(T. 50ff). Erst anschließend wird es in die Tonika zurückgeführt (T. 59ff). Die Wiederkehr des Satzbeginns ab T. 59 gestaltet Ries allerdings anders und folgt somit nicht streng dem Verlauf des ersten Formteils. So wird zum einen die Kantilene des Themas durch repetierende Achtfelguren variierend aufgebrochen (T. 67ff) und zum anderen eine Coda geformt. Hierfür erweist sich der Schlussteil des Themas als strukturbildend (T. 8), indem dieser durch alle Stimmen schlusswirkend gezogen wird. Dabei wird der Stimmenverbund zunehmend gelichtet, sodass am Ende nur noch ein Sekundpendel übrigbleibt (T. 96ff). Dieses wendet sich allerdings kurz vor Schluss nach C-Dur und bereitet somit den direkten Übergang in das sich anschließende Menuett vor.

#### IV. Menuetto. Allegretto

Obwohl bereits der lebhaft zweite Satz formal der Struktur und klanglich dem Charakter eines Scherzos folgt, stellt der vierte Satz abermals einen Tanzsatz dar. Sowohl dem c-Moll-Allegro wie auch dem Menuett wird somit jeweils ein langsamer, kantabler Satz vorangestellt, der schließlich attacca in den schnelleren Satz übergeht.

Formal weist das Menuett deutlich stärkere Abweichungen von der Konvention auf als der nicht als Scherzo betitelte zweite Satz. Dass Ries obligatorische Binnenwiederholungen variierend ausschreibt, begegnet einem bereits im Allegro wie durchaus auch in früheren Fällen – beispielsweise im Menuett und Trio des Streichquartetts WoO 37 –, und dies findet sich hier im Menuett sowie insbesondere im Trio ebenfalls. Neu hingegen ist, dass dem Menuett seine Reprise verweigert wird, da die Wiederkehr der Satzeröffnung zwar ab T. 32 angedeutet, schließlich aber anders fortgesponnen wird.<sup>949</sup> Das Trio steht nicht nur durch seine Anlage in D-Dur dem f-Moll-Menuett apart gegenüber, sondern knüpft durch seine triolische Rhythmik an die Eigenart des vorherigen Allegros an. An den zweiten Satz erinnert ebenfalls das Prinzip, die Motivik des Menuetts gegen Ende des Trios wiederkehren zu lassen. Anders als zuvor wird der motivische Rückgriff hier allerdings nicht von Ries durch die Spielanweisung „hervor“ gekennzeichnet, sondern dient dazu, den Rückgang zum Satzanfang anzukündigen und geschmeidiger zu machen.

Im Gegensatz zur Formgestaltung verfährt Ries mit dem motivischen Material geradezu streng, indem er den Satz aus wenigen Elementen entwickelt. Die Kernmotivik des Menuetts bildet ein kurzer Achtelaufakt, der Anlauf zu einer schlichen Drehfigur nimmt (T. 1–3).

Abb. 321: WoO 48, IV, T. 1–11.

The image shows a musical score for the Menuetto. Allegro, measures 1-11. The score is in 3/4 time, c minor, and features four staves: Violin I, Violin II, Brass, and Violoncello. The music begins with a dynamic of forte (f) and moves through piano (p), crescendo (cresc.), and decrescendo (dim.) markings. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat).

Aus dem Achtelanlauf sowie aus der Drehfigur leitet sich schließlich ein Großteil der weiteren Satzgestaltung ab. Dabei erscheint die Motivik in Umkehrung, wird in durchbrochener Satztechnik auf die Stimmen verteilt oder in Stimmengruppen dialogisierend gegenübergestellt. Auch im Trio, das durch

<sup>949</sup> Siehe auch: Ebd., S. 8.

seine triolische Rhythmik zunächst deutlich kontrastierend wirkt, bleiben Elemente des Menuetts untergründig erhalten, indem Begleitstimmen immer wieder mit kurzen Drehfiguren durchzogen sind, die somit auf den Satzbeginn zurückverweisen. Wie in den vorherigen Sätzen ergibt sich somit auch für den vierten Satz eine hohe motivische Dichte.

## V. Finale. Allegro

Der letzte Satz ist der einzige Satz im Quartett, der einer Sonatenform folgt. Diese wird von Ries allerdings ungewöhnlich neu gedacht, indem er keine Themen mehr von fester Gestalt ausbildet, sondern einzelne Bereiche im Satzverlauf durch wenige, aber prägnante Motive, Rhythmik sowie Harmonik definiert und gegenüberstellt. Dem gesamten Satz verleiht er dabei einen durchgehend verarbeitenden Charakter. Die Durchführung wird als solche nur noch durch die weitere Verdichtung des motivischen Geschehens und durch raschere Modulationen kenntlich.

Bereits der Satzbeginn mit einer aufsteigenden Skala im Unisono und die aus ihr abgespaltene kurze Terzfigur besitzen zwar Prägnanz, aber keine thematische Qualität mehr im herkömmlichen Sinne. Anfang und Ende der Skala (c' –des'') weisen allerdings auf den chromatischen Zug zu Beginn des Kopfsatzes zurück. Die Verteilung der Terzfigur auf alle Stimmen ab T. 4 sorgt dafür, dass keine zusammenhängende Linie geformt wird, die als Thema dienen könnte. Die Unterscheidung zwischen Begleitung und Melodie wird aufgehoben, alle vier Stimmen erweisen sich zu gleichen Teilen als führend. Unterstützt wird dieser Eindruck, indem das motivische Material als Abspaltung einer größeren Sinneinheit wirkt, die zuvor allerdings nicht definiert wird.<sup>950</sup> Wenn es im Verlauf des Satzes zu kurzen melodischen Einfällen kommt, dann bleiben diese auf ein oder zwei Takte begrenzt und wechseln daraufhin unmittelbar in eine andere Stimme (beispielsweise T. 25ff). Daraus ergibt sich eine stark vorantreibende Dynamik, die immer wieder in kurzen Passagen im Unisono kulminiert (z. B. T. 36ff). Ähnliche Techniken lassen sich auch in Beethovens Spätwerk beobachten, so beispielsweise ein penetrantes Insistieren auf einer motivischen Floskel.

Abb. 322: WoO 48, V, T. 1–28.

<sup>950</sup> Schewe deutet die Terzfigur als Ableitung aus einer Figuration des zweiten Satzes (T. 43), die dort allerdings nur kurzzeitig auftritt, sodass der Bezug dem Hörer vermutlich verborgen bleiben dürfte. Siehe: Schewe, Gisela: Untersuchungen zu den Streichquartetten von Ferdinand Ries, S. 159.

8  
VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.  
p  
cresc.  
p  
cresc.  
p  
cresc.  
p

15  
VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.  
cresc.  
cresc.  
cresc.  
cresc.

22  
VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.  
p  
mf  
p  
mf  
p  
mf  
p  
mf  
p

Eine herkömmliche Einteilung in Haupt- und Seitensatz wird zudem durch die Disposition verschiedener harmonischer Flächen sowie durch den raschen harmonischen Rhythmus erschwert, wodurch sich kaum stabile oder längerer harmonische Bereiche ergeben. Zum einen findet sich ab T. 44 ein kurzer Dialogabschnitt zwischen den Außenstimmen, der durch seine Drehfigur an die Motivik der vorherigen Sätze anknüpft. In der Exposition in c-Moll ansetzend, wird der Gedanke in der Durchführung ausgespart und kehrt in der Reprise in b-Moll beginnend wieder.<sup>951</sup> Zum anderen erscheint ein simples Viertonmotiv, bestehend aus einem Quintfall, Terzaufstieg und Sextfall, als weiterer Kontrastmoment. Das Motiv wird in T. 73 zunächst in As-Dur eingeführt, driftet dann allerdings mediantisch nach E-Dur ab, formt aber gleichermaßen keine greifbare Themengestalt mehr aus. In der Reprise setzt der Gedanke schließlich in Des-Dur an.

<sup>951</sup> Bert Hagels sieht hierin das Seitenthema, während Schewe von einem monothematischen Sonatensatz ausgeht, ohne dessen Anlage näher zu erläutern. Siehe: Ebd., S. 157, sowie: Hagels, Bert: Vorwort im CD-Booklet: Ferdinand Ries. String Quartets Vol. 2, Schuppanzigh Quartett, cpo 2007, S. 8–9.

Die Durchführung greift die wesentlichen Motive der Exposition auf und stellt diese in einen konstanten Verarbeitungsprozess. Dieser gestaltet sich durch Elemente wie satztechnische Verdichtung, Dehnung des Ambitus, Überlagerung verschiedener Motive sowie ein dicht gewobenes, streckenweise imitatorisch konzipiertes Stimmgefüge. Beginnend in As-Dur, kehrt zunächst die Unisono-Geste aus T. 36 wieder, die hier allerdings durch Imitation aufgebrochen wird und somit nicht mehr unisono erklingt (T. 105ff). Spannungssteigernde Wirkung hat die Sequenzierung der Terzfigur aus der Satzeröffnung. Über kräftigen, bordunartigen Quinten und Sexten im Cello erscheint diese alternierend zwischen den beiden Violinen und wird dabei bis in die höchsten Lagen gedehnt (T. 117ff). Anschließend teilt Ries die vier Stimmen in zwei Gruppen, indem er die beiden Violinen und die zwei Unterstimmen zu je einem Verbund zusammenfasst. Unter Verwendung des Terzmotivs in Umkehrung (Violinen) bewegen sich die beiden Gruppen einerseits aufeinander zu, entfernen sich anschließend aber wieder (T. 127ff), wodurch der Klangraum zwischen sich öffnend und sich schließend schwankt. Die gruppenartige Gegenüberstellung wird ab T. 139 durch eine imitatorische Verarbeitung aufgelöst und gleichermaßen kontrastiert. Ziel ist die Wiederkehr des Viertonmotivs, dem hier mehr Raum als in der Exposition gegeben wird und das unter ständiger Modulation stets neu beleuchtet wird. Dabei wird ab T. 167 das Terzgangmotiv in der Ersten Geige miteingewoben. Anschließend kommt es zu einer weiteren Motivkombination, nun zwischen Terzmotiv und Unisono-Figur (T. 175ff), die in die Reprise mündet. Der Prozesscharakter der Durchführung tritt somit gegen Ende immer deutlicher hervor, da das gleichzeitige Erklingen unterschiedlicher Motive das Rafften des Zeitverlaufs suggeriert und dabei gleichzeitig für einen Spannungszuwachs sorgt.

Die Reprise folgt in weiten Teilen der Exposition, mündet aber in eine Coda. Diese rekapituliert nochmals die wesentlichen Motive des Satzes und kehrt zunächst an den Satzbeginn zurück. Dabei wird das Terzmotiv aufgegriffen, das ähnlich wie zuvor wirkungsvoll zur Spannungssteigerung genutzt wird. Einem ersten dynamischen Höhepunkt in T. 293 folgt das allmähliche Zerfasern des Satzes, indem die Einsätze nur noch punktuell erfolgen sowie durch länger werdende Pausen getrennt werden und sich der rasche Grundpuls durch längere Notenwerte beruhigt.



Abb. 324: WoO 48, V, T. 294–307.

Musical score for measures 294–307, featuring four staves: VI. I, VI. II, Br., and Vc. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 2/4. The score shows a dynamic range from *p* (piano) to *f* (forte). The first system (measures 294–301) features rhythmic patterns with accents and dynamic markings. The second system (measures 302–307) features sustained notes with a *p* dynamic marking.

An die Durchführung erinnernd, wird das Viertonmotiv abermals mit der Terzfigur kombiniert (T. 309ff), bevor die Wiederkehr der Unisono-Figur für ein letztes Aufbäumen sorgt (T. 332ff). Der Satz endet sehr unscheinbar, indem schließlich nur noch die Terzfigur (*c-e-f*) übrig bleibt und im Pianissimo im Cello verhallt.

Abb. 325: WoO 48, V, T. 332–352.

Musical score for measures 332–352, featuring four staves: VI. I, VI. II, Br., and Vc. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 2/4. The score shows a dynamic range from *f* (forte) to *cresc.* (crescendo). The first system (measures 332–341) features rhythmic patterns with accents and dynamic markings. The second system (measures 342–352) features sustained notes with a *p* dynamic marking.

337

VI. I *ff* *decesc.*

VI. II *ff*

Br. *ff*

Vc. *ff*

342

VI. I *pp* *sempre più piano*

VI. II *p* *sempre più piano*

Br. *p* *dim.* *sempre più piano*

Vc. *p* *sempre più piano*

347

VI. I *pp*

VI. II *pp*

Br. *pp*

Vc. *pp*

Neben der ungewöhnlichen Satzfolge und der fünfsätzigen Anlage zieht die Idee der zyklischen Verknüpfung aller Sätze als wesentliche Neuerung in die Gestaltung des f-Moll-Streichquartetts ein (und lässt dabei an ähnliche Verfahren in Beethovens späten Streichquartetten denken). Dabei werden nicht nur Formteile innerhalb der Sätze miteinander verknüpft, sondern auch satzübergreifende Bezüge hergestellt, die oberflächliche Kontraste untergründig überbrücken und für die zyklische Verknüpfung der Sätze sorgen. Neben Attaca-Übergängen und harmonischen Vorbereitungen zwischen dem ersten und zweiten sowie dem dritten und vierten Satz gibt es – wie oben gezeigt – insbesondere motivische Bezüge zwischen den Sätzen, die nicht auf diese plakative Weise verbunden werden. Diese finden sich in der Motivik und Rhythmik, bleiben dabei aber weitgehend latent. Interessant sind zudem die Satzschlüsse, die allesamt als Auflösungsfeld des vorherigen Satzgeschehens erscheinen. Bereits der Kopfsatz mündet in nachschlagende Oktavsprünge, ähnlich wie auch das folgende Allegro nur noch in gezupften Grundtönen verebbt. Das Larghetto mündet in ein engschrittiges Sekundpendel, das Menuett verhält vorsichtig in einer schlichten Kadenzformel im Pianissimo und das Finale löst sich in der Coda gänzlich auf, sodass nur noch die motivisch relevante Terzfigur übrigbleibt.

Für die Sonatenform des Finales ist besonders der Verzicht auf eine prägnante Themenbildung kennzeichnend. Denn im Vergleich mit zuvor entstandenen Werken fällt auf, dass Ries gerade den Sonatensätzen in der Regel greifbare Themen zu Grunde legt. Im Schlusssatz des f-Moll-Quartetts wird die Konvention gewissermaßen aufgebrochen, indem zwar keine Themen ausgebildet werden, der Satz aber gleichermaßen von griffiger Motivik und Rhythmik durchzogen ist. Aus dem „Überspringen“ einer Themenexposition resultiert somit, dass mit dem Beginn des Satzes unmittelbar ein Verarbeitungsprozess einsetzt. Hierfür sorgt auch das sehr differenzierte und dicht gewobene Satzgeschehen, das durch rasche Führungswechsel und durchbrochene Texturen für eine stets vorwärts drängende Bewegung und eine spannungsgeladene Klangsprache sorgt.

## 10.2 Die späten Streichquintette

Nach seiner Rückkehr aus London widmete sich Ries nicht nur verstärkt dem Streichquartett, sondern ebenso dem Streichquintett. Dabei fällt auf, dass in England zwar wenige, aber immerhin drei Quartette entstanden, sich zwischen dem letzten Streichquintett (op. 68) und dem nächsten, ebenfalls in Deutschland verfassten Quintett (op. 167) allerdings eine Lücke von rund 18 Jahren erstreckt. 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 – wie weiter unten zu erörtern ist – vermutlich nicht vollendete wurde.

Wenngleich die Chronologie der Entstehung dieser vier Quintette nachvollziehbar ist, kann nicht für alle Werke ein exaktes Entstehungsjahr festgestellt werden, da in zwei Fällen kein Autograph erhalten zu sein scheint (op. 167 u. op. 171). Der Katalog 741 verzeichnet noch das Quintett op. 167 mit der Angabe „Frankfurt a/M 1827“, enthält dann aber keine Informationen zu op. 171, da er nach op. 169 abbricht. Der von Hill erfasste Briefwechsel gibt zwar wenig Aufschluss über die Entstehung dieser beiden Quintette, aber bisher unbeachtet gebliebene Briefe liefern neue Erkenntnisse. Im Januar 1830 berichtet Ries seinem Bruder Joseph wie auch wenige Tage später dem Verleger Schott, dass sein neues Violin-Quintett wohl erstmals geprobt worden sei und gefallen habe.<sup>952</sup> Dass hiermit op. 167 gemeint ist, obwohl das Quintett laut Katalog 741 bereits 1827 entstanden sein soll, liegt nahe, da Ries die Komposition im Frühjahr 1832 an Schott verkaufte, der das Opus im Sommer 1832 druckte. Darüber geben ein Schreiben an Gottfried Weber vom Februar 1832 sowie einige im Anhang dieser Arbeit erstmals edierte Briefe zwischen Ries und Schott Auskunft.<sup>953</sup> Die Entstehungs- und Verlagsgeschichte des Quintetts op. 171 liegt allerdings weitgehend im Dunkeln. Dass das Quintett in zeitlicher Nähe zu op. 167 erschien, legt die Nähe der beiden Opuszahlen nahe. Als Erstdruck führt Hill die Ausgabe bei Richault in Paris an, die im Mai 1833 im Magazin *Bibliographie de la France* angekündigt wird.<sup>954</sup> Breitkopf & Härtel verlegten das Quintett zeitgleich (oder gar vor Richault) und kündigten ihre Ausgabe bereits ein Jahr früher im Mai 1832 in der *AmZ* an.<sup>955</sup> Der bekannte Briefwechsel zwischen Ries und Breitkopf & Härtel gibt keine weitere Information über die Verlagsgeschichte des Quintetts. Lediglich eine Bemerkung in einem Brief an den Bruder Joseph besagt, dass Ries im März 1832, also nachdem

---

<sup>952</sup> Siehe: Brief von Ferdinand Ries an Joseph Ries, Frankfurt a. M., 21. Januar 1830, in: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 466–467, [Dok. Nr. 299] sowie: Brief von Ferdinand Ries an B. Schott's Söhne, Frankfurt a. M., 22. Januar 1830. Eine Edition des Briefes findet sich im Anhang. Einige Tage später bot Ries das Quintett auch Peters an, der offenbar ablehnte. Siehe: Brief von Ferdinand Ries an C. F. Peters, Frankfurt a. M., 4. Februar 1830. Eine Edition des Briefes findet sich im Anhang.

<sup>953</sup> Siehe: Brief von Ferdinand Ries an Gottfried Weber, Frankfurt a. M., 14. Februar 1832, in: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 514–542, [Dok. Nr. 348] sowie: Briefe von Ferdinand Ries an B. Schott's Söhne vom 28. Juni 1832 und 5. August 1832. Eine Edition der Briefe findet sich im Anhang.

<sup>954</sup> Siehe Hill, Cecil: Ferdinand Ries. A Thematic Catalogue, S. 177–178, sowie: [unbekannt]: [ohne Titel], in: *Bibliographie de la France*, 20 (18. Mai 1833), S. 320.

<sup>955</sup> [unbekannt]: [ohne Titel], in: *Intelligenz-Blatt zur AmZ* 34/5 (Mai 1832), [o. S.].

das Quintett op. 167 bereits von Schott angenommen war, ein neues Quintett nach Leipzig verkaufte.<sup>956</sup> Festhalten lässt sich somit, dass das Quintett op. 167 spätestens im Januar 1830 vorlag und geprobt wurde, allerdings erst zwei Jahre später verkauft wurde und im Druck erschien. Nur wenige Wochen nach dem Verkauf dieses Quintetts an Schott finden sich für das Quintett op. 171 Breitkopf & Härtel als Abnehmer. Für die Entstehung von op. 171 erscheint somit ungefähr der Zeitraum zwischen 1830 und Frühjahr 1832 wahrscheinlich, zumal Ries im März 1832 seinem Bruder schreibt, er habe ein „*neues Violin Quintett*“<sup>957</sup> nach Leipzig verkauft.<sup>958</sup>

Für das Quintett op. 183 hingegen gibt das Partiturotograph 1833 als Entstehungsjahr an.<sup>959</sup> Dass das Werk während der Italienreise entstand, zeigt auch der zusätzliche Titel „*Souvenir d’Italie*“. Ebenfalls erhalten ist das Partiturotograph des Quintetts WoO 62, an Hand dessen die Entstehung der Komposition in das Jahr 1836 in London datiert werden kann.<sup>960</sup>

Es fällt auf, dass alle vier Werke im Detail sehr unterschiedlich und individuell ausgearbeitet sind. 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 späteren zwei Quintette mit doppeltem Violoncello besetzt sind. Die Verdopplung des Cellos knüpft dabei nicht an die heutzutage oftmals als „Schubert’sche-Besetzung“ bezeichnete Variante an, sondern steht mehr in der italienischen Tradition der Quintette Boccherinis. Darüber hinaus wird jedem Quartett durch eigene Merkmale Individualität verliehen. So sind beispielsweise für op. 167 die langsame Einleitung im Kopfsatz, ein stark kontrapunktisch gewobener langsamer Satz sowie rasche Taktwechsel im Scherzo kennzeichnend. Das G-Dur-Quintett op. 171 zeichnet insbesondere seine zyklische Geschlossenheit aus, die, wie zu sehen sein wird, einerseits plakativ durch die wörtliche Wiederholung aller Satzanfänge im Finale, andererseits subtil durch motivische Bezüge erreicht wird. Das „italienische“ Quintett op. 183 sticht nicht nur durch seinen Beinamen hervor, sondern durch fließende Übergänge zwischen Adagio und Scherzo sowie durch eine eigenständige Einleitung vor dem Finale erprobt Ries hier neue innovative Ansätze in der Formgestaltung. Mit der Verdopplung des Cellos knüpft das letzte Quintett WoO 62 an op. 183 an, bleibt aber insgesamt nur dreisätzig. Ob es damit trotzdem als vollendet angesehen werden kann oder letztendlich unfertig blieb, wird weiter unten diskutiert.

---

<sup>956</sup> „[...] *Die M. S. habe ich erhalten – die großen Variationen* [op. 170] *nach Leipzig verkauft – wie auch ein neues Violin Quintett* [...].“ Siehe: Brief von Ferdinand Ries an Joseph Ries, Frankfurt a. M., 30. März 1832, zitiert nach: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 549–550, [Dok. Nr. 352].

<sup>957</sup> Siehe: Ebd.

<sup>958</sup> Interessant und zugleich merkwürdig in diesem Zusammenhang ist eine Bemerkung von George Smart in seinem Tagebuch. Smart reiste 1825 nach Deutschland und Wien, um unter anderem Beethoven zu treffen und besuchte auch Ries sowie dessen Brüder in Wien und Berlin. Für Oktober berichtet das Tagebuch, dass Smart in Berlin zwei ungedruckte Quintette von Ries hörte, die sehr nach Beethoven klangen: „*They played two manuscript quartets of [Carl] Böhmner, which are no great things but show promise, and also two quintettes of Ries, which are too much like Beethoven. They are not printed.*“ Zunächst geht aus dem Kontext kaum hervor, ob Smart Hubert oder Ferdinand Ries meint, wobei ebenfalls unklar ist, ob Hubert überhaupt Quintette komponierte, da sein Leben und Schaffen bisher noch fast gänzlich unerforscht sind. Falls das Tagebuch die Geschehnisse korrekt wiedergibt und Smart nicht irrt, lässt sich kaum klären, welche Quintette von Ferdinand Ries gemeint sein könnten, zumal eventuell auch Arrangements in Frage kämen. Anzunehmen ist, dass im Oktober 1825 lediglich das Jugendwerk WoO 75 ungedruckt vorlag, wobei es unwahrscheinlich scheint, dass das Werk rund 25 Jahre später in Berlin erklang. Siehe: Cox, Bertram H. und Cox, C. L. E. (Hrsg.): *Leaves from the Journal of Sir George Smart*, S. 183.

<sup>959</sup> „*Sixieme Quintuor pour deux Violons, Alto, e deux Violoncellos composé par Ferd: Ries Roma 1833 | op. 183*“. Das Autograph findet sich in: D-B, Mus.ms.autogr. Ries, F. 58 N.

<sup>960</sup> „*Septième Quintuor pour 2 Violons, Alto et 2 Violoncelles composé par Ferd: Ries London | 1836*“. Das Autograph findet sich in: D-B, Mus.ms.autogr. Ries, F. 56 N.

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

### **Streichquintett a-Moll op. 167**

Der Entstehungszeitraum des Quintetts op. 167 ist nicht genau zu rekonstruieren. Mit dem 1832 von Schott angefertigten Erstdruck schien Ries recht zufrieden, er ärgerte sich allerdings, dass er vergessen hatte, Schott die Metronomangaben zu den einzelnen Sätzen zu geben: „*Meinen Dank für die 4 Exemplare des Quintetts, es | ist sehr schön gestochen: allein ich finde mit Ärger, daß ich | vergessen habe, den Metronom dazu zusetzen, Sie finden | ihn in der Partitur, welche hierbei folgt, zum arrangieren habe ich unmöglich Zeit gehabt.*“<sup>961</sup> Noch im Juli plante Ries ein vierhändiges Arrangement zu machen, für das er jedoch offenbar keine Zeit finden konnte.<sup>962</sup> Zeitgleich mit der Ausgabe von Schott erschien das Quintett im August 1832 auch in Paris im Verlag von Jean-Racine Meissonnier (1794–1856). Hierauf weist unter anderem eine Ankündigung im Journal *Bibliographie de la France* hin.<sup>963</sup> Doch auch in der französischen Ausgabe finden sich keine Metronomangaben. Gewidmet ist das Quintett Ries' Freund und Bankier (Gottlob) Carl Springsfeld, Nähfadelfabrikant und Inhaber der Frankfurter Firma „*Springsfeld und Mack*“.

#### **I. Adagio con moto/Allegro**

Die 26 Takte umfassende langsame Einleitung dient nicht nur der allmählichen Festigung der Grundtonart a-Moll, sondern übernimmt mehrere Funktionen. Anzumerken ist zunächst die imitatorische Setzweise der Stimmen. Beginnend mit der Zweiten Bratsche, setzen sukzessive die weiteren Stimmen ein und greifen dabei die Eröffnungsformel auf. Für diese ist der mit einer Drehbewegung angereicherte Quartgang abwärts kennzeichnend, der im Verlauf der Einleitung in drei Blöcken aufgegriffen wird (T. 1–5, T. 7–10 u. T. 10–13). Dabei ist interessant, dass beim ersten Erklingen auch die sukzessiven Einsätze der Stimmen einen Quartgang umschreiben, indem die Einsatzöne die Skala *c-d-e-f* bilden (Bratsche II, Bratsche I, Violine II, Cello). Die lineare Bewegung sowie der gleichförmige Rhythmus werden im Verlauf der Einleitung nach und nach durch Triolen sowie ein auftaktiges Quart-/Quint-Motiv im Cello angereichert, wobei die imitative Setzweise des Satzbeginns allerdings beibehalten wird. Dass es sich hierbei sowie bei den aufsteigenden Skalenfiguren ab T. 13 um die Vorwegnahme des 6/8-Takts sowie des Ersten Themas des nachfolgenden Allegros handelt, wird erst ab T. 27 deutlich. Harmonisch erscheint die Einleitung entschieden ziellos und suchend. Während der erste Abschnitt bis T. 4 um a-Moll kreist, löst sich der verkürzte Dominantseptnonakkord in T. 4 unvermutet nach Es-Dur in T. 5 auf und eröffnet so einen neuen

---

<sup>961</sup> Siehe Brief von Ferdinand Ries an B. Schott's Söhne, Frankfurt a. M., 5. August 1832. Hervorhebung im Original. Eine Edition des Briefes findet sich im Anhang.

<sup>962</sup> Ries schreibt: „*Beiliegend die Correctur des Quintetts op. 167 – | ich hab in zwey Stellen einen Takt dazu gemacht, | welches sich leicht korrigieren läßt, weil Platz genug | da ist. Die Partitur will ich Ihnen bey meiner Rück= | =kunft übergeben, auch will ich es zu 4 Händen | arrangieren, wo es sich recht gut machen wird.*“ Siehe Brief von Ferdinand Ries an B. Schott's Söhne, Aachen, 28. Juni 1832. Hervorhebungen im Original. Eine Edition des Briefes findet sich im Anhang.

<sup>963</sup> [unbekannt]: [ohne Titel], in: *Bibliographie de la France*, 34 (25. August 1832), S. 488. Auch Hill listet die Ausgabe von Meissonnier. Siehe: Hill, Cecil: *Ferdinand Ries. A Thematic Catalogue*, S. 175.

harmonischen Bereich. Die eigentliche Dominante E-Dur etabliert sich erst unmittelbar vor dem Übergang zum schnelleren Tempo.

Abb. 326: op. 167, I, T. 1–16.

*Andante con moto*

The musical score is arranged in five staves. The first system (measures 1-8) shows a dynamic progression from *p* to *f* and then *pp*. The second system (measures 9-12) features triplets and a change to *p pizz.* The third system (measures 13-16) begins with *arco* and a *cresc.* marking. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Das Allegro im 6/8-Takt beginnt mit der Vorstellung eines kurzen, wenig profilierten Themas in der Ersten Geige, das sich aus zwei aufsteigenden Skalenfiguren zusammensetzt, die ausgehend von a-Moll

nach G-Dur führen (T. 27–35). Die Textur kontrastiert dabei deutlich von der kontrapunktisch gewobenen Einleitung, indem das Allegro zunächst schlicht in eine Melodiestimme (Erste Geige) und einen begleitenden Unterstimmensatz geteilt ist. In der wiederholenden Fortspinnung wird das Satzgefüge zunehmend differenziert, indem die Skalenfigur nun auch in die Unterstimmen einzieht (T. 37ff). Dabei findet sich in den Bratschen auch ein Rückbezug zum Quartgang aus der Satzeröffnung (T. 37/38).

Abb. 327: op. 167, I, T. 27–43.

Ziel der Bewegung und Verdichtung ist der Aufbau eines großen Spannungsbogens. Hierfür legt Ries in die Erste Geige Wechseltonfiguren, die aus der Motivik des Themas abgeleitet sind und sich sequenzierend in die hohe Lage bewegen (T. 46ff). Die Mittelstimmen greifen dabei auf das auftaktige Bassmotiv zurück und unterstützen den Spannungszuwachs schließlich durch schnelle Tonrepetitionen. Die ersten Takte des Allegros lassen sich somit auf wenige Elemente reduzieren. Diese sind die aus der Einleitung bekannte Skalenfigur, die zum Inhalt des Themas umfunktioniert wird, sowie das auftaktige Bassmotiv des Cellos. Durch Wiederholung, Abspaltung und Verkettung gelingt dabei der Bau einer Spannungskurve, die schließlich in T. 53 zur Tonika durchbricht.

Während der Beginn der Exposition sich tonal noch nahe an der Grundtonart bewegt, hebt sich der Seitensatz von dieser deutlich ab. Die Wendung der Tonika nach A-Dur in T. 61 markiert die Abwendung von der Grundtonart und bildet den Beginn einer kurzen Modulation. Diese mündet mit dem Beginn des Seitensatzes (T. 69ff) ins entlegene Fis-Dur. Parallel zur Harmonik ändert Ries auch die Rhythmik. Denn charakteristisch für das liedhafte Seitenthema, das Violine II und Bratsche I in Parallelen vortragen, ist das Aufbrechen des Betonungsschemas des Dreiertaktes durch punktierte

Achtel, wodurch eine hemiolische Wirkung erzielt wird (T. 69–75). Wie zu sehen sein wird, spielen rhythmisch-metrische Kontraste auch in den nachfolgenden Quintetten eine zentrale Rolle, um thematische Bereiche voneinander abzugrenzen. Trotz konträrer Harmonik und Rhythmik sorgt Ries für eine latente Verknüpfung mit dem bisherigen Satzgeschehen, indem das auftaktige Bassmotiv in der Ersten Geige erhalten bleibt. Der Quart- beziehungsweise Quintsprung wird nun allerdings zu einem Sekundschritt umgeformt, sodass lediglich die auftaktige Position im Takt noch an die vorherige Bassfigur erinnert. Dass es sich bei der Modulation ins entfernte Fis-Dur gewissermaßen um einen „Fehler“ handelt, zeigt die Wiederholung des Seitenthemas, die vorsichtig (*pianissimo*) nach F-Dur abrutscht (T. 77ff). Das Verfahren erinnert an den Kopfsatz des Streichquartetts op. 150 Nr. 3, in dem das Seitenthema zunächst ebenfalls „falsch“ eingeführt wird. Während die Tonart im Quartett allerdings anschließend korrigiert wird, nähert sich die Wiederholung des Themas im Quintett nur vorsichtig der Konvention an und umgeht die Dominante E-Dur weiter.

Abb. 328: op. 167, I, T. 60–81.

The image displays a musical score for five instruments: Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Trumpet I (Br. I), Trumpet II (Br. II), and Violoncello (Vc.). The score is divided into two systems, starting at measure 60 and ending at measure 81. The first system (measures 60-75) begins with a tempo change from *poco rall.* to *a tempo*. The Violin I part starts with a *pp* dynamic. The Violin II part also starts with *pp*. The Trumpet I part starts with *pp*. The Trumpet II part starts with *pp*. The Violoncello part starts with *pp*. The second system (measures 76-81) shows the Violin I part with a *p* dynamic. The Violin II part has a *mf* dynamic. The Trumpet I part has a *mf* dynamic. The Trumpet II part has a *mf* dynamic. The Violoncello part has a *p* dynamic and includes performance instructions: *pizz.* (pizzicato) and *arco* (arco).



75

calando a tempo

pp

pp

pp

arco pp

Den letzten Teil der Exposition gestaltet Ries durch schnelle Spielfiguren, die weitgehend der Ersten Geige vorbehalten bleiben, punktuell aber auch im durchbrochenen Satz in die übrigen Stimmen einziehen. Die Harmonik kreist zunächst um d-Moll, auf motivischer Ebene bleibt das auftaktige Bassmotiv erhalten (T. 95ff). Erst gegen Ende des Formabschnitts kehren die aufsteigenden Skalenfiguren wieder, die an den Beginn des Allegros erinnern und die Wiederholung der Exposition vorbereiten.

Die Durchführung entspringt zunächst aus den Skalenläufen der Schlussgruppe und leitet auch hier zur Wiederholung des Kopftemas über. Dieses tritt nun in e-Moll auf und wird in seiner Ausdruckskraft durch schnell repetierende Mittelstimmen und virtuose Figurationen der Ersten Geige in der zweiten Themenhälfte zusätzlich gesteigert (T. 141ff). Die Wiederholung der Passage auf einer neuen Tonstufe wirkt schematisch (h-Moll). Erst anschließend finden eine prozesshafte Absplitterung der Motivik und eine tiefere Durchdringung des Satzes statt. Im durchbrochenen Satz wird dabei zunächst ein Teil der virtuoson Sechzehntelpassagen durch die Stimmen gereicht, während der schnell modulierende harmonische Rhythmus für eine ständige Änderung der Klangfarben sorgt (T. 157ff). Die aus dem Ersten Thema bekannte Skalenfigur tritt nun auch in Umkehrung auf, während repetierende Mittelstimmen weiterhin für einen spannungsgeladenen Ausdruck sorgen. Das Erreichen des selten benutzten des-Moll in T. 173 bildet zugleich auf motivischer Ebene eine Zäsur. Aufgegriffen wird nun ein aus T. 35 stammendes Sekundmotiv, das sich im Cello ostinat fortsetzt, während zur Schlusssteigerung des Formabschnitts ab T. 193 virtuose Figurationen maßgeblich in der Ersten Geige wiederkehren, die zur Reprise überleiten. Die Durchführung setzt sich somit mit Kernelementen der Exposition auseinander, umgeht allerdings den Seitensatz. Während ihr Beginn den Anfang des Allegros mit gesteigerten Ausdrucksmöglichkeiten nachzeichnet, findet ab T. 157 zunehmend eine zergliedernde Auseinandersetzung mit den Motiven der Exposition statt. Dabei spannt die Durchführung ähnlich wie der erste Teil der Exposition einen langgezogenen Spannungsbogen, indem einerseits die Motivik durch schnelle Stimmenwechsel verdichtet wird und andererseits die Dynamik in Kombination mit schnell repetierenden Begleitstimmen bis T. 187 durchgehend leise gehalten ist und so den Aufbau der Spannung unterstützt. Mit dem Durchbruch nach Fortissimo in T. 187 ist der Spannungszenit erreicht, der allerdings noch zehn Takte weiter bis zum Einsatz der Reprise gedehnt wird.

Die Reprise setzt mit dem Eingangsthema des Allegros an, steigert das vormals im Piano eingeführte Thema in seinem Ausdruck allerdings deutlich, sodass die Durchführung zur Reprise gewissermaßen durchbricht. Dies knüpft an das Verfahren innerhalb der Durchführung an, übertrifft den Ausdrucksgehalt aber durch Fortissimo, repetierende Doppelgriffe in den Mittelstimmen und die

Verstärkung des Themas durch Oktavenparallelen zwischen den beiden Violinen. Der weitere Verlauf folgt allerdings nahezu streng der Exposition. Der Seitensatz „verirrt“ sich nicht, sondern tritt nun stabil in A-Dur auf (T. 212ff), und auch die nachfolgende Episode und die Schlussgruppe bleiben harmonisch stabil. Eine kurze Coda greift, an den Beginn des Allegros zurückblickend, den Themenkopf erneut auf und mündet ins Pianissimo, bis schließlich nur noch das auftaktige Quintmotiv im Cello nachhallt.

## II. Andantino con moto

Der langsame Satz in F-Dur ist in einer A-B-A-Form angelegt, wobei der Mittelteil, an einen Sonatensatz erinnernd, die wesentlichen Motive des A-Teils verarbeitend aufgreift. Kennzeichnend für den Satz ist insbesondere die in weiten Teilen kontrapunktische Anlage durch Fugato, Imitationen sowie durchbrochene Satztechnik. Bereits die Satzeröffnung führt zunächst nur die zwei Bratschen in einer zweimaligen, kurzen Imitation ein (T. 1–16). Streng genommen ist der Satzanfang sogar vierstimmig angelegt, da die leere C-Saite als Orgelpunktstimme im Kopfmotiv der schlichten Melodie mitklingt. Der Einsatz der Violinen in T. 17 imitiert das Fugato der beiden Bratschen, wobei sich die Kontrapunktik mit dem Hinzutreten der übrigen Stimmen ab T. 20 zunehmend verflüchtigt und zur homophonen Satzweise umgestaltet wird. Das Prinzip wiederholt sich nach dem Ganzschluss in T. 28 erneut, nun allerdings wieder von den Bratschen ausgehend. Die Harmonik moduliert dabei über A-Dur Richtung D-Dur. Für den Satzbeginn ergeben sich somit ein blockartiger Bau und eine strenge Syntax in Form von zwei Achttakttern (Imitation der zwei Bratschen), gefolgt von zwei Zwölftakttern (Imitation zwischen den beiden Violinen, T. 17ff und Wiederholung in den Bratschen, T. 26ff).

Abb. 329: op. 167, II, T. 1–24.

Andantino con moto

The musical score consists of five staves: Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola I (Br. I), Viola II (Br. II), and Cello (Vc.). The key signature is one flat (F major/D minor) and the time signature is 2/4. The score begins with measures 1-16, where the two violas play a rhythmic pattern. In measure 17, the two violins enter with a melodic line. The score continues with measures 15-24, showing further development of the themes. Dynamics include *p*, *cresc.*, and *p pizz.* at the end of the first system, and *p* and *p arco* in the second system.

Die Zäsur in D-Dur (T. 41) führt eine absteigende Seufzerkette als neuen Gedanken ein, der nach seiner Vorstellung in der Ersten Violine im gesamten Satzgefüge imitativ ausgearbeitet wird. Dabei ist anzumerken, dass die Bratschen und Violinen je zu einer Gruppe zusammengefasst werden, indem sie in Parallelen verlaufen, die Violinen die Seufzer allerdings in Gegenbewegung aufwärts führen. Das letzte Motiv, das auch im weiteren Satzverlauf zurückkehrt, stellt eine schlichte, auftaktige Drehfigur dar, die in a-Moll ab T. 67 eingeführt wird. Wie die Seufzerketten erklingt auch dieses Motiv zeitgleich in seiner Umkehrung in den übrigen Stimmen.

Der B-Teil kehrt motivisch zunächst an den Satzbeginn zurück, entfernt sich allerdings harmonisch, indem die Terz von a-Moll isoliert und schließlich mediantisch zur Terz von As-Dur umgedeutet wird (T. 73–77). Verarbeitenden Charakter erhält der Mittelteil nicht nur durch rasche Modulationen und enharmonische Verwechslungen, sondern insbesondere durch die Verdichtung und Kombination der im A-Teil eingeführten Motive. So folgen auf das kurze Wiederaufgreifen der kanonischen Satzeröffnung – nun erstmals im homophonen Satz – ein kurzes Fugato der Drehfigur (T. 90ff) sowie anschließend die Rückkehr der Seufzerketten (T. 98ff). Die Wiederkehr des A-Teils ab T. 126 übernimmt die Funktion einer Reprise. Der Satzbeginn wird nun leicht abgewandelt, indem Begleitmotivik in die zuvor pausierenden Stimmen einzieht. Hierzu zählen gezupfte Oktavsprünge sowie kurze Tonumspielungen. Die vorher in D-Dur ansetzenden Seufzerketten wendet Ries nun nach f-Moll, das bis kurz vor dem Satzschluss harmonischer Bezugspunkt bleibt (T. 158ff). Wenngleich zu den zentralen Ideen des Satzes der Kontrast zwischen vertikaler und horizontaler Satzweise der Stimmen gehört, ergibt sich durch die recht klaren Abschnittsbildungen und die ständige Wiederkehr weniger motivischer Elemente mehr ein reihender und weniger ein entwickelnder Satzcharakter. Die Motivik bleibt dabei weitgehend floskelhaft, sodass erst die imitative Satzweise dem Satz seinen Reiz verleiht.

### III. Scherzo. Allegro molto

Ähnlich wie im zweiten Satz basiert auch die Motivik des Scherzos auf schlichten musikalischen Figuren. Hierzu gehört insbesondere der fallende Dreiklang der ersten zwei Takte, der die motivische Essenz des Scherzos ausmacht. Rhythmisch weist der Satz allerdings einige interessante Besonderheiten auf, da im Satzverlauf durchgehend Taktwechsel zwischen 3/4-Takt und 2/4-Takt eingeflochten werden. Dies erinnert einerseits an das hemiolische Seitenthema im Kopfsatz, findet sich aber, wie oben gezeigt, in ähnlicher Weise auch im Trio des Scherzos im Streichquintett op. 37. Dabei kommt es auch in op. 167 stellenweise zu Überlagerungen, da nur vereinzelte Stimmengruppen zum 2/4-Takt wechseln (T. 31ff, T. 81ff). Anzumerken ist, dass Louis Spohr das Scherzo seines Streichquintetts op. 106 in ähnlicher Weise anlegt und ebenfalls mit dem Wechsel von 3/4- und 2/4-Takt spielt.<sup>964</sup> Ob diesem später entstandenen Quintett (1838) allerdings explizit Ries' Satz als Vorlage diene, bleibt unklar.

---

<sup>964</sup> Siehe: Koch, David: Louis Spohrs groß besetzte Kammermusik, S. 114–116.

**Scherzo. Allegro molto**

The musical score consists of five staves. The top staff is for Violin I (VI. I), the second for Violin II (VI. II), the third for Trumpet I (Br. I), the fourth for Trumpet II (Br. II), and the fifth for Cello (Vc.). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The score includes dynamic markings such as *p*, *cresc.*, and *dim.*, as well as accents. The first violin part is highly melodic and active, while the other instruments provide harmonic support.

Auffällig für das hier vorliegende Scherzo ist zudem die weit ausholende Ausarbeitung der motivischen Fortspinnung ab T. 17. Ries breitet die Motive fortspinnend über 85 Takte aus, bis schließlich die Wiederholung des Satzbeginns eintritt. Dabei greift er hauptsächlich auf die fallende Dreiklangsfigur zurück, die maßgeblich in den Mittel- und Unterstimmen in Engführung auftritt. Die Erste Violine entfaltet sich dabei weitgehend frei in Form verzierender Figurationen. Dynamische Ausbrüche und Gegensätze wie beispielsweise zwischen vollgriffigen Kadenz und einem sechstaktigen Unisono-Tremolo im Pianissimo (T. 57) verleihen dem Satz neben den metrischen Spielereien einen schroffen Scherzocharakter. Das Trio wird weitgehend von den zwei Violinen dominiert, während die übrigen Stimmen einen pulsierenden, akkordischen Begleitsatz bilden. Eigentümlich erscheint insbesondere die blockartige Harmonik. Beginnend in der Paralleltonart des Scherzos, fis-Moll, verschiebt Ries die Wiederholung der Trio-Eröffnung einen Halbton aufwärts nach g-Moll, woraus sich ein aparter harmonischer Kontrast ergibt. Die Halbtonverschiebung erinnert dabei an den Seitensatz des ersten Allegros, das, wie gezeigt, gleichermaßen von Fis-Dur nach F-Dur gerückt wird. Das Trio verzichtet zudem auf die sonst üblichen Binnenwiederholungen, ein Verfahren, das sich in Ries' späten Streichquartetten (z. B. WoO 48) wiederfindet.

#### IV. Finale. Allegro con fuoco

Das Finale des Quintetts bildet ein schneller Sonatensatz. Das von Ries vorgeschriebene „con fuoco“ findet seinen Ausdruck in schnell aufsteigenden Skalenfiguren im Quintumfang. Die fast schon obsessive Repetitorik dieses ungewöhnlichen Satzbeginns verleiht dem Satz einen unruhigen, aufbrausenden Charakter. Die aufsteigende Quinte scheint dabei das Komplementärintervall zum abfallenden Quartgang des Kopfsatzes zu bilden. Zunächst als kräftige Unisonogeste vorgestellt, findet das Motiv seinen Eingang in die Begleittextur und alterniert zwischen dem Cello sowie der Ersten Bratsche. Die ersten sechs Takte stellen dabei eine Art Einleitung vor dem Hauptthema dar, die die nervöse Grundstimmung des Satzes exponiert. Für das ab T. 7 in der Ersten Violine ansetzende Erste Thema ist kennzeichnend, dass es in seinem Bau nicht abgeschlossen erscheint, da der Nachsatz des Themas sequenzierend fortgesponnen wird (T. 13ff) und in einen verminderten Septakkord mündet (T. 16). Eine konventionelle Syntax des Themas wird somit umgangen, dies scheint aber auch in der aufbrausenden Grundstimmung begründet, die mehr als die Motive zum eigentlichen Inhalt des Satzes avanciert. Denn die durch das Aufbrechen des Nachsatzes ausgelassene Kadenz zur Tonika erscheint erst in T. 32. Bis hierhin ist der Inhalt des Satzes von schnellen Tonrepetitionen in den Mittelstimmen, virtuosen Läufen in der Ersten Violine sowie schnellen Spielfiguren in Parallelführung zwischen den beiden Violinen geprägt. Die Grundstimmung dominiert somit über die formale Anlage.

**Finale. Allegro con fuoco**

The musical score is arranged in five systems, each containing five staves. The instruments are VI. I (Violin I), VI. II (Violin II), Br. I (Bassoon I), Br. II (Bassoon II), and Vc. (Violoncello). The time signature is 3/4. The score begins with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The first system (measures 1-6) features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. Dynamic markings include *ff* (fortissimo), *p* (piano), and *pp* (pianissimo). The second system (measures 7-10) shows a melodic line in VI. I with a *cresc.* (crescendo) marking. The third system (measures 11-15) features a more complex rhythmic pattern with accents and dynamic markings of *p*, *cresc.*, and *f* (forte). The fourth system (measures 16-21) continues the rhythmic pattern with dynamic markings of *p*, *cresc.*, and *f*.

The image shows a musical score for five instruments: Violin I (Vi. I), Violin II (Vi. II), Brass I (Br. I), Brass II (Br. II), and Violoncello (Vc.). The score covers measures 18 to 21. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The Violin I part has a melodic line with some rests and slurs. The Violin II, Brass I, and Brass II parts play a rhythmic accompaniment of eighth notes, with dynamic markings of *fp*, *p*, *f*, and *cresc.*. The Violoncello part has a similar rhythmic accompaniment with dynamic markings of *f*.

Mit der Kadenz zur Tonika in a-Moll in T. 32 kehrt der unruhige Satzbeginn wieder, mündet nun allerdings modulierend über G-Dur in einen neuen Binnenabschnitt. Diesen machen insbesondere seine triolische Rhythmik sowie das Schwanken zwischen C-Dur und c-Moll aus. Der Seitensatz wendet sich hingegen stabil nach C-Dur und scheint auf den ersten Blick den unruhigen Klangcharakter durch eine abgesetzte Achtelbegleitung abgelegt zu haben. Die führende Melodiestimme, Violine I, setzt allerdings Synkopen dagegen, die einer definitiven Beruhigung entgegenwirken. Auch der Bau des Seitenthemas wirkt wenig profiliert und lässt sich auf schlichte Achtelfiguren reduzieren (T. 56ff). Ähnlich wie im Ersten Thema findet auch die Kadenz des Seitenthemas keinen Abschluss, da das erwartete C-Dur gegen c-Moll ausgetauscht wird, das ein kurzes Abschweifen nach As-Dur ermöglicht (T. 64ff). Erst der Schluss der Exposition zielt wieder zur Dominante E-Dur und leitet somit die Wiederholung der ersten Satzhälfte ein.

Die Durchführung kontrastiert zunächst zur wilden Stimmung der dicht gearbeiteten Exposition und sorgt durch das allmähliche Auflösen der Motivik, lange Notenwerte und durch den Wegfall der Synkopen und der Triolen für eine Beruhigung (T. 96ff). Dass der Satz allerdings untergründig weiter angespannt ist, zeigen eingestreute Quintskalen, die vereinzelt aus dem Stimmgefüge „aufblitzen“ und sich aus der Begleitung des Ersten Themas herleiten. Die vorsichtige Rückkehr der Synkopen ab T. 110 ist Startpunkt eines groß angelegten Spannungsbogens, der bis zum Beginn der Reprise gezogen wird. Für eine Spannungssteigerung sorgen dabei das immer dichter aufeinander wiederkehrende Quintmotiv, die Dehnung des Ambitus in die hohen Register, schnelle Stimmführungswechsel sowie letztendlich der Übergang zu schnellen Tonrepetitionen. Dass die Steigerung dabei organisch aus dem vorherigen Satzgeschehen entwickelt wird, zeigen der Rückgriff auf die zuvor eingeführten Motive sowie die Diminution der Elemente aus der Beruhigungsphase. Konkret bedeutet dies, dass die in T. 96/97 in langen Notenwerten eingeführte Figur nun in Vierteln auftritt, wodurch sich eine spannungssteigernde Wirkung ergibt.

Wie im Kopfsatz stellt auch hier die Reprise eine im Ausdruck gesteigerte Wiederkehr des Satzbeginns dar. Durch das Zusammenfassen der Melodieführung in Oktavparallelen – eine im Streichquintett häufig anzutreffende Satztechnik – wird nicht nur eine durchdringendere Klangwirkung des Themas ermöglicht, sondern gleichzeitig auch eine kräftigere Grundlautstärke (Fortissimo). Die Reprise folgt in weiten Teilen der Exposition, einzelne Binnenelemente werden nun allerdings umgestellt. So erfolgt einerseits der Einsatz des Seitenthemas, nun in A-Dur, deutlich früher (T. 163ff), andererseits schließt sich erst darauf die Wiederkehr der Triolen an. Die Schlussgruppe findet abermals zum Satzbeginn zurück und sorgt durch den Rückgriff auf die aufbrausenden Quintskalen für ein fulminantes Ende des Satzes (T. 189ff).

Wenngleich dem Quintett eine deutlich orchestralere Klangsprache als den Streichquartetten zu Grunde liegt, ziehen auch Gestaltungselemente der späten Streichquartette ein. Hierzu sind besonders die kontrapunktisch gewobene Einleitung wie auch die ungewöhnliche Tonartendisposition im ersten Satz zu zählen. Das Spiel mit Taktwechseln im Scherzo knüpft ebenfalls an Verfahrensweisen in früheren Werken von Ries an und findet sich in einer ähnlichen Form bereits im Quintett op. 37. Der langsame Satz mutet seltsam archaisch an und steht in starkem Kontrast zu den sonst sehr melodiosen und kantablen langsamen Sätzen der übrigen Kompositionen. Im Vordergrund steht hier eine imitative Satzweise, die den Kern der Satzentwicklung ausmacht. Das Finale bildet den Höhepunkt des gesamten Quintetts. Die Möglichkeiten des fünfstimmigen Satzes schöpft Ries hier am deutlichsten aus, wie bereits die dezidiert mehrschichtig angelegte Begleittextur zeigt, die dem Satz seinen unruhigen Grundcharakter ermöglicht.

### **Streichquintett G-Dur op. 171**

Dass im Laufe des 19. Jahrhunderts eine emporsteigende Bürgerschicht zunehmend am Musikleben teilnahm und neben der Aristokratie im kulturellen Leben jener Zeit an Bedeutung gewann, zeigt – wie beim Quintett op. 167 – auch die Widmung des G-Dur-Quartetts. Der Widmungsträger Ignaz van Houtem (1796–1866) entstammt einer Familie Aachener Tuchfabrikanten, die bereits seit mehreren Generationen äußerst erfolgreich ihrem Gewerbe nachging. Van Houtem war zudem Mitglied im Komitee des *Niederrheinischen Musikfests* und ein recht enger Freund von Ries, wie aus einigen Briefen hervorgeht.

Das G-Dur-Quintett steht stilistisch dem a-Moll-Quintett op. 167 nahe, weist allerdings andere Formlösungen auf. Insbesondere die Verbindung aller Sätze durch ein kennzeichnendes Motiv sowie Zitate aller Satzanfänge im Finale sorgen für eine zyklische Gestaltung des Werkes. Formal interessant ist zudem der zweite Satz, der als Scherzo anhebt, im Verlauf auf ein Trio verzichtet, dafür allerdings kontrastierende Binnenabschnitte im deutlich verlangsamten Tempo integriert. Die Anlage des G-Dur-Quartetts weist somit einige Ähnlichkeiten mit dem wohl nur wenig später begonnenen Streichquartett WoO 48 auf.

#### **I. Allegro**

Der Beginn des Kopfsatzes ist als sich aufbauende Klangfläche konzipiert, indem die einzelnen Stimmen nacheinander mit Haltetönen einsetzen. Dabei wird jedem Ton des Tonika-Dreiklangs kurz ein Leitton vorangestellt. Dieser Sekundschrift erweist sich nicht nur für den folgenden Satzverlauf als zentrales Motiv, das von Ries unter- und vordergründig eingearbeitet wird, sondern zieht auch in alle weiteren Sätze ein. Die Erste Violine beantwortet die Tonschichtung mit einem absteigenden Dreiklang, sodass sich eine Gegenbewegung zwischen Unter- und Oberstimmen ergibt. Die Idee wird insgesamt dreimal vorgetragen (G-Dur, G-Dur, C-Dur, T. 1–6), bis sich die Erste Violine vom Unterstimmensatz durch einen kurzen Überleitungslauf absetzt. Ziel ist die Kadenz zur Tonika in T. 8. Ein bestätigendes Ende des Themas wird allerdings verhindert, da die Kadenz sofort in eine punktiert rhythmisierte Fortspinnung mündet. Das Übergehen einer stabilen Kadenz am Ende des achttaktigen Themas sowie der unmittelbare Übergang in die Doppeldominante sorgen für einen starken Vorwärtstrieb, der im Kontrast zum breitflächigen Satzbeginn steht. Die unmittelbar anschließende Überleitung behält das zu Satzbeginn eingeführte Verfahren der sukzessiven Schichtung der Einsätze bei und erklärt die Dominante D-Dur bereits ab T. 10 zum Ziel, wodurch die Tonika lediglich in den ersten vier Takten erklingt und im Folgenden ungewöhnlich wenig Raum zur Entfaltung erhält. Denn wenngleich der Satzbeginn in T. 20 motivisch wiederkehrt, verläuft die Harmonik in eine andere Richtung. Das Sekundmotiv wird in T. 18 zum Scharnier für eine kurze Modulation nach As-Dur benutzt, sodass die Wiederkehr des Satzanfangs nun eine kleine Sekunde höher erklingt. Die Ausweichung nach As-Dur ist allerdings von nur kurzer Dauer, sodass die Harmonik ab T. 27 wieder zur Tonika zielt. Doch wie zuvor

wird auch hier ein stabiles Ende verhindert, da sich die auflösende Kadenz nun zum Trugschluss (e-Moll) wendet. Dieser wird darüber hinaus zum neuen harmonischen Zentrum erklärt, sodass der Seitensatz unkonventionell in e-Moll ansetzt (T. 32ff).

Abb. 332: op. 171, I, T. 1–15.

Allegro (♩ = 126)

VI. I

VI. II

Br. I

Br. II

Vc.

7

12

*p*

*cresc.*

*f*

*p*

*f*

*p*

*f*

*p*

*p*

*p*

*p*



The musical score consists of five staves. The top staff is Violin I (VI. I), followed by Violin II (VI. II), Trumpet I (Br. I), Trumpet II (Br. II), and Cello (Vc.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score is divided into two systems. The first system covers measures 17 to 24. The second system covers measures 21 to 24. Dynamics include *f*, *cresc.*, *ff*, *dim.*, and *pp*. The Cello part in the first system is marked with *f*, *cresc.*, *ff*, *dim.*, and *pp*. The Violin I part in the first system is marked with *f*, *cresc.*, *ff*, and *pp*. The Violin II part in the first system is marked with *f*, *cresc.*, *ff*, and *pp*. The Trumpet I part in the first system is marked with *f*, *cresc.*, *ff*, *dim.*, and *pp*. The Trumpet II part in the first system is marked with *f*, *cresc.*, *ff*, *dim.*, and *pp*. The Cello part in the second system is marked with *f*, *cresc.*, *ff*, and *pp*. The Violin I part in the second system is marked with *f*, *cresc.*, *ff*, and *pp*. The Violin II part in the second system is marked with *f*, *cresc.*, *ff*, and *pp*. The Trumpet I part in the second system is marked with *f*, *cresc.*, *ff*, and *pp*. The Trumpet II part in the second system is marked with *f*, *cresc.*, *ff*, and *pp*.

Der Seitensatz wird zunächst nur durch ein Begleitfundament eröffnet, bestehend aus fallenden Dreiklängen im Cello und nachschlagenden Mittelstimmen. Die Erste Geige setzt in T. 34 zum Seitenthema an, das aber bereits in T. 35 abbricht. Erst ab T. 39 erklingt das Seitenthema – eine viertaktige Kantilene, gebaut aus 2+2 Takten – und wird vom Cello vorgetragen, das dafür in die Tenorlage rückt. Die fallenden Dreiklänge werden hierfür in die Zweite Bratsche verlagert, während die Erste Violine die Melodik der Cellokantilene nachahmt. Angelegt in e-Moll, umgeht der Seitensatz die Dominante und wendet sich überraschend in die Tonikaparallele. Dies ist gerade durch die bereits ab T. 10 ansetzende Bewegung zur Dominante erstaunlich, da das Ziel letztendlich nicht erreicht und durch e-Moll ersetzt wird. Wie im Ersten Thema bildet auch hier ein Lauf der Ersten Violine das Element der Überleitung (T. 43–45). Ziel ist allerdings keine fortspinnende Auseinandersetzung mit der Motivatik der eben eingeführten Kantilene, sondern der Aufbau eines Spannungsbogens aus dem fallenden Dreiklang der Begleitung in der Mittelstimme (Bratsche II). In den Außenstimmen in Gegenbewegung weitergeführt (T. 45ff), mündet die Phrase in ein kräftiges Unisono in T. 48. Aufsteigende Dreiklänge im Unisono bilden auch den Beginn der kurz darauf einsetzenden Schlussgruppe (T. 58ff). Diese verweist dabei trotz eines völlig konträren Ausdrucksgehalts untergründig auf den Satzbeginn. Zum einen bildet der aufsteigende Dreiklang das Gerüst des Satzanfangs nach, zum anderen pendeln die Spitzentöne der Dreiklangsbrechungen im Sekundabstand und greifen somit das Ursprungsintervall des Anfangs auf.

Die Durchführung entspringt ebenfalls einem Sekundwechsel in den beiden Violinen, der die Wiederaufnahme des Seitenthemas einleitet. Wie in der Exposition wendet sich die Harmonik dabei nach As-Dur und bildet somit einen Bezugspunkt zum vorherigen Satzverlauf. Typisch für den Bau der Durchführung sind die rasche harmonische Progression sowie die Verdichtung des Satzgeschehens durch Einbeziehung und vermehrte Individualisierung aller Stimmen. In kurzen syntaktischen Einheiten wird dabei das Seitenthema imitatorisch fortgesponnen, und rasche Führungswechsel sorgen für eine Überlagerung der Motivik. Einen weiteren Abschnitt der Durchführung bildet das Zusammenfassen von Stimmengruppen, indem im zweitaktigen Wechsel jeweils Unter- und Oberstimmen in parallelen Sechzehntelketten verlaufen (T. 87ff). Der Abschnitt dient lediglich dem Spannungsaufbau und verzichtet auf das Aufgreifen motivisch-thematischer Elemente aus der Exposition. Erst mit dem Übergang nach Es-Dur in T. 99 kehrt das Seitenthema in der Ersten Bratsche wieder, nun allerdings augmentiert. Den Einsatz der Reprise vorbereitend, ziehen in das Satzgeschehen nun nach und nach Sekundmotive sowie fallende Dreiklänge ein. Die Basslinie im Cello nähert sich dabei chromatisch der fünften Stufe an (T. 104ff).

Die Reprise entspringt, dem Beginn des Satzes folgend, aus dem auftaktigen Sekundschrift im Cello und gibt den Satzanfang getreu wieder (T. 118ff). Erst die aus der Exposition bekannte Wiederkehr des Themas in As-Dur wird ausgespart, sodass sich die Überleitung zum Seitensatz verkürzt. Dieser beginnt mit dem Seitenthema, das nun zuerst in D-Dur auftritt (T. 143ff). Das Erklingen des Seitenthemas in der Exposition in der Dominante, was die konventionelle Formenlehre fordert, verlagert sich somit von der Exposition auf die Reprise. Auch wenn dieser „Fehler“ gleich darauf relativiert wird, indem das Thema

korrekt in der Tonika präsentiert wird (T. 147ff), erweist sich die Reprise insgesamt als ungewöhnlich instabil. So wendet sich die zuvor in e-Moll angelegte Schlussgruppe nun überraschend nach g-Moll, das weitere 23 Takte lang zum harmonischen Bezugspunkt wird. Die Reprise löst somit die in Exposition und Durchführung aufgebauten Spannungen nicht auf, sondern verstärkt sie zusätzlich. Besonders deutlich wird dies in der Coda, die zu einem Fugato des Seitenthemas anhebt (T. 188), welches allerdings nach sechs Takten durch einen Lauf der Ersten Geige unterbrochen wird. Erst jetzt wird der Tonika G-Dur Stabilität verliehen, indem der Beginn des Satzes ein letztes Mal erklingt (T. 200). Hervorzuheben ist außerdem, dass der Satz so schließt, wie er begonnen hat: mit einem Sekundschritt.

Abb. 335: op. 171, I, T. 188–196.

The musical score consists of two systems of staves. The first system covers measures 188 to 193, and the second system covers measures 194 to 196. The key signature changes from E-flat major (three flats) to G major (one sharp) between measures 193 and 194. The time signature is 5/4. The instruments are Violin I, Violin II, Trumpet I, Trumpet II, and Violoncello. Dynamics include *fp*, *p*, *pp*, and *cresc.*. The first violin part in the second system features a complex melodic figure starting in measure 194.

Im Kopfsatz fällt somit auf, dass der Tonika G-Dur trotz des weitläufigen Satzbeginns nahezu durchgehend die Stabilität fehlt, vor allem in den äußeren Formteilen. Während in der Exposition der quasi „verfrühte“ Übergang zur Doppeldominante bereits Richtung Dominante zielt und auch das abermalige Aufgreifen des Satzbeginns nicht in G-Dur, sondern in As-Dur geschieht, wendet sich die Reprise in ihrem Verlauf destabilisierend nach Moll. Weiter sorgen die bereits in der Exposition schnell changierende Harmonik und das Ausweichen in entlegene harmonische Bereiche für kaleidoskopartige Farbwechsel. Dass der Satz dennoch organisch entwickelt wirkt, liegt an der motivischen Dichte. So bilden das Sekundmotiv wie auch Elemente wie der aus dem Thema bekannte fallende Dreiklang Bezugspunkte, die sich durch den Satzverlauf ziehen. Dass die Reprise die in der Exposition vorgestellten tonalen Gegensätze nicht zwangsläufig auflösen muss, findet sich auch in einigen der weiter oben untersuchten Werke, insbesondere in einigen Streichquartetten, ist aber dennoch ungewöhnlich.

## II. Scherzo. Allegro

Der zweite Satz weist besonders formal einige interessante Elemente auf. Überschriften mit „Scherzo“, ist zunächst die Wahl des 2/4-Takts auffallend, da Ries Scherzo-Sätze in der Regel im schnellen 3/4-Takt anlegt. Gleichermäßen fällt die Tonart des Satzes auf, da er nicht wie sonst in der Grundtonart des Kopfsatzes steht, sondern in c-Moll. An den Kopfsatz anknüpfend, greift der Satzbeginn das Schichten der Stimmen durch sukzessive Einsätze sowie den charakteristischen Sekundschritt (hier beginnend mit *c-h-c*) auf und sorgt so für eine allmähliche Dynamik- und Spannungssteigerung. Einen typischen Scherzocharakter erzeugen dabei die Reduzierung der satzbildenden Elemente auf wenige prägnante Motive, kurze syntaktische Einheiten sowie ein schlichter, breitflächig angelegter harmonischer Gang.

Abb. 336: op. 171, II, T. 1–28.

Scherzo. Allegro (♩ = 152)

VI. I  
VI. II  
Br. I  
Br. II  
Vc.

11

20

VI. I *fp* *cresc.* *f*

VI. II *cresc.* *f*

Br. I *p* *cresc.* *f*

Br. II *p* *cresc.* *f*

Vc. *p* *cresc.* *f*

Die motivische Fortspinnung ab T. 30 knüpft nicht an die Wechseltonfigur des Satzbeginns an, sondern speist sich aus der Kadenzfigur (ein Quintabstieg mit Sechzehntel Auftakt) des ersten Binnenabschnitts. Dort noch im kräftigen Unisono kulminierend (T. 23–25), ist die fortspinnende Verarbeitung ab T. 30 deutlich kontrapunktischer angelegt und setzt sich somit vom homophon gestalteten Satzbeginn ab. Der absteigende Quintgang zieht sich dabei als ostinate Begleitformel durch alle Stimmen, während eine kurze, kantable Legatophrase als neuer Gedanke im Fugato eingearbeitet wird.

Abb. 337: op. 171, II, T. 29–48.

29

VI. I *p*

VI. II *p* *cresc.*

Br. I *p* *cresc.*

Br. II *p* *cresc.*

Vc. *p* *cresc.*

40

VI. I *p*

VI. II *p* *cresc.*

Br. I *f* *p* *cresc.*

Br. II *f* *p* *cresc.*

Vc. *f* *p* *cresc.*

Ungewöhnlich ist zum einen, dass Ries der Verarbeitung viel Raum gibt, und zum anderen, dass auf eine Binnenwiederholung verzichtet wird. An Stelle der Wiederholung und eines kontrastierenden Trios mündet die Fortspinnung in T. 99 in ein Maggiore in C-Dur. Dieses greift auf die punktierte Wechseltonfigur aus T. 1ff zurück, die bereits ab T. 66ff vorbereitet wird, indem das Motiv schon früh im Cello zurückkehrt. Das Maggiore weist durch seine flächige harmonische Anlage in C-Dur, Orgelpunkte und seine im Vergleich zum Satzbeginn weiter reduzierte Motivik Kontrastfunktion sowie typische Elemente eines Trios auf. Dennoch wird nicht klar, ob das Maggiore hier ein Trio ersetzt, da einerseits auch hier die Binnenwiederholungen fehlen und sich andererseits abermals ein konträrer, neuer Abschnitt anfügt.

Abb. 338: op. 171, II, T. 97–105.

The musical score for measures 97-105 of the second movement of Op. 171, Part II, is presented in a five-staff format. The staves are labeled VI. I, VI. II, Br. I, Br. II, and Vc. The key signature changes from two flats (B-flat major) to one flat (C major) at measure 99, labeled 'Maggiore'. The time signature is 2/4. The Cello part (Vc.) begins with a tremolo and 'poco calando' and 'decresc.' in measure 97, then 'a tempo' and 'pp' in measure 99. The Violin I part (VI. I) has 'pp' in measure 99. The Violin II part (VI. II) and Br. I part also have 'pp' in measure 99. The Cello part ends with 'pizz.' in measure 105.

Die Wendung nach c-Moll (T. 134ff) lässt zunächst die Wiederholung des Satzanfangs vermuten, die allerdings durch einen Wechsel zum 3/4-Takt sowie zum langsamen Tempo (Andante) unterbrochen wird. Solistisch erklingt in der Ersten Violine ein kurzer, zweitaktiger „Ruf“, der anschließend in der Ersten Bratsche echoartig nachgeahmt wird. Unterbrochen wird der Einschub durch eine sechs Takte lange Wiederkehr des Satzbeginns im Tempo primo, nun in g-Moll, T. 143–148, bis das Andante erneut auftritt und sich nach sechs Takten zu einem eigenen, längeren Formteil entwickelt. Dieser ist durch das weiter verlangsamte Tempo (Adagio) sowie seinen ariosen-rezitativischen Charakter gekennzeichnet. Über einem tremolierenden Unterstimmenfundament trägt die Erste Geige eine improvisatorisch-freie Phrase vor, in der Zweiten Bratsche wird dabei stellenweise das Sekundschrittmotiv eingearbeitet (T. 162–165).

139 **Andante** (♩ = 58) **Tempo primo** **Andante**

VI. I *p* *cresc.* *f* *ff* *p*

VI. II *p* *cresc.* *f* *ff* *p*

Br. I *p* *cresc.* *f* *ff* *p*

Br. II *p* *cresc.* *f* *ff*

Vc. *p* *cresc.* *f* *ff*

150 **Adagio** (♩ = 50)

VI. I *pp* *mf*

VI. II *pp* *ppp tremolando*

Br. I *pp* *ppp tremolando*

Br. II *p* *pp* *ppp tremolando*

Vc. *p* *pp* *ppp tremolando*

157 *pp* *p*

VI. I *pp* *pp* *pp* *mf*

VI. II *pp* *pp* *pp* *pp*

Br. I *pp* *pp* *pp* *pp*

Br. II *pp* *pp* *pp* *pp*

Vc. *pp* *pp* *pp* *pp*

Der Abschnitts erinnert durch seine Eigenart an eine ähnliche Stelle in Ries' cis-Moll-Klavierkonzert op. 55, in dem im Kopfsatz vor der Durchführung ebenfalls ein „Rezitativ“ des Klaviers über Streichertremolo erklingt. Wenngleich sich auch in anderen Fällen eine rezitativische Anlage der Ersten Geige ausmachen lässt – beispielsweise in den Einleitungen im Streichquintett op. 68 oder im Streichquartett op. 150 Nr. 3 –, erinnert der Gebrauch des Tremolos in Kombination mit einer sich scheinbar frei entwickelnden und deklamierenden Melodielinie an Techniken der Oper, die in der

Instrumentalmusik selten anzutreffen sind. Das ariose Rezitativ moduliert in seinem Verlauf von F-Dur nach G-Dur und bereitet auf diese Weise die definitive Wiederkehr des Satzbeginns vor (da capo). Es schließt sich eine längere Coda an, die die wesentlichen Gedanken des Satzes rekapituliert. Hierzu zählen das Aufgreifen des Maggiore in leicht verkürzter Form wie auch ein letzter Wechsel zum Andante (T. 207–210). Der Satz endet schließlich durch das allmähliche Auflösen der Bewegung und der Motivik. Von dem punktierten Sekundwechselmotiv bleiben am Ende nur noch zwei Achtel übrig.

Für den zweiten Satz ergibt sich somit folgende Anlage:

A	punktiertes Wechseltonmotiv, c-Moll	T. 1–28
B	verarbeitende Fortspinnung des absteigenden Quintgangs und Fugato	T. 29–98
A'	Maggiore in C-Dur; punktiertes Wechseltonmotiv, Orgelpunkte	T. 99–138
C	Andante, 3/4-Takt	T. 139–142
A''	Tempo primo, punktiertes Wechseltonmotiv, beginnend in g-Moll	T. 143–148
C'	Andante, 3/4-Takt	T. 149–154
D	„Rezitativ“ mit Streichertremolo, beginnend in F-Dur	T. 155–172
II Scherzo da capo senza replica sine al maggiore e poi la Coda		
Coda	Wiederkehr des Maggiore sowie abermaliger Wechsel zum Andante für vier Takte (C); Beschluss des Satzes mit Motivik des Satzbeginns (A)	T. 173–224

### III. Larghetto con moto

Wenngleich das Scherzo offenbar Elemente eines langsamen Satzes integriert, kommt es nicht zu einer Synthese von Tanzsatz und langsamem Satz, wie es beispielsweise im Streichquartett op. 126 Nr. 2, zu beobachten ist. Daher entwirft Ries als langsamen Satz einen ausgedehnten Variationssatz in D-Dur. Auch im Beginn des Larghetto findet sich der aus den vorherigen Satzanfängen bekannte Sekundschritt wieder. Während in den ersten zwei Sätzen die Sekunde als „Schritt“ eingeführt wird, ergibt sich die Sekunde im Larghetto aus dem dissonanten Zusammenklang der Stimmen. So beginnen Erste Geige und Erste Bratsche auf *fis*, während Zweite Geige und Zweite Bratsche drei Achtel später auf *es* einsetzen. Die dissonante Eröffnung dient als kurze Einleitung und dem „Herausschälen“ der Grundtonart D-Dur. Mit dem Stabilisieren der Tonika fällt der Beginn eines kantablen, homophon gesetzten Themas zusammen (T. 3ff), das sich durch seinen schlichten Bau wie auch durch eine reizvolle harmonische Wendung auszeichnet.

Abb. 340: op. 171, III, T. 1–8.

The image shows a musical score for the beginning of the third movement, 'Larghetto con moto' (♩ = 69). The score is for a string quartet, showing staves for Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Violin I (Br. I), Violin II (Br. II), and Viola (Vc.). The key signature is D major (two sharps) and the time signature is 6/8. The music begins with a dissonant interval between the first and second violins, resolving to a consonant theme. Dynamics include pp and p.



Bestehend aus zweimal sechs Takten, folgt das Thema einer simplen A-A-B-B-Form. Der tonale Verlauf des B-Teils ist geprägt von einer kurzen Ausweichung über A-Dur nach a-Moll und entwickelt sich schließlich weiter nach C-Dur, das allerdings am Ende stabil nach D-Dur kadenziert. Die ausgeschriebenen Wiederholungen der Binnenabschnitte variieren bereits während der Themenexposition durch Reduzierung der Stimmen (T. 9–13, vierstimmig, u. T. 21–26, dreistimmig) sowie leichte Texturunterschiede in Form durchlaufender Begleitstimmen oder durch den Wechsel der Melodieführung (T. 9ff).

Für die Variationsfolgen ist kennzeichnend, dass sich diese nicht nur durch variierende Begleittexturen, sondern auch durch Tempo- und Taktwechsel voneinander abheben. Dabei wird stellenweise auch die symmetrische Anlage des Themas aufgebrochen. Jeder Variation wird so ein eigener Charakterzug verliehen.

Die Erste Variation verlagert das Thema in Originalgestalt in die Mittelstimmen, während die Erste Geige und das Cello durch weitgreifende Figurationen in raschen Triolen dem Abschnitt einen kapriziösen Anstrich verleihen. Im zweiten Sechstakter wird das Verzierungselement zusätzlich auf die beiden Bratschen übertragen, sodass das Thema nur noch in der Zweiten Geige erhalten bleibt. Die B-Teile folgen diesem Steigerungsprinzip ebenfalls.

Abb. 341: op. 171, III, T. 27–32.

The musical score consists of two systems of five staves each. The first system covers measures 27-32, and the second system covers measures 30-32. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 6/8. The instruments are Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Horn I (Br. I), Horn II (Br. II), and Violoncello (Vc.).

- Measure 27:** Violin I and Cello play triplets of eighth notes. Violin II and Horn I play the main theme melody. Horn II and Violoncello play a supporting bass line.
- Measure 28:** Similar to measure 27, with variations in the accompaniment.
- Measure 29:** The Violin I and Cello parts continue with their triplet patterns.
- Measure 30:** The Violin II part continues the theme, while the other instruments provide accompaniment.
- Measure 31:** The Violin II part continues the theme, with the other instruments providing accompaniment.
- Measure 32:** The Violin II part continues the theme, with the other instruments providing accompaniment.

Die zweite Variation setzt sich durch den Wechsel zum 4/4-Takt sowie die neue Tempobezeichnung „Tempo di marcia“ ab. Über einer gezupften Bassbegleitung in gleichförmigen Vierteln verleiht Ries dem Thema in den Mittel- und Oberstimmen durch punktierte Rhythmik marschartigen Charakter. Die Erste Violine kommt erst im zweiten A-Teil hinzu und übernimmt hier ebenfalls verzierende Funktion durch eine das Thema umschreibende Kantilene. Diese zieht auch in die B-Teile ein, verlagert sich allerdings in die Bratschen, während die beiden Violinen den Marsch fortsetzen.

Abb. 342: op. 171, III, T. 51–58.

Zurück im 6/8-Takt, jedoch in etwas beschleunigtem Grundtempo (Andante), erinnert die dritte Variation zunächst stark an den Satzbeginn. Neu hingegen ist, dass Ries den Satz in Gruppen unterteilt und diese gegenüberstellt. Die Bratschen und das Cello wechseln taktweise mit den beiden Violinen. Das Thema pendelt somit zwischen verschiedenen Registern. Die Wiederholung der Sechstakter wird dabei aufgegeben, sodass das Thema lediglich in einer zwölftaktigen A-B-Form erklingt.

Abb. 343: op. 171, III, T. 87–92.

Ebenfalls als Andante, nun jedoch wieder im 4/4-Takt, hebt die vierte Variation an. Sie lockert die Textur deutlich auf. Das Thema wird zunächst in die Erste Geige verlagert, während das Cello in hoher Lage Verzierungen beisteuert. Die Mittelstimmen übernehmen dabei Begleitfunktion, sind aber alle unterschiedlich entworfen (durchlaufende Achtel, lange Notenwerte, Repetitionsfiguren). Bei der Wiederholung des A-Teils übernehmen die Mittelstimmen die Melodieführung, das Thema wird nun allerdings in Tonrepetitionen umgeformt. Cello und Erste Violine teilen sich dialogisierend die umrahmende Verzierung. Der B-Teil kontrastiert erstmals auch auf Texturebene deutlich, indem dem

Binnenabschnitt in C-Dur in langen Notenwerten und gleichförmiger Rhythmik Choralcharakter verliehen wird.

Abb. 344: op. 171, III, T. 99–103.

99 **Andante** (♩ = 88)

VI. I

VI. II *p*

Br. I *p*

Br. II *p*

Vc. *p*

Die letzte Variation (Andantino quasi Allegretto) behält den Dreierrhythmus bei, formt das Thema aber im 9/8-Takt um. Dabei werden die Motivik und der Melodieverlauf abgewandelt und nach und nach aufgelöst, indem beispielsweise in die B-Teile chromatische Zwischentakte einziehen. Insgesamt bleiben die ursprüngliche Form wie auch die Melodik des Themas nur noch latent erkennbar, da lediglich die harmonische Progression entfernt an den Satzbeginn erinnert. Erst der Schluss des Satzes schlägt durch das Wiederaufgreifen des Anfangs einen Bogen und umrahmt den Satz somit.

Abb. 345: op. 171, III, T. 130–134.

130 **Andante quasi Allegretto** (♩ = 80)

VI. I

VI. II *p*

Br. I *pp*

Br. II *pp*

Vc. *pp*

#### IV. Finale. Allegro moto vivace quasi presto

Das Finale des Quintetts bildet ein rasanter Sonatensatz im 12/8-Takt, der in weiten Teilen wenig melodios angelegt ist, da der Fokus auf Tonrepetitionen sowie auf schnellen Stimmführungswechseln und dem Bilden von Stimmgruppen liegt. Daraus ergibt sich ein nahezu pausenloser Vorwärtstrieb, der erst im Seitensatz gebremst wird. Für den Schlusssatz mag daher Ries' Ratschlag „wenn *Ihr dieses* [Quintett] *aber spielt, so bitte ich, den Metronome zu Hülfe zu nehmen – es ist schwer zusammen zu*

bringen, allein es macht sich schön, wenn man es kennt“ besonders gelten.<sup>965</sup> Charakterlich erinnert gerade der Satzbeginn an eine Art „Hetzjagd“. Auch wenn typische Hornmotivik hier fehlt, lassen die schnellen Stimmwechsel und der stetige Vorwärtsdrang leicht Assoziationen mit einer Chasse aufkommen.

An den Kopfsatz erinnernd, bilden die ersten zehn Takte eine Art Einleitung, in der sich die Stimmen ausgehend vom Cello über einem chromatisch ansteigenden Bass nach und nach schichten, sodass der Einsatz der Tonika spannungsvoll vorbereitet wird. Mit dem Erreichen von G-Dur setzt das Erste Thema an, das eine der Grundideen des Satzes dadurch unterstreicht, indem sich das Thema aus dem Wechsel und Zusammenspiel der Violinen und Bratschen ergibt. Während die Violinen mit schnellen Tonrepetitionen einsetzen, antworten die Bratschen mit auftaktigen Achteln, in denen der charakteristische Sekundschritt aufgegriffen wird.

Abb. 346: op. 171, IV, T. 1–20.

Finale. Allegro molto vivace quasi presto (♩ = 92)

The musical score consists of two systems of five staves each. The first system (measures 1-4) shows the initial entry of the instruments. The Cello (Vc.) starts with a chromatic line, moving from G2 to G3. The Violins (VI. I and VI. II) and Violins (Br. I and Br. II) enter with rhythmic patterns. Dynamics include *p cresc.*, *f*, and *pp cresc.*. The second system (measures 5-8) continues the development, with the Violins playing *ff* and the Cello playing *p*. The score includes dynamic markings such as *ff*, *p*, *pp*, and *pizz.* (pizzicato).

<sup>965</sup> Siehe: Brief von Ferdinand Ries an Joseph Ries, Frankfurt a. M., 30. März 1832, zitiert nach: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 549–550, [Dok. Nr. 352].

10

VI. I *p*

VI. II *p*

Br. I *p*

Br. II *p*

Vc. *p* arco

15

VI. I *pp* *stacc.*

VI. II *pp* *stacc.*

Br. I *pp* *stacc.*

Br. II *pp* *stacc.*

Vc. *pp*

18

VI. I *f*

VI. II *f*

Br. I *f*

Br. II *f*

Vc. *f*

In der Wiederholung und Fortspinnung übernehmen die Violinen zeitweise beide Elemente (T. 34ff), das Prinzip schneller Gruppenwechsel sowie das Weiterreichen von absteigenden Skalen in eine andere Stimme setzt sich allerdings weiter fort. Neben der vorwärts drängenden Motivik ist auch die harmonische Disposition der Exposition interessant. Während die ersten 36 Takte schlicht gehalten sind und um die Tonika und Dominante kreisen, wendet sich die Überleitung zum Seitensatz nach g-Moll (T. 37ff). Dass es sich hierbei nur um einen kurzzeitigen Farbwechsel handelt, verdeutlicht die Tonart des Seitensatzes, der in E-Dur steht. Die Wendung nach g-Moll übernimmt somit keine vorbereitende Funktion. Gleiches gilt für die Motivik, da sich diese weiter aus den schnellen Achtelfiguren des

Satzbeginns speist. Der harmonische Kontrast sowie die raschen Führungswechsel erzeugen dabei einen verarbeitenden Charakter, der bereits auf die Durchführung vorausweist.

Der Seitensatz kontrastiert nicht nur harmonisch, sondern ist dezidiert als „Ruhepol“ entworfen (T. 66ff). Der Dreiertakt sowie das schnelle Tempo werden gegen den 4/4-Takt und die neue Tempoanweisung „poco meno Allegro“ getauscht. Gleichzeitig ändert sich auch die Textur, indem sich die Erste Violine von den Unterstimmen löst und eine Kantilene einführt. Erstmals entwickelt sich hier eine deutliche Melodie, die anschließend auch von den Bratschen aufgegriffen wird. Der Charakterunterschied zum Beginn könnte nicht größer sein. Der Seitensatz besitzt eine selige Idylle und macht eine romantische Gegenwelt zum gehetzten Satzanfang auf, die fast schon Schubert'sche Züge besitzt.

Dass die Kantilene allerdings nur einen Moment der „Pause“ darstellt, zeigt die allmähliche Wiederkehr der Achtelbewegung. Noch im langsamen Tempo wechselt T. 86 bereits zurück zum 12/8-Takt. Gleichzeitig kehren auch die aus dem Satzbeginn bekannten Tonrepetitionen sowie das Gegenüberstellen von Violinen und Bratschen zurück. Mit dem Übergang zu T. 90 kehren schließlich das schnelle Tempo sowie Skalen und Repetitionsfiguren wieder. An dem Übergang ist zudem die harmonische „Finte“ interessant, da der H-Dur-Septakkord aus T. 89 nach C-Dur rückt. Der „Durchbruchcharakter“ zum schnellen Tempo und zur charakteristischen Motivik wird auf diese Weise noch verstärkt. Dennoch bleibt E-Dur weiterhin der tonale Bezugsrahmen. Dies erinnert ebenfalls an den Kopfsatz, in dem Ries im Verlauf der Exposition G-Dur und e-Moll gegenüberstellt.

Abb. 347: op. 171, IV, T. 62–79.

The image shows a musical score for five instruments: Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola I (Br. I), Viola II (Br. II), and Cello (Vc.). The score is divided into two systems. The first system, starting at measure 62, is in 12/8 time and marked 'Poco meno Allegro (♩ = 100)'. The second system, starting at measure 71, is in 4/4 time. The key signature is E major (one sharp). The score includes various dynamics such as *p*, *dim.*, *pp*, and *cresc.*. The first violin part in the first system has a melodic line, while the other parts provide accompaniment. In the second system, the first violin part has a more active melodic line, and the other parts continue with accompaniment.

Die Durchführung verwendet durchwegs die Expositionsmotivik. Im Fokus steht zunächst eine dialogartige Ausbreitung der auftaktigen Achtelfigur aus T. 12. Taktweise wird das Motiv im Frage-Antwort-Spiel durch die Bratschen und Violinen gereicht. Das Wiederaufgreifen der repetierenden Achtel ab T. 128 markiert den Eintritt in einen neuen Abschnitt, der in die Ankündigung des Seitenthemas mündet. Wie in der Exposition führt Ries hier die punktierte Überleitungsfigur aus T. 61/62 ein. Diese wird zunächst im Wechsel in den Außenstimmen hervorgehoben, mündet allerdings nicht in das kantable Seitenthema. Der „Trugschluss“ wird dadurch offenkundig, dass Ries das letzte Glied der Figur – ein aufsteigender Dreiklang – absplattet und weiterspinnend fortsetzt (T. 141ff). Hierbei werden kurzgliedrige Wechsel zwischen den Violinen und Bratschen beibehalten, wodurch sich eine spannungssteigernde Wirkung ergibt. Dass das Seitenthema dennoch Etappenziel der Durchführung bleibt, verdeutlicht der Wechsel zum 4/4-Takt (T. 159ff). Die fließende Achtelbewegung wird hier zu Gunsten nachschlagender Mittelstimmen aufgegeben, lediglich Sextolen in den Violinen erinnern noch an das vorherige Metrum. Wie zuvor die Ankündigung in Violine und Cello erweist sich auch der 4/4-Takt als Trug. Denn obwohl das Seitenthema tatsächlich ab T. 170 wiederkehrt, formt es Ries nun in einen Dreiertakt um (3/4-Takt) und verlangsamt es zusätzlich (Andante). Im entlegenen Ges-Dur einsetzend, rutscht das Thema nach sechs Takten nach F-Dur ab und entfaltet sich als lockeres Fugato (T. 175ff).

Abb. 348: op. 171, IV, T. 170–182.

The musical score consists of five staves: Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Horn I (Br. I), Horn II (Br. II), and Cello (Vc.).

- Measure 170:** Starts with a tempo marking "Andante (♩ = 58)". The key signature is one flat (B-flat). The music begins with a half note in the Cello and a dotted quarter note in the Violins. Dynamics are marked "pp".
- Measures 171-177:** The music continues with intricate rhythmic patterns, including sixteenth-note runs in the Cello and Horn II. Dynamics remain "pp".
- Measure 178:** A key signature change to two sharps (F# and C#) and a tempo change to "Tempo primo". The music becomes more rhythmic and driving. Dynamics include "cresc." and "dim.". The key signature change is indicated by a double bar line with a sharp sign and a new key signature.
- Measures 179-182:** The music concludes with a final cadence. Dynamics are marked "pp".

Wie in der Exposition markiert auch hier der Rückgang zum schnellen Tempo einen herben Bruch. Gleichzeitig dient dieser zur Vorbereitung der Reprise. An den Bau des Satzanfangs anknüpfend, sorgen

auch hier die charakteristischen Tonrepetitionen für einen fließenden Übergang zur Rückkehr des Ersten Themas (T. 190ff).

Die Reprise greift die aus der Exposition bekannten Elemente auf, verdichtet allerdings den Prozess durch Verkürzung. So tritt das Seitenthema nun deutlich früher auf und wendet sich konform in die Tonika. Neu ist allerdings, dass die Umformung in den 3/4-Takt sowie die weitere Verlangsamung zum Andante aus der Durchführung hier ebenfalls wiederkehren (T. 216ff). Imitatorisch angelegte Einsätze der Stimmen erinnern dabei ebenfalls an die vorherige Textur, wie auch die Harmonik ähnlich instabil bleibt, indem die Kadenz nach G-Dur abbricht und nach einer Generalpause erneut ansetzt, nun allerdings nach g-Moll. Mit dem Übergang zum schnellen Tempo wird die Abwendung nach wenigen Takten entschärft, sodass sich G-Dur jetzt als festes Zentrum der Harmonik etabliert (T. 228, g-Moll; T. 232ff G-Dur).

Den wohl interessantesten und spektakulärsten Aspekt der Reprise bildet das Wiederaufgreifen aller drei vorherigen Satzanfänge kurz vor Schluss. Jeder Satzbeginn tritt dabei in seinem Grundtempo und in seiner Grundtonart auf, wobei das Larghetto harmonisch retardierend nach Es-Dur transponiert wird und erst im Verlauf der fünf Takte G-Dur vorbereitet. Das Finale „blickt“ somit zurück auf den bisherigen Verlauf des gesamten Quintetts und verleiht diesem dadurch eine zyklische Geschlossenheit. Einen einzelnen Satz aus dem Quintett herauszulösen und vorzutragen, scheint nicht mehr möglich, da erst das Finale den gesamten „Prozess“ beschließt. Gleichermäßen zeigt die Rückkehr der Satzanfänge letztmals die motivische Verbundenheit durch das Sekundschriftmotiv auf.

Abb. 349: op. 171, IV, T. 256–276.

256 **Allegro** (♩ = 126)

VI. I *p* *pp*

VI. II *p* *pp*

Br. I *p* *pp*

Br. II *p* *pp*

Vc. *p* *pp*

263 **Larghetto con moto** (♩ = 69)

VI. I *cresc.* *f* *ff* *pp* *cresc.* *dim.*

VI. II *cresc.* *f* *ff* *pp* *cresc.* *dim.*

Br. I *cresc.* *f* *ff* *p* *pp* *cresc.* *dim.*

Br. II *pp* *cresc.* *f* *ff* *p* *pp* *dim.*

Vc. *pp* *cresc.* *f* *ff* *p* *pp* *cresc.* *dim.*



272 **Allegro molto vivace**

VI. I *pp cresc. f*

VI. II *pp cresc. f*

Br. I *pp cresc. f*

Br. II *pp cresc. f*

Vc. *pp cresc. f*

### **Streichquintett Es-Dur op. 183 (*Souvenir d'Italie*)**

Die 1832/1833 unternommene Reise nach Italien erwies sich für Ries' kompositorisches Schaffen durchaus als fruchtbar. Bereits im Frühjahr 1832 spielte er mit dem Gedanken, ein weiteres Quintett zu schreiben, bei dessen Besetzung er erstmals nicht die Bratsche, sondern das Cello verdoppeln wollte: „[...] – ich gedenke, ein *Quintett mit 2 Violoncelles zu schreiben – wenn man in England einige Subscribers hätte, so würde das den Verkauf erleichtern.*“<sup>966</sup> Von der Reise nach Italien erhoffte er sich hierfür Inspiration, wie er seinem Bruder Joseph im August vorab mitteilt: „*Die schönen Fluren von Italien sollen mich zu einem Quintett mit 2 <sup>V<sup>las</sup></sup> animieren.*“<sup>967</sup> Der Beginn des Kompositionsprozesses zog sich allerdings noch einige Monate hin und lässt sich an Hand einiger Briefe genauer datieren. Ende Februar 1833 berichtet Ries seinem Verleger Traugott Trautwein (1787–1865) aus Rom: „[...] *nun will ich ein Violin Quintett mit 2 Violoncelle schreiben.*“<sup>968</sup> Und bereits wenige Wochen später schreibt er aus Neapel: „*Das Quintett für 2 Violinen, Alto und 2 Violoncelles ist fertig.*“<sup>969</sup> Dem Partiturautograph nach hat Ries das Werk allerdings noch in Rom beendet.<sup>970</sup>

Kurze Zeit nach seiner Rückkehr bot Ries das Werk Peters und auch Friedrich Kistner zum Kauf an,<sup>971</sup> während sein Bruder Joseph versuchen sollte, das Quintett in London zu verkaufen.<sup>972</sup> Offenbar blieben die Bemühungen erfolglos, denn es vergingen knapp drei weitere Jahre, bis Ries einen Käufer finden konnte. Erst im Dezember 1835 teilt er Joseph mit: „*Mompour, nicht Simrock, hat mir mein neues Quintet mit 2 Violoncelle abgekauft, er will auch die Partitur stechen, auch habe ich es für 2 Alten, 1 Viol.<sup>lo</sup> oder 2 V., 1 Alt., 1 V<sup>lo</sup> & Contrabass arrangiert: ich habe aber 12 Exemplar in Zahlung nehmen müssen, allein ich hätte es gern heraus, weil es eines der efféktvollsten ist, die ich geschrieben, kannst*

<sup>966</sup> Siehe: Brief von Ferdinand Ries an Joseph Ries, Frankfurt a. M., 2. Mai 1832, zitiert nach: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 552–553, [Dok. Nr. 355].

<sup>967</sup> Brief von Ferdinand Ries an Joseph Ries, Frankfurt a. M., 8. August 1832, zitiert nach: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 559–562, [Dok. Nr. 359].

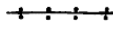
<sup>968</sup> Brief von Ferdinand Ries an Traugott Trautwein, Rom, 21. Februar 1833, zitiert nach: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 574–575, [Dok. Nr. 364].

<sup>969</sup> Brief von Ferdinand Ries an Joseph Ries, Neapel, 15. April 1833, zitiert nach: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 578–583, [Dok. Nr. 367].

<sup>970</sup> „*Souvenir d'Italie | Sixieme Quintuor pour deux Violons, Alto, e deux Violoncellos composé par Ferd: Ries Roma 1833 | op 183*“. Das Autograph findet sich in der Musikabteilung der Berliner Staatsbibliothek unter der Signatur: Mus.ms.autogr. Ries, F. 58 N.

<sup>971</sup> Siehe: Brief von Ferdinand Ries an C. F. Peters, Frankfurt a. M., 20. September 1833, zitiert nach: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 602–603, [Dok. Nr. 380] sowie: Brief von Ferdinand Ries an Friedrich Kistner, 17. Oktober 1833, zitiert nach: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 607–609, [Dok. Nr. 384].

<sup>972</sup> Siehe: Brief von Ferdinand Ries an Joseph Ries, Frankfurt a. M., 1. August 1833, zitiert nach: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 593–596, [Dok. Nr. 375].

*Du einige plassieren, wäre mir lieb.*<sup>973</sup> Der 1836 von Franz Joseph Mompour (1782–1842) veröffentlichte Stimmendruck gibt die von Ries erwähnten Besetzungsvarianten mit Stichnoten wieder.<sup>974</sup> Interessant ist zudem, dass Ries ein weiteres neues Zeichen einführt, um seine Intentionen genauer vermitteln zu können. Das im Erstdruck als Linie mit Punkten versehene Zeichen wird wie folgt definiert: *„So oft habe ich gefühlt, das eine oder die andere Mittelstimme hervor treten muss, ohne jedoch eine andere Bezeichnung als p oder pp. & & machen zu können – also deswegen dieses Zeichen  angenommen; die Noten oder Takte so bezeichnet müssen vom Spieler nur so viel herausgehoben werden, dass man ihn nur etwas bedeutender als die andern hört.“*

Ob Ries die „italienische“ oder „Boccherini’sche“ Besetzung mit doppeltem Cello wählte, weil er das Quintett in Italien komponierte, wird nicht deutlich, zumal er, wie oben erwähnt, seinem Bruder bereits einige Monate vor der Italienreise seine Idee ankündigte. Die Verdopplung der Cellopartie bringt einige neue satztechnische Möglichkeiten mit sich, die Ries hier, wie auch in seinem letzten Quintett WoO 62, großzügig ausschöpft. Dabei liegt der Fokus in weiten Teilen auf dem Hervorheben des Ersten Cellos durch eine vergleichsweise hohe Lage, wobei es oftmals einen Konterpart zur sonst führenden Ersten Geige bildet.

Neben der Besetzungsvariante fällt auch der beigegebene Titel *„Souvenir d’Italie“* auf. Nur in sehr wenigen Fällen hatte Ries seinen Werken Beinamen verliehen, so beispielsweise der fis-Moll-Klaversonate op. 26 (*L’Infortuné*) oder dem Klavierkonzert op. 120 (*„Concert Pastoral“*), wobei die Titel hier mehr auf eine vorherrschende Grundstimmung hindeuten. Dass Streichquintette bereits zuvor Beinamen oder gar programmatische Titel erhielten, zeigen Quintette von Sigismund von Neukomm (1778–1858) (*„L’amante abandonnée“* und *„Une fête de village en Suisse“*) oder auch von George Onslow (op. 38, *„De la balle“*). Ob Ries durch die Titelwahl auf die Quintuors dramatiques von Neukomm verweisen möchte,<sup>975</sup> bleibt fraglich, zumal Neukomm seinen Quintetten teilweise ein detailliertes Programm voranstellt. Hingegen lassen sich in Ries’ Quintett kaum lokalkoloristische Elemente wie beispielsweise eine Barkarolen-Rhythmik ausfindig machen. Wenngleich der langsame Satz durch ein rezitativisch angelegtes Erstes Cello ein szenisches Moment aufweist und dem Finale eine stilisierte Gitarrenbegleitung durch das Zupfen der Saiten vorangestellt wird, finden sich kaum spezifisch italienische Anklänge. Aus Ries’ Briefen von der Reise geht zwar hervor, dass er von der Natur, der Architektur und den bildhauerischen und malerischen Kunstwerken Italiens durchaus angetan war, den Zustand der italienischen Musik empfand er allerdings als minderwertig. Besonders eindrücklich schildert er seine Erlebnisse in einem Brief an Spohr: *„Vieles Schöne und Außerordentliche habe ich natürlich hier gefunden; aber die Musik finde ich unter aller Kritik, es ist lächerlich, von gutem Geschmack oder fast Musik hier sprechen zu wollen. Sogar die so weltberühmte Päpstliche Kapelle kann mir gar kein Genügen leisten. Ich habe sie mehreremal ganz auseinander gehört, von Schönheit, Präzision und etwas Ausgezeichnetem kann hier nicht als Künstler die Rede seyn. Sie schreien hinein, was das Zeug hält, und dies macht in der kleinen Sistinischen Kapelle einen unangenehmen Effekt: auch fehlt es bedeutend an Sopranen und Tenoren. Alles hat mich auf die Chorwoche verträstet, gern will ich es glauben: aber ich fürchte!! [...] Eine neue Oper zum Carneval*

<sup>973</sup> Brief von Ferdinand Ries an Joseph Ries, Frankfurt a. M., 21. Dezember 1835, zitiert nach: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 696–699, [Dok. Nr. 443]. Hervorhebung im Original.

<sup>974</sup> In der Musikabteilung der Berliner Staatsbibliothek hat sich offensichtlich auch ein Teil der autographen Vorlage der Bearbeitung erhalten. Unter der Signatur Mus.ms.autogr. Ries, F. 183 N (14) findet sich eine Cellostimme, die wie folgt überschrieben ist: *„Vi-des zur Violoncello 2do Stimme - | Wo diese Vides sind müssen zwey Linien gestochen | werden, die untern mit gewöhnlichen Noten, weil es die | original Stimme ist, die obere mit kleinen Noten NB. Wenn dieses Quintett mit 2 Altos anstatt 2 Violoncellos gespielt wird, | so müssen [durchgestrichen: beim zweyten Violoncelle] die kleinen Noten gespielt werden.“*

<sup>975</sup> So sieht es Finscher. Siehe: Finscher, Ludwig: Art.: „Streichquintett, in: MGG 2, Sachteil, Bd. 8, Sp. 1989–2005.

*il Furioso di S. Domingo von Donizetti hat mich auch nicht befriedigt, wie auch nicht i Capuletti e Montagetti /: Romeo und Julie :/ von Bellini – es sind wohl einzelne gute Ideen darin. Allein, Held, Prima Donna,[sic] Komiker, Vater, verliebtes Mädchen von 16 Jahren, alte Duell Mörder, Schäfer & & singen alle so süßlich Cantabile in jeder Leidenschaft und Situation, daß unsre deutschen Nerven es nicht aushalten können: und ich mich sehlichst nach unsrem deutschen auch etwas verdorbenen Geschmack zurück sehne.“<sup>976</sup>*

Der Titel kann somit durchaus wörtlich als „Mitbringsel aus Italien“ aufgefasst werden und mag eventuell auch aus verkaufsstrategischen Gründen hinzugefügt worden sein. Zu bemerken ist, dass auch andere Komponisten musikalische Andenken an Italien schufen und Eindrücke ihrer Reisen durch Italien musikalisch festhielten, so beispielsweise Mendelssohn (Sinfonie op. 90), Tschaikowski (Streichsextett op. 70, „*Souvenir de Florence*“), Camille Saint-Saëns (Klavierstück op. 80, „*Souvenir d’Italie*“) oder Richard Strauss (op. 16, „*Aus Italien*“).

Während der Titel nach Italien weist, wird dies für den Widmungsträger George Tomasachi nicht ganz deutlich. Einerseits komponierte Ries 1832 in Rom ein Lied für das Album einer gewissen „Mrs. Tomasachi“ (WoO 43). Andererseits taucht der Name George Tomasachi (oder auch Georgios Tomasachi) auch im Zusammenhang mit einer Amsterdamer Handelsfirma namens „*Tomasachi & Marcella*“ auf.<sup>977</sup> Dabei ist interessant, dass Tomasachi nicht italienischer, sondern griechischer Herkunft war. Wie auch andere Griechen hatte sich bereits Tomasachis Vater, Anastasios Tomasachi, im Zuge der Besetzung Griechenlands durch das osmanische Reich als Kaufmann in Amsterdam niedergelassen. George Tomasachi wurde später ein Anhänger des griechischen Aufstands gegen die Osmanen (1821–1829).<sup>978</sup> Ein „*H. Tomasachi in Amsterdam*“ wird zudem als Kunstsammler in Naglers *Neues allgemeines Künstler-Lexicon* aufgeführt.<sup>979</sup> Wenn mit der Widmung folglich jener George Tomasachi gemeint ist, so scheint wie bei den Quintetten op. 167 und op. 171 auch die Widmung des Quintetts op. 183 in die Umgebung bürgerlicher Industrieller zu verweisen, die als Kunstfreunde hervortraten.

Ein besonderes Merkmal des Quintetts ist, dass man auf den ersten Blick nicht direkt sagen kann, aus wie vielen Sätzen es aufgebaut ist. Zum einen geht der an zweiter Stelle stehende langsame Satz – Adagio mesto – fließend in ein folgendes Allegro scherzando über. Allerdings wird ein Teil des Adagios gegen Ende dort nochmals eingeschoben. Zum anderen stellt Ries vor das Finale einen eigenständigen Abschnitt (Andante. Tempo di marcia), der durch seinen Attacca-Übergang gleichzeitig als Einleitung des Schlusssatzes dient. Erst dieser ist explizit mit „Finale“ überschrieben. Die Erweiterung der Satzanzahl erinnert dabei an das etwa zeitgleich begonnene Streichquartett WoO 48 und kann generell als ein Merkmal von Ries’ später Kammermusik angesehen werden.<sup>980</sup>

## I. Allegro

Obwohl der Kopfsatz unmittelbar im schnellen Tempo beginnt, bleiben Metrum (3/4-Takt), Tempo und Tonart dem Hörer zunächst verborgen. Unisono auf dem Ton *es* einsetzend, verschleiern lange Haltetöne und Überbindungen einen rhythmischen Puls. Die Harmonik bleibt dabei durch eine chromatische Abwärtsbewegung bzw. Molleintrübung (*es, d, ces*) ebenfalls undefiniert. Erst in T. 9 lässt der B-Dur-

---

<sup>976</sup> Siehe: Brief von Ferdinand Ries an Louis Spohr, Rom, 26. Februar 1833, zitiert nach: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 575–576, [Dok. Nr. 365].

<sup>977</sup> Çolak, Hasan: Amsterdam’s Greek merchants: protégés of the Dutch, beneficiaries of the Russians, subjects of the Ottomans and supporters of Greece, in: Byzantine and Modern Greek Studies, 42/1 (2018), S. 115–133.

<sup>978</sup> Ebd. Siehe auch Kapitel 6 in: Kadi, Ismail Hakki: Ottoman and Dutch Merchants in the Eighteenth Century, S. 198–234.

<sup>979</sup> Siehe: Nagler, G. K.: Neues allgemeines Künstler-Lexicon, Bd. 15, S. 229.

<sup>980</sup> Siehe auch die Ausführungen zum Streichsextett WoO 63 weiter unten.

Septakkord die Tonika Es-Dur als Ziel erkennen. Gleichsam sorgt eine kurze Überleitung in Achteln in der Ersten Geige für die Etablierung des 3/4-Takts. Dem in T. 15 einsetzenden Ersten Thema wird somit eine kurze, langsam wirkende Einleitung vorangestellt. Das achttaktige Thema selbst ist auffällig profillos und als schlichte Kantilene erfunden, die den ruhigen Impetus des Satzbeginns fortsetzt. Bereits hier nutzt Ries die „neue“ Besetzungsvariante und legt den Beginn der Phrase ins Erste Cello (T. 15–19). Die Erste Geige übernimmt lediglich das Themenende (T. 19–23). Die direkt einsetzende Wiederholung teilen sich Zweite Geige und Bratsche, sodass vier der fünf Stimmen gleichberechtigt auftreten. Dieses Prinzip wird auch in der modulierenden Überleitung ab T. 31 beibehalten, indem Stimmen taktweise zu Paaren in Parallelführung zusammengebunden werden. Die „Rückkehr“ ins Unisono markiert den Kulminationspunkt der Bewegung und gleichzeitig eine Binnenzäsur (T. 41–43), ähnlich wie in den vorherigen Quintetten.

Abb. 350: op. 183, I, T. 1–23.

Allegro (♩ = 144)

VI. I  
VI. II  
Br. I  
Vc. I  
Vc. II

15

Der Seitensatz beginnt nicht unmittelbar mit dem Seitenthema, sondern setzt kontrastierend in es-Moll an und übernimmt – ähnlich dem Satzbeginn – eine einleitende Funktion (T. 47ff). Triolische Figurationen im Ersten Cello verleihen den langgezogenen Legatophrasen der Oberstimmen ein unruhiges Fundament, das sich erst mit dem Übergang nach B-Dur auflöst. Einhergehend damit führt abermals das Erste Cello den nächsten thematischen Gedanken ein. Wie das Erste Thema verteilt sich auch das Seitenthema in seinem Verlauf auf unterschiedliche Stimmen. Abermals im Ersten Cello einsetzend, übernimmt auch hier die Erste Violine die Führung nach zwei Takten und beendet die Phrase in Parallelführung mit der Bratsche. Eine herkömmliche Unterteilung des Satzes in Melodie und

Begleitung umgeht Ries somit. Alle Instrumente partizipieren gleichermaßen an der Gestaltung der Themen. Diese erschließen sich somit nicht mehr aus einer einzelnen Stimme, sondern erst das Zusammenwirken mehrerer Stimmen offenbart die eigentliche Form.

Abb. 351: op. 183, I, T. 62–69.

Parallelführungen und dialogisierende Wechsel dominieren auch das Satzgeschehen der sich anschließenden Fortspinnung und Schlussgruppe. Die traditionelle Dominanz der Ersten Violine wird dadurch abgeschwächt, zumal Ries auch von den vielseitigen Kombinationsmöglichkeiten des Quintettsatzes Gebrauch macht.

Eine ähnliche Auflösung der Stimmenhierarchie macht auch den Beginn der Durchführung aus. Diese knüpft an die Kadenzfigur des Expositionsendes an und spinnt diese im Fugato weiter (T. 121ff). Interessant ist zudem, dass die vergleichsweise profillose Anlage der beiden Themen der Exposition dazu führt, dass sie in der Durchführung nicht aufgegriffen werden. Der verarbeitende Mittelteil greift fast ausschließlich auf Motive und Figuren zurück, die in der Exposition in Überleitungsabschnitten Anwendung finden. So kehrt in T. 142 die synkopische Phrase aus T. 97ff wieder, bis in T. 158 die einleitenden Takte des Satzanfangs aufgegriffen werden. Dabei führt Ries den Hörer ein weiteres Mal in die Irre, indem er den Beginn der Reprise suggeriert. Dass es sich um eine Scheinreprise handelt, verdeutlichen die Harmonik (E-Dur) sowie die sich anschließende Modulation und die Fortspinnung. Erst in T. 202 bricht die Reprise als Zielpunkt eines zuvor durch unisono geführte Triolen aufgebauten Spannungsbogens durch. Den Durchbruch bestätigend, verlagert sich das Thema in Oktavparallelen in die beiden Violinen, während die Unterstimmen ein kräftiges, akkordisches Fundament beisteuern. In ihrem Verlauf folgt die Reprise der Exposition und wendet das Seitenthema konform in die Tonika. Die ab T. 302 ansetzende Coda greift das Fugato aus dem Durchführungsbeginn erneut auf und mündet schließlich in eine letzte Wiederkehr des Eingangsthemas im Ersten Cello (T. 328ff).

Insgesamt ergibt sich für den Kopfsatz auf formaler Ebene eine recht herkömmliche und vergleichsweise „unproblematische“ Anlage. Motiv-, Harmonik- und Texturwechsel fallen größtenteils mit regelmäßigen Zäsuren zusammen und lassen somit die klaren Abschnittsbildungen deutlich werden. Ähnliches gilt für die Gestaltung der Motivik, die sich in weiten Teilen auf schlichte Floskeln reduziert. Der „ungewisse“ und stellenweise dissonante Satzbeginn lässt dabei kaum auf den heiteren Charakter des Satzes schließen. Reichlich Gebrauch macht Ries von den Möglichkeiten des Quintettsatzes. Hierzu zählen insbesondere das Durchweben des Satzes mit allen fünf Stimmen, die stets in kurzen Abständen wechseln oder partiell zum Verbund zusammengeschlossen werden, sowie das Hervorheben des Ersten Cellos, das sich immer wieder vom Bassfundament des Zweiten Cellos absetzt.

## II. Adagio mesto

Die selten verwendete Tempobezeichnung „mesto“ des langsamen Satzes lässt an den Mittelsatz des Klavierquartetts op. 17 denken. Wie weiter oben gezeigt, bildet dort ein „Klagegesang“ in as-Moll den Inhalt des langsamen Satzes. Ganz ähnlich tritt auch der Quintettsatz auf. Angelegt in c-Moll, verleiht Ries dem Satz durch den solistischen Beginn im ersten Cello sowie durch die Spielanweisung „parlante“ und eine rezitativisch-frei anmutende Melodiebildung einen sprechenden, klagenden Charakter.

Abb. 352: op. 183, II, T. 1–13.

Adagio mesto (♩ = 54)

VI. I

VI. II

Br.

Vc. I

Vc. II

8

VI. I

VI. II

Br.

Vc. I

Vc. II

Gleichermaßen evoziert der sprechende Satzbeginn des Cellos ein szenisches Element, das auch für den weiteren Satzverlauf prägend ist. Denn kennzeichnend für die Satzgestaltung ist insbesondere eine dialogisierende Anlage der Stimmen. Mit dem Erreichen von Es-Dur treten beispielsweise zunächst die Bratsche und das Cello I im Verbund auf (T. 16–20), anschließend wechseln sich Violine I und Bratsche im Dialog taktweise ab. Die kantable Motivik ist dabei aus der anfänglichen Cellophrase abgeleitet, wird aber stets umgewandelt und variiert. Die Begleitung bleibt auf schlichte Akkordik und Stütztöne reduziert. Insgesamt ergibt sich dadurch eine sich frei entwickelnde Fortspinnung, in die mit Ausnahme des Zweiten Cellos alle Stimmen abwechselnd einbezogen werden. Auch die formale Anlage ist frei. Als erste deutliche Zäsur und Beginn eines B-Teils erweist sich der Übergang nach es-Moll in T. 30. Gleichzeitig ändert sich die Begleittextur zunehmend, indem nach und nach triolische Tonrepetitionen hinzutreten. Die bis hier vorherrschende Kantabilität wird durch zwei dramatische „Ausbrüche“ im Fortissimo abrupt unterbrochen (T. 41 u. T. 44). Die düsteren Einschübe mit schnellen Tonrepetitionen setzt Ries zudem durch einen Wechsel zum 12/16-Takt ab. Das Verfahren erinnert an eine ähnliche Stelle im Larghetto des Streichquartetts WoO 48, in dem Ries zur Spannungssteigerung ebenfalls

Figurationen in kurzen Notenwerten in anderen Taktarten einschleibt. Die Idee für derartig plötzliche Affektwechsel mag dabei in dem ungefähr gleichen Entstehungszeitraum der beiden Werke begründet liegen.

Abb. 353: op. 183, II, T. 40–42.

The image shows a musical score for five instruments: Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Brass (Br.), Violoncello I (Vc. I), and Violoncello II (Vc. II). The score covers measures 40 to 42. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature starts as 2/4, changes to 12/8 at measure 41, and returns to 2/4 at measure 42. The music features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. Dynamic markings include *f*, *cresc.*, *ff*, and *p*. The score is written in a standard musical notation with stems and beams.

Die weitere Entwicklung des Satzes führt zurück zur Dominante G-Dur (T. 53), sodass sich eine Reprise des A-Teils anbieten würde. Diese wird allerdings verwehrt, da sich unmittelbar der nächste Satz in C-Dur anschließt. Tatsächlich erfolgt erst einige Zeit später die Wiederkehr des Satzanfangs. Kurz vor dem Ende des folgenden Satzes kehrt das Adagio für 16 Takte wieder. Das nachfolgende Allegro unterbricht somit die formale Anlage und Geschlossenheit des langsamen Satzes. Erst nachträglich wird das Nachholen des hier fehlenden und beschließenden A-Teils angedeutet, sodass sich der Satz durchaus dreiteilig (A-B-A) auffassen lässt. Allerdings wird das Formschema durch das „verfrühte“ Einsetzen des nachfolgenden Allegros unterbrochen.

### III. Allegro scherzando

Auch wenn Ries den dritten Satz nicht explizit mit „Scherzo“, sondern mit „Allegro scherzando“ überschreibt, greifen der heitere, tänzerische Ausdrucksgehalt, die Beschränkung auf wenige motivische Elemente und der Fokus auf den rhythmischen Puls des Satzes deutlich Charakteristika des Scherzos auf. Allerdings weist die formale Anlage – neben dem Einschub des Adagios – einige Besonderheiten auf. Den gängigen Aufbau von Scherzo |:A:| |:B–A<sup>(1)</sup>:| und Trio |:C:| |:D–C<sup>(1)</sup>:| sowie Da-capo bricht Ries auf und formt den Satz um: |:A:| |:B–A'–B–A'–C–Coda|. Es fällt auf, dass Ries die Binnenwiederholung B–A' ausschreibt und auf ein Trio sowie ein Da-capo verzichtet. Dass Binnenwiederholungen ausgeschrieben werden, begegnet einem bei Ries bereits in früheren Scherzosätzen, so beispielsweise im Streichquartett WoO 48. Neu hingegen ist, dass die Wiederkehr des Eingangsthemas hier in D-Dur und somit eine Stufe zu hoch ansetzt (A'). Erst im Verlauf des Themas findet die Harmonik zur Tonika zurück. Die zweite Wiederkehr des A'-Teils moduliert schließlich Richtung c-Moll und bereitet so die Rückkehr des Adagios (C) vor. Dieses nimmt hier scheinbar den Platz des Trios ein, folgt aber nicht dessen formaler Struktur. Des Weiteren verleiht Ries den sonst kurz gehaltenen Binnenabschnitten hier außerordentlich viel Raum. Eine detaillierte Übersicht über die Gesamtform und Binnenabschnitte gibt die nachfolgende Tabelle:

A	Scherzo-Thema, C-Dur	T. 57–96 <sup>981</sup>
A	Wiederholung der Takte 57–96	T. 57–96
B	verarbeitende Fortspinnung, beginnend in As-Dur	T. 97–142
A'	Scherzo-Thema, beginnend in D-Dur, moduliert zurück nach C-Dur	T. 143–180
B	verarbeitende Fortspinnung, beginnend in As-Dur	T. 181–226
A'	Scherzo-Thema, beginnend in D-Dur, moduliert nach C-Dur und wendet sich anschließend nach c-Moll	T. 227–274
C	Wiederkehr des Adagio-Beginns, c-Moll	T. 275–290
(A)	Coda mit Motivik des Scherzo-Themas	T. 291–323

Abb. 354: op. 183, III, T. 57–65.

57 Allegro scherzando (♩ = 100)

The musical score shows five staves: Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Clarinet (Br.), Violoncello I (Vc. I), and Violoncello II (Vc. II). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 6/8. The tempo is Allegro scherzando with a quarter note equal to 100 beats. The score begins at measure 57. Dynamics include *pp* (pianissimo) and *ff* (fortissimo). The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with some rests and accents.

Insbesondere durch die weite Ausbreitung und Wiederholung der einzelnen Teilabschnitte wirkt der dritte Satz recht monoton und kontrastlos. Die Motivik ist weit weniger „zupackend“ und prägnant als beispielsweise in den Scherzi der vorherigen Quintette op. 167 und op. 171.

#### IV. Andante. Tempo di marica

Mit nur 24 Takten nimmt das an vierter Stelle stehende Andante eine kleine, aber dennoch im Detail interessante Rolle im Quintett ein. Der Satz wird dem schnellen Finale vorangestellt und geht attacca in dieses über. Zu den besonderen Merkmalen gehören die ungewöhnliche Tonartwahl as-Moll, der punktierte Marschrhythmus sowie das Pizzicato aller Instrumente. Wie im Schlussrondo des Klavierquintetts op. 74 imitieren die Streicher hier eine italienische Gitarren- oder Mandolinenbegleitung, zu der nach und nach die einzelnen Instrumente mit einer Kantilene dazu treten. Violine I und Cello I setzen sich als erste von der Begleitung ab, indem sie einerseits wieder mit dem Bogen spielen und andererseits in der Ersten Violine eine zarte Kantilene erklingt (*semplice*), während das Cello weiterhin der punktierten Rhythmik folgt. Wie im langsamen Satz wird dadurch abermals ein quasi szenischer Moment erzeugt, indem die Streicher im Verlaufe des 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 Cello II wie in der

<sup>981</sup> Die moderne Ausgabe des Quintetts im „Accolade Musikverlag“ zählt die Takte fortlaufend vom Beginn des Adagio mesto. Takt 57 ist somit der erste Takt des Allegro scherzando.



Ferne nachhallt. Gleichzeitig erinnert das Andante ähnlich wie das Andantino im Quintett op. 74 an die vokale Romanze, wie sie in Italien in Opern von Donizetti oder Rossini zu finden sind. Auch in Tschaikowskis Streichsextett „*Souvenir de Florence*“ (op. 70) finden sich ähnliche Texturen, so beispielsweise im zweiten Satz (Adagio cantabile e con moto), in dem die Erste Geige und das Erste Cello „singend“ im Duett auftreten und durch Pizzicato der übrigen Stimmen begleitet werden.

Abb. 355: op. 183, IV, T. 1–14.

Andante. Tempo di marcia (♩ = 58)

VI. I *pp pizz.* *p arco* *semplice*

VI. II *pp pizz.*

Br. *pp pizz.*

Vc. I *pp pizz.* *arco*

Vc. II *pp pizz.*

8

VI. I *pp*

VI. II *arco*

Br. *arco*

Vc. I *pizz.*

Vc. II

## V. Finale. Allegro molto

Anders als in den anderen beiden späten Quintetten legt Ries den Schlusssatz des Es-Dur-Quintetts als Rondo an. Besonders auffällig sind die deutlichen Kontraste zwischen den Ritornellen und den Couplets, da sich die Couplets nicht nur motivisch absetzen, sondern sich auch im Tempo und in der Taktart von den Ritornellen unterscheiden.

Die Ritornelle sind in einer A-B-A-B-Form angelegt und beginnen mit einem achttaktigen Thema in Form aufsteigender Achtelfiguren in es-Moll (A). Den zweiten Teil (B) bildet ein kontrastierender Gedanke im Legato, das sich nach Des-Dur wendet und in eine punktierte Figur mündet. Wie bereits in den anderen Sätzen und Quintetten zu beobachten ist, nutzt Ries auch hier das Unisono, um die Zäsurwirkung zu verstärken (T. 47ff). Besonderes Merkmal der Ritornelle ist, dass das aufsteigende Achtel-Thema bei seiner Wiederkehr stets dadurch variiert wird, dass sich die Spielanweisungen (staccato, legato, pizzicato, tremolando) oder die Rhythmik (punktiert, T. 169ff) ändern. Insgesamt weisen die Ritornelle eine auffällig einfache Textur auf, wie man sie stellenweise auch in Opern von Rossini oder Donizetti findet.

**Finale. Allegro molto** (♩ = 160)

The musical score consists of two systems. The first system, starting at measure 25, is marked *pp* and includes first and second endings. The second system, starting at measure 35, features dynamics *cresc.* and *p*. The score is for five instruments: Violin I, Violin II, Brass, Violoncello I, and Violoncello II.

Eine punktierte Figur am Ende der B-Teile dient zur Überleitung in das erste Couplet. Angelegt im 3/4-Takt und im deutlich langsameren Tempo (Andantino), wendet sich der Formteil nach Es-Dur und führt in der Ersten Violine ein neues, kantables Thema ein. Im Cello II bleibt dabei das punktierte Motiv aus dem B-Teil des Ritornells erhalten und wird ostinat fortgesetzt. Die achttaktige Kantilene, die hier eventuell an italienischen Operngesang erinnern soll, wird anschließend in den übrigen Stimmen fortgesponnen und mündet in das zweite Ritornell.

<sup>982</sup> Die moderne Ausgabe des Quintetts im „Accolade Musikverlag“ zählt die Takte fortlaufend vom Beginn des vorangestellten Andantes. Takt 25 ist somit der erste Takt des Finales.

Abb. 357: op. 183, V, T. 99–108.

99 *Andantino* (♩ = 76)

VI. I *pp dolce*

VI. II *pp*

Br. *pp*

Vc. I *pp*

Vc. II *pp*

Dieses folgt dem ersten, verlagert das Achtel-Thema aber kurzzeitig in die Zweite Violine (T. 133ff) und spart nach einer punktiert rhythmisierten Variante des Themas den zweiten B-Teil aus. Das zweite Couplet behält Taktart und Tempo der Ritornelle bei, führt aber ein neues, tänzerisches Thema ein (T. 185ff). Die imitatorische Wiederholung des achttaktigen Themas in den beiden Violinen mündet in eine achttaktige Gegenphrase, die durch ein auftaktiges Motiv gekennzeichnet ist und den tänzerischen Duktus beibehält. Besonders auffällig ist die strenge Strukturierung des Couplets. Einsetzend mit dem neuen Thema, erfolgt nach der Wiederholung ein ständiger Wechsel achttaktiger Phrasen. Es ergibt sich somit eine Binnenstruktur, die wiederum einer Ritornellform folgt: a-a-b-a-b-a-b'. Lediglich der letzte Formteil wird erweitert und modulierend fortgesponnen. Dabei scheint bereits ab T. 249 in der Violine II sowie im Cello II der Kopf des Ritornells durch, welches schließlich in T. 269 einsetzt.

Abb. 358: op. 183, V, T. 185–196.

185

VI. I *p*

VI. II *p*

Br. *p*

Vc. I *p*

Vc. II *p*

Das dritte Ritornell setzt legato an und entspringt dem Couplet quasi „fließend“, da in den Begleitstimmen das auftaktige Motiv des b-Teils aus dem Couplet fortgesetzt wird. Während im ersten Couplet somit Motivik des Ritornells in die Mittelstimmen des Begleitsatzes einzieht, übernimmt das dritte Ritornell nun überlagernd Motivik des zweiten Couplets.

Neu ist zudem, dass der Mittelteil des Ritornells erstmals aufgelockert wird, indem die Motivik im durchbrochenen Satz auf mehrere Stimmen verteilt wird. Insgesamt tritt das Ritornell verkürzt auf, da Ries ohne Wiederholungen direkt in das dritte Couplet überleitet. Dieses folgt formal dem ersten Couplet und wechselt somit ebenfalls zum 3/4-Takt sowie zum Tempo Andantino. Gleichermäßen kehrt auch die Kantilene aus dem ersten Couplet wieder, sie tritt nun allerdings in D-Dur auf. Erst am Ende des Abschnitts wendet sich die Harmonik Richtung es-Moll. Das Thema wird dabei kurzzeitig nach F-Dur und As-Dur umgeformt (T. 332ff). Das vierte Ritornell setzt sich insbesondere spieltechnisch von den vorherigen ab, da die ersten acht Takte von allen fünf Stimmen im Pizzicato vorgetragen werden. Der B-Teil wird zudem verlängert und mündet in eine Schlussgruppe. Diese entspringt wie das erste und dritte Couplet dem punktierten Motiv des Ritornellendes und setzt in c-Moll mit einer Kantilene in der Ersten Geige an, die anschließend vom Ersten Cello weitergesponnen wird (T. 422ff). Die Passage mündet in die Wiederkehr des Ritornellthemas, das nun erstmals in der eigentlichen Tonika, Es-Dur, auftritt (T. 454ff). Auf den Satzverlauf „zurückblickend“, kehrt ein letztes Mal das Andantino in gekürzter Form wieder (T. 480ff). Auch dieses tritt nun erstmals in Es-Dur auf, bevor der Satz im Presto mit den Achtelketten des Ritornells endet. Die folgende Tabelle gibt eine Übersicht über die Form des Satzes:

R1	Allegro molto, 2/4-Takt, es-Moll, Achtelthema staccato und tremolando	T. 25–98
C1	Andantino, 3/4-Takt, Es-Dur	T. 99–125
R2	Tempo primo, 2/4-Takt, es-Moll, staccato, Übergabe des Themas an VI. II, punktiert rhythmisierte Wiederholung des Ritornellbeginns	T. 126–184
C2	neues, tänzerisches Thema (a), As-Dur (weiterhin 2/4-Takt) und Gegenphrase mit auftaktiger Kontrastmotivik (b), die anschließend zur Fortspinnung genutzt wird	T. 185–268
R3	es-Moll, legato, Thema in Cello I, auftaktiges Motiv (b) aus C2 bleibt in den Begleitstimmen anfangs erhalten; Aufteilung des Ritornellmittelteils auf alle Stimmen, Wiederholung des Ritornellbeginns entfällt	T. 269–306
C3	entspricht formal C1: Andantino, 3/4-Takt, nun in D-Dur; anschließend Modulation über Zwischenschritte (F-Dur, As-Dur) nach es-Moll	T. 307–347
R4	Tempo primo, 2/4-Takt, es-Moll, pizzicato und legato (Cello I); Verlängerung des Ritornellmittelteils	T. 348–421
Schlussgruppe	beginnend in c-Moll, Kantilene in VI. I und Ritornellthema erstmals in Es-Dur (poco più mosso); kurze Wiederkehr des Andantino-Themas im 3/4-Takt (vgl. C1) in Es-Dur und Beschluss mit Ritornellthema in Es-Dur (2/4-Takt, presto)	T. 422–504

Im Finale verzichtet Ries auf eine Sonatenrondoform. Wenngleich das dritte Ritornell als Reprise angesehen werden kann und das erste und dritte Couplet formal gleich gehalten sind, so weichen die beiden Couplets auf harmonischer Ebene deutlich voneinander ab und erfüllen die „Voraussetzungen“ nicht, da das erste Couplet in Es-Dur – der eigentlich zu erwartenden Grundtonart – angelegt ist und das dritte Couplet abseits in D-Dur steht. Erst kurz vor dem Schluss wird D-Dur des dritten Couplets doch noch nach Es-Dur gerückt, indem das Andantino hier ein letztes Mal wiederkehrt. Weiterhin fällt auf, dass das zweite Couplet keine Merkmale einer Durchführung, sondern ein neues Thema einführt und einen anderen Ansatz verfolgt. Die strenge Strukturierung in achttaktige Phrasen sowie der grazile Duktus verleihen dem Formabschnitt einen tänzerischen Charakter, der die Ritornelle und auch die beiden übrigen Couplets kontrastiert. Kontrast und Affektwechsel spielen nicht nur in den Ritornellen durch unterschiedliche Artikulationsformen eine Rolle, sondern insbesondere die äußeren beiden Couplets setzen sich durch ihre andere Taktart sowie das langsamere Tempo deutlich ab.

Für das Es-Dur-Quintett ergibt sich insgesamt der Eindruck, dass motivische Bezüge, wie sie beispielsweise im hohen Maß die Struktur des Quintetts op. 171 ausmachen, nur eine untergeordnete Rolle spielen. Im Vordergrund stehen generell eine heitere Klangsprache und Kantabilität. Hierfür wird einerseits das Erste Cello von seiner Bassfunktion immer wieder entbunden, aber auch die übrigen Stimmen partizipieren durch Gruppenbildungen und rasche Führungswechsel am Satzgeschehen, so beispielsweise in den Themenvorstellungen im Kopfsatz. Wie in den vorherigen Quintetten sorgen Tempo- und Taktwechsel im Satzverlauf für deutliche Kontraste und Stimmungswechsel.

Worin nun dezidiert italienische Merkmale zu sehen sind, wird nicht vollends deutlich, zumal Ries hierzu keine Angaben macht. Das eigentümliche Andante vor dem Finale, der tänzerische Mittelteil im Schlusssatz sowie die in weiten Teilen kantable Gestaltung der Themen können allerdings als Indizien für einen vergleichsweise „italienischen“ Charakter des Quintetts angesehen werden. Denn wie der oben zitierte Brief an Spohr zeigt, beschreibt Ries das wohl allgegenwärtige Kantable in der italienischen Oper als typisch italienisches Merkmal, das ihn deshalb auch für die Bezeichnung „Souvenir d’Italie“ veranlassen mag.

### **Streichquintett f-Moll WoO 62**

Ein Teil der Arbeit an Ries’ letztem Streichquintett fällt wohl in das Jahr 1836 zur Zeit seines kurzen Aufenthalts in London, wie auf dem erhaltenen Partiturotograph vermerkt ist: „*Septième Quintuor pour 2 Violons, Alto et 2 Violoncelles composé par Ferd: Ries London | 1836*“.<sup>983</sup> Das Quintett ist nur dreisätzig angelegt. Das Partiturotograph umfasst lediglich ein Allegro, ein Adagio con moto und ein Scherzo. Hill sieht nicht nur das Scherzo, sondern das gesamte Quintett als unfertig an, da auch ein Schlusssatz fehle.<sup>984</sup> Eine andere Position bezieht Alexander Maschat in seinem Vorwort zur Erstausgabe des Quintetts. Er verweist darauf, dass mit WoO 36 auch ein dreisätziges Streichquartett vorliegt und macht deutlich, dass aus dem Autograph nicht hervorgeht, dass ein Finale fehle, da weder Skizzen noch Bemerkungen wie „Trio“ oder ähnliches auf eine Fortsetzung nach dem Scherzo schließen lassen. Der Schlusssatz wurde zwar von Ries mit „Scherzo“ überschrieben, es handle sich allerdings nicht um „eines der in der Großform üblichen Menuett-Nachfolger-Scherzi“, da einerseits die Taktart (2/4) abweicht und die sonst „rudimentär vorhandene Tanzmusik-Struktur“ in Form achttaktiger Perioden hier fehlt. Maschat verortet den Satz daher in der Nähe des Charakterstückes, das insbesondere in der Klaviermusik der Komponistengeneration nach Ries zu finden ist.<sup>985</sup>

---

<sup>983</sup> Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung, Mus.ms.autogr. Ries, F. 56 N.

<sup>984</sup> Hill, Cecil: Ferdinand Ries. A Thematic Catalogue, S. 224.

<sup>985</sup> Siehe: Maschat, Alexander (Hrsg.): Vorwort zur Partitur, in: Ferdinand Ries. Streichquintett WoO 62 f-Moll, Accolade Musikverlag, S. 2.

Gegen Maschats Argumentation spricht allerdings, dass das Streichquartett WoO 36 als Quatuor brillant angelegt ist und somit weniger dem klassischen Streichquartett als vielmehr der dreisätzigen Konzertform nahe steht. Wenngleich Ries in seinem Spätwerk zunehmend mit einer Erweiterung der Satzanzahl experimentiert (z. B. WoO 48 und auch op. 183), so erscheint jedoch eine dreisätzliche Anlage mit einem Scherzo am Schluss vergleichsweise ungewöhnlich, zumal der Satz nicht in f-Moll, sondern in As-Dur angelegt ist. Gerade bei genauerer Betrachtung der Scherzo-Sätze in seinem späten kammermusikalischen Schaffen (op. 171, WoO 48, op. 183) fällt auf, dass Ries sich von einer an das Menuett angelehnten Satzform zunehmend distanziert und neue Wege erprobt. Vor diesem Hintergrund erscheint der hier vorliegenden Scherzo-Satz in As-Dur formal weniger ungewöhnlich, sodass ihm durchaus ein Finale in f-Moll folgen könnte. Jedoch ist anzumerken, dass das vorliegende Scherzo hier Züge eines Rondos trägt. Formal steht der Satz somit „konventionellen“ Schlusssätzen näher, wenngleich er deutlichen Scherzo-Charakter besitzt.

Zweifelsohne liegt daher auch eine Synthese von Scherzo- und Finalsatz nahe. Nicht nur seit dem 18. Jahrhundert ist Dreisätzlichkeit immer eine Option, sondern sie findet sich beispielsweise noch in Johannes Brahms' op. 88. Taktmaß (2/4), Charakter sowie die Rondoform des Schlusssatzes legen eine Synthese durchaus nahe.

Ein gewichtiges Argument gegen die Vollständigkeit des Quintetts ist allerdings das Fehlen in Ries' selbst verfasster Liste seiner ungestochenen Werke (*Catalog von ungestochenen Werken Ferd: Ries*).<sup>986</sup> Sowohl hier wie auch im Anhang des Katalogs 742, in dem einige nicht zur Veröffentlichung vorgesehene Kompositionen mit einem Asteriskus versehen sind, fehlt das Quintett.<sup>987</sup> Daraus lässt sich doch mit ziemlicher Sicherheit schließen, dass Ries das Quintett als unvollständig ansah oder das Werk nicht mehr vor seinem Tod vollenden konnte. Er führte es nicht in seiner eigenen Liste auf, und auch der Schreiber des Katalogs 742 betrachtete das Werk offenbar als unfertig, sodass es im Katalog nirgends, nicht einmal unter den nicht zu veröffentlichen Werken, aufgeführt wird.<sup>988</sup>

Fraglich bleibt allerdings, ob der fehlende Schlusssatz lediglich anderswo notiert wurde. Dies lässt zunächst ein Brief an Gottfried Weber (1779–1839) vom September 1837 vermuten, aus dem hervorgeht, dass Ries ihm ein neues Quintett schickte: „*Um Ihnen zu beweisen, mein werther Freund, daß ich noch nicht unter den Toten bin, schicke ich Ihnen hier ein neues Quintett und bitte, es mit Muße durchzusehen oder recensieren zu lassen. Ich hätte gewünscht, daß Sie es hören könnten.*“<sup>989</sup> Hill vermutet in einer Anmerkung, es handle sich um das f-Moll-Quintett, doch eine eindeutige Zuordnung lässt Ries' Wortlaut nicht zu. Dass es sich bei dem Quintett offenbar um eine fertige Komposition gehandelt haben muss, verdeutlicht allerdings Ries' Bitte, das Werk recensieren zu lassen, denn Weber war Gründer und Herausgeber der *Cäcilia*. Eine öffentlich erscheinende Rezension lässt allerdings in der Regel auf ein bereits gedrucktes Werk schließen. Naheliegender ist daher der Schluss, dass es sich bei dem im Brief erwähnten Quintett um eine weitere Quintettbearbeitung eines Werkes von Beethoven handelt. Gerade ab Mitte der 1830er Jahre beschäftigte sich Ries intensiv mit dem Arrangieren einiger Werke Beethovens.<sup>990</sup> Tatsächlich erschien in der *Cäcilia* 1837 eine Rezension von Beethovens

---

<sup>986</sup> D-B, Mus.ms.theor. Kat. 743.

<sup>987</sup> D-B, Mus.ms.theor. Kat. 742. Siehe auch den Abschnitt: „Zur Datierung der ungestochenen Werke“.

<sup>988</sup> Auch der unbekannte Schreiber des Katalogs 744 („*Notizen über Ferd: Ries hinterlassene Manuscripte, nach der Original-Handschrift*“) bemerkt bei der Auflistung des Quintetts: „*NB Dieses Quintett scheint unvollständig zu sein, denn es sind in | der Partitur die Taktstriche zum Finale bezeichnet, doch | keine Noten.*“ Siehe: D-B, Mus.ms.theor. Kat. 744.

<sup>989</sup> Siehe: Brief von Ferdinand Ries an Gottfried Weber, Frankfurt a. M., 12. September 1837, zitiert nach: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 767–768, [Dok. Nr. 493].

<sup>990</sup> Dies geht vermehrt aus Ries' Briefen hervor. Siehe beispielsweise die Dokumente Nr. 487, Nr. 489 und Nr. 490 bei: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente.

Cellosonate op. 5 Nr. 1, in einer von Ries angefertigten Bearbeitung für Streichquintett.<sup>991</sup> Der Druck wurde zwar bereits 1835 von Dunst angezeigt,<sup>992</sup> eine, nur kurze Besprechung findet sich aber erst in der Ausgabe von 1837. Somit ist durchaus denkbar, dass sich Ries in seinem Schreiben auf eben jene Quintettbearbeitung bezieht.

Denn dass das f-Moll-Quintett zumindest im September 1837 noch nicht fertig war, geht aus einem rund drei Wochen später verfassten Brief an den Bruder Joseph hervor. Ries berichtet: „[...] *ich will dir, lieber, mein neues Violin Quintett mit 2 Violoncelles, welches bald fertig ist, abschreiben lassen, das macht dir mehr Spaß.*“<sup>993</sup> Hill gibt zwar an, es handle sich um das Quintett op. 183, dieses lag aber zu dem Zeitpunkt schon rund ein Jahr lang gedruckt vor, sodass Ries keine Abschrift hätte anfertigen lassen müssen.<sup>994</sup> Naheliegender ist, dass sich Ries in der Tat auf das f-Moll-Quintett bezieht, das letztendlich unfertig blieb, da er rund zwei Monate später überraschend verstarb.

## I. Allegro

Die Eröffnung des Kopfsatzes im raschen 12/8-Takt führt einen Grundpuls in Form repetierender Achtel ein. Darüber erklingt in der Violine I und der Bratsche in Oktavparallelen das Erste Thema. Dieses ist in seinem Beginn dezidiert kantabel angelegt und umkreist zunächst die Grundtöne des Tonikadreiklangs. Das Erreichen der Dominante in T. 4 mündet in einen abrupten Halbschluss, der die Kantilene unterbricht. Schnelle Figurationen in Sechzehnteln, die von der Violine I an die Violine II und das Cello I weitergereicht werden, dienen als Überleitungsmaterial und münden in T. 10 in eine Wiederholung des Themas, nun im Cello I. Ries bricht den Satz regelrecht auf. Die Textur der Überleitung erinnert an eine Art Solokadenz, die sich auf verschiedene Stimmen verteilt.

Das kantable Thema schwenkt nach drei Takten somit in eine brillante Passage um. Der folgende Satzverlauf zeigt, dass sowohl der Motivik der Kantilene, als auch dem Brillanten selbst thematische Funktion zukommen. Ries macht somit greifbare Motivik und auch das abstrakte Element des Virtuosen und Brillanten zum eigentlichen Inhalt des Ersten Themas. Dieses Prinzip erinnert an ähnliche Verfahren in Ries' Kammermusik mit Klavier sowie an seine Klavierkonzerte, in denen neben einer motivisch-thematischen Satzgestaltung oftmals das Virtuose selbst zum Inhalt der Werke werden kann. Ähnlich verhält es sich im vorliegenden Quintettsatz, wobei hier schnelle Passagen und Läufe in alle fünf Stimmen einziehen und somit nicht einem „Solisten“ vorbehalten bleiben. Dabei wird die Brillanz stets mit kantablen Phrasen und Einwüfen kombiniert. Dies zeigt sich beispielsweise in der Wiederholung und anschließenden Fortspinnung des Ersten Themas (T. 10ff). Schnelle Akkordbrechungen in der Violine I werden hier mit kantabler Melodik im Cello I verknüpft (T. 18ff).

---

<sup>991</sup> [unbekannt]: [ohne Titel], in: Caecilia 19/74 (1837), S. 125.

<sup>992</sup> [unbekannt]: Neue Musikalien im Verlage von Ph. Fr. Dunst in Frankfurt a. M., in: Intelligenzblatt zur Caecilia 17/65 (1835), S. 13–14.

<sup>993</sup> Siehe: Brief von Ferdinand Ries an Joseph Ries, Frankfurt a. M., 21. Oktober 1837, zitiert nach: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 771–775, [Dok. Nr. 499].

<sup>994</sup> Außerdem hatte Ries seinen Bruder bereits 1833 darum gebeten, das Es-Dur-Quintett op. 183 in London zu verkaufen. Siehe: Brief von Ferdinand Ries an Joseph Ries, Frankfurt a. M., 1. August 1833, zitiert nach: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 593–596, [Dok. Nr. 375].

Abb. 360: WoO 62, I, T. 1–14.

**Allegro**

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc. I  
Vc. II

*p* *cresc.* *p* *cresc.* *p* *cresc.* *p* *cresc.* *p* *pizz.* *cresc.*

5 *f* *f* *f* *f* *f* *arco*

7 *p*



10

VI. I

VI. II

Br.

Vc. I

Vc. II

*p*

*cresc.*

*f*

13

VI. I

VI. II

Br.

Vc. I

Vc. II

*p*

*cresc.*

Abb. 361: WoO 62, I, T. 18–21.

18

VI. I

VI. II

Br.

Vc. I

Vc. II

Interessant ist, dass sich Ries bei der Gestaltung des Seitenthemas für eine sehr ähnliche Anlage entschließt. Das As-Dur-Thema setzt in der Bratsche zunächst kantabel wie das Erste Thema an und mündet bereits im zweiten Takt in schnelle Figurationen (T. 36ff). Die unmittelbare Wiederholung in der Violine I folgt dieser Vorlage und verdeutlicht, dass es sich mehr um einen zweitaktigen Einfall und nicht um ein achttaktiges, „eigenständiges“ Thema handelt. Insbesondere durch die Ähnlichkeit zum Kopfsthema sowie durch den insgesamt von brillanten Figuren und kantablen Einfällen durchzogenen Satz ergibt sich ein sich organisch entwickelndes Satzgeschehen, das der Exposition ein homogenes Bild verleiht.

Abb. 362: WoO 62, I, T. 36–40.

39

VI. I

VI. II

Br.

Vc. I

Vc. II

*cresc.*

*cresc.*

*cresc.*

*cresc.*

Erst die Durchführung grenzt sich deutlich von der Exposition ab, indem zu Beginn ein neues Thema eingeführt wird. Wie bereits in einigen Sätzen der vorherigen Werke zu beobachten ist, nutzt Ries auch hier einen Wechsel der Taktart, um für Kontrast zu sorgen. Lediglich das Cello I, das das achttaktige Thema vorträgt, wechselt zum 4/4-Takt. Die repetierenden Begleitstimmen folgen weiterhin dem 12/8-Takt, sodass ihre Begleitung in Kombination mit der geradtaktigen Cellokantilene triolische Wirkung entfaltet. Der herbe Bruch zur Exposition wird auch tonartlich hervorgehoben, da das Thema in D-Dur angelegt ist und nach A-Dur kadenziert. Für die frei auftretende Fortspinnung bezieht Ries nach und nach die oberen Stimmen mit ein, sodass alle Stimmen, abgesehen vom Cello II, nach und nach zum geraden Taktschema wechseln (T. 68ff).

Abb. 363: WoO 62, I, T. 60–67.

60

VI. I

VI. II

Br.

Vc. I

Vc. II

*pp*

*pp*

*pp*

*dolce*

*pp*

*p*

*pp*

*pp*

Erst in T. 77 kehrt der ursprüngliche 12/8-Takt wieder und ermöglicht so das Wiederaufgreifen des Ersten Themas. Dessen lyrischer Beginn wie auch die sich anschließenden virtuoson Figurationen macht Ries zum Inhalt des restlichen Verlaufs der Durchführung. Dabei werden wie in der Exposition alle Stimmen am Satzgeschehen gleichermaßen beteiligt. Der rasch modulierende harmonische Rhythmus sowie die Verkürzung, Aufspaltung und Überlagerung der Motive sorgen für einen Spannungszuwachs sowie einen „arbeitenden“ Charakter. Insbesondere die kurzatmigen Führungswechsel und das Weiterreichen virtuoser Passagen und Läufe zeigen, dass sich das Quintett keineswegs an Laien oder Dilettanten wendet, sondern technisch versierte Profimusiker vorsieht. Das sehr hohe Maß an Virtuosität sorgt gleichzeitig für die Assoziation mit dem Solokonzert, wengleich hier alle fünf Spieler gleichberechtigt nebeneinander auftreten.

Abb. 364: WoO 62, I, T. 92–98.

Die Reprise entspringt der Durchführung nahezu unbemerkt. Zum einen wird die Wiederkehr der Grundtonart f-Moll kaum vorbereitet, da Ries auf eine bestätigende V-I-Kadenz verzichtet. Zum anderen behalten die Begleitstimmen mit Einsatz des Ersten Themas rasche Tonrepetitionen bei, sodass sich der Eintritt der Reprise nicht durch eine Texturänderung zu erkennen gibt. In den tiefen Registern setzen die beiden Celli in Oktavparallelen mit dem Eingangsthema ein, der virtuose Übergang entfällt hier allerdings. Erst mit dem nun früher erreichten Seitenthema, das konform nach F-Dur gewendet wird, kehren auch die virtuoson Läufe und Figurationen wieder. Interessant ist, dass Ries der Reprise ungewöhnlich viel Raum gibt, da er eine ausladende Coda anhängt. Diese setzt zunächst wie zu Beginn der Durchführung an und greift den Anfang des dort neu eingeführten Themas im 4/4-Takt auf (T. 147ff). Nach wenigen Takten beschränkt sich der übrige Verlauf des Satzes allerdings auf die Motivik des Ersten Themas. Dabei basiert die Harmonik weitgehend auf schlichten Kadenzwendungen, sodass dem Hörer der bevorstehende Schluss unmissverständlich angedeutet wird, wenngleich Ries dem Schlussteil des Satzes großzügig Raum gibt. Das Erste Thema kehrt mehrfach wieder und wird in unterschiedlichen Formen spannungsvoll gesteigert und fortgesponnen. So erinnert der Einsatz in T. 168 an den Beginn des Satzes, da Stimmenaufteilung und Begleittextur gleich sind. Erst die Fortsetzung bekräftigt das Streben zum Schluss, indem das Thema im Tremolando wiederkehrt und schließlich in schnelle Wechseltonfiguren mündet, die an schlusswirkende Triller erinnern und zum Aufbau einer großen Spannungssteigerung genutzt werden (T. 172–179). Der Satz verebbt schließlich allmählich im Piano und reduziert das Thema nach und nach auf den Themenkopf. Am Ende bleibt nur mehr dieser in den beiden Celli übrig und verhallt unter raschen Tonrepetitionen der Oberstimmen.

## II. Adagio con moto

Den langsamen Satz in C-Dur kennzeichnet insbesondere seine spannungsvolle und farbenreiche Harmonik, die durch viel Chromatik angereichert wird. Dadurch kommt es kaum zur Bildung längerer, harmonisch stabiler Bereiche. Darüber hinaus entfaltet sich das motivisch-thematische Material in weiten Teilen frei. Lediglich die Wiederkehr bekannter Abschnitte sorgt für eine gewisse A-B-A'-Grundstruktur, deren Säulen allerdings fantasieartig erweitert werden. Beginnend mit einem schlichten Thema in C-Dur (Violine I), erweisen sich der Terzabgang des Themenkopfes sowie eine Doppelschlagfigur als strukturbildende Elemente der nachfolgenden Satzgestaltung. Auffällig ist, dass Ries den Satzbeginn zunächst als Quartett anlegt, da das Erste Cello erst in T. 13 einzutritt. Sein Einsatz wird zur Schichtung eines Des-Dur-Sextakkords genutzt, der den vorherigen Abschluss in A-Dur apart kontrastiert (T. 12/13). Weiterhin dient das Cello I wie im Kopfsatz als Gegenstimme zur Ersten Violine und übernimmt nach einem kurzen Dialog mit der Violine I ab T. 19 die Führung.

Abb. 365: WoO 62, II, T. 1–17.

The musical score is presented in two systems. The first system covers measures 1 through 6, and the second system covers measures 7 through 17. The tempo is marked 'Adagio con moto'. The key signature is C major. The score includes dynamics such as *p*, *cantabile*, *cresc.*, and *pp*. There are also slurs, accents, and triplet markings throughout the piece.

The image shows a musical score for five instruments: Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Trombone (Br.), Violoncello I (Vc. I), and Violoncello II (Vc. II). The score covers measures 13 to 16. Measure 13 starts with a treble clef and a key signature of one flat. The Violin I part has a triplet of eighth notes marked 'f' and 'dolce'. The Violin II part has a 'cresc.' marking. The Trombone part has a 'cresc.' marking. The Violoncello I part has a 'pp cresc.' marking. The Violoncello II part has a 'cresc.' marking. Measure 14 features a triplet of eighth notes in the Violin I part, marked 'f'. Measure 15 has a 'p' marking in the Violin I part. Measure 16 has a 'dolce' marking in the Violoncello I part and a 'p' marking in the Violoncello II part.

Den Übergang in einen neuen Formabschnitt (B) markiert ein Texturwechsel im Begleitsatz. Ausladende Arpeggien in Triolen ab T. 29 unterstreichen den Beginn des Mittelteils, der sich durch rhythmische Verdichtung (Sechzehnteltriolen) sowie den Fokus auf eine akkordische Satzstruktur vom kantablen Satzbeginn abhebt. Gleichermäßen bewegt sich die Harmonik nun zielstrebig von der Grundtonart weg und kadenziert nach Es-Dur (T. 33). Als Ankündigung der Wiederkehr des Satzanfangs bettet Ries in den dichten Satz den Terzabstieg des Themenkopfes ein (T. 39).

Mit der Rückkehr nach C-Dur kehrt somit auch der Beginn des Adagios wieder (T. 46ff, A'). Der Begleitsatz wird dabei variiert, indem die Unterstimmen nun nicht mehr akkordisch, sondern nachschlagend angelegt sind. Der Formabschnitt entwickelt sich zudem anders als der erste Teil des Satzes. Der Fokus liegt hier deutlich auf einer fortspinnenden Verarbeitung des Doppelschlagmotivs, das nach As-Dur geführt wird (T. 57). Das Motiv nutzt Ries zudem zur spannungsvollen Steigerung, indem er es sequenziert und rhythmisch diminuiert (T. 61ff). Erst anschließend kehrt der aus dem A-Teil bekannte Dialog zwischen Violine I und Cello I wieder und festigt gleichzeitig die Grundtonart C-Dur (T. 76ff). Als Schlussgruppe dient ein letztmaliges Wiederaufgreifen des Eingangsthemas sowie des Doppelschlagmotivs (T. 87–96).

### III. Scherzo. Allegro

Wenngleich Ries den dritten Satz mit „Scherzo“ überschreibt, weist der formale Verlauf kaum noch Gemeinsamkeiten mit einer gängigen Scherzo-Form auf. Die Form erinnert mehr an ein Rondo, da sich der Satz aus der Wiederkehr des Eingangsabschnitts strukturiert. Der Charakter hingegen trägt deutliche Züge typischer Scherzosätze, da der Fokus durchgehend auf einer aus rhythmisch prägnanten Motiven gewonnenen Vorwärtsbewegung liegt.

An den Anfang des Satzes stellt Ries eine Art Einleitung zum eigentlichen Scherzo-Thema. Dies verdeutlichen das Dominantplateau (Es-Dur) sowie die figurative, an einen Eingang erinnernde Überleitung der Ersten Violine (T. 1–14). Für das mit dem Erreichen der Tonika eingeführte Thema sind eine kurze Wechseltonfigur mit anschließendem Aufwärtssprung sowie der daktylische Rhythmus (Achtel-Sechzehntel-Sechzehntel mit abschließender Achtel) motivisch kennzeichnend. Satztechnisch interessant sind die versetzt angelegten Mittelstimmen, die die Motivik der führenden Stimme nachahmen, sowie die auf vier Stimmen reduzierte Anlage im Quartettsatz. Das Erste Cello wird dabei der Violine I als Partner gegenübergestellt, indem es abwechselnd mit der Violine die Führung übernimmt.

**Scherzo. Allegro**

VI. I  
 VI. II  
 Br.  
 Vc. I  
 Vc. II

10  
 VI. I  
 VI. II  
 Br.  
 Vc. I  
 Vc. II

17  
 VI. I  
 VI. II  
 Br.  
 Vc. I  
 Vc. II

Der regulär anmutende Nachsatz wird durch die Isolation eines aus dem Thema aus T. 23 abgeleiteten Quart- beziehungsweise Quintsprungs aufgebrochen (T. 30ff). Für das Thema ergibt sich somit eine insgesamt zweiundzwanzigtaktige Form, bestehend aus 4+4+4+10 Takten (a-a-b-b'). Die ab T. 37 ansetzende Wiederholung suggeriert die für eine Scherzoform gängige erste Binnenwiederholung, verläuft aber im Detail anders, da die Motivik des Themas fortgesponnen wird und der Verlauf somit nicht dem Aufbau des Anfangs folgt.

Eine Kadenz nach C-Dur markiert eine erste deutliche Zäsur im Satzverlauf (T. 61). Damit einhergehend ändern sich Begleitmuster und Motivik dadurch, dass schnelle Akkordbrechungen und eine neue,



aufspringende Achtelinie eingeführt werden. Die Satztextur verdichtet sich und verlagert die neue Motivik sukzessive in alle Stimmen, sodass der Abschnitt Züge eines verarbeitenden Mittelteils erhält. Gleichzeitig gewinnen die schnellen Arpeggien nach und nach an Präsenz und bleiben schließlich als virtuoses Begleitelement über 20 Takte in der Ersten Violine erhalten. Die Harmonik zielt dabei erneut Richtung Tonika und führt vorbereitend den Themenkopf in den Mittelstimmen ein.

Abb. 367: WoO 62, III, T. 61–79.

The image displays a musical score for five instruments: Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Bassoon (Br.), Violoncello I (Vc. I), and Violoncello II (Vc. II). The score is divided into three systems, starting at measure 61 and ending at measure 79. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 2/4. The first system (measures 61-66) features a strong dynamic of *f* (forte) across all parts. The second system (measures 67-73) introduces a *cresc.* (crescendo) marking in the upper staves, while the lower staves remain at *f*. The third system (measures 74-79) shows a dynamic shift to *ff* (fortissimo) in the upper staves and *p* (piano) in the lower staves, with a *pizz.* (pizzicato) marking for the Violoncello II in the final measure.

Die Wiederkehr des Eingangsthemas ab T. 97 tritt verkürzt auf und beschränkt sich auf wenige Takte (T. 97–104). Es folgt ein weiterer, neuer Abschnitt, der ebenfalls durchführungsartigen Charakter aufweist und sich auf den Themenkopf fokussiert. Die Harmonik verlässt dabei den Bereich um die Tonika und bewegt sich bis nach D-Dur. Wie in den vorherigen Sätzen nutzt Ries auch hier Unisonoläufe als Kulminationspunkt des Spannungsaufbaus und als Zäsurelement (T. 140ff). Den letzten Teil des Satzes bildet eine Wiederholung des Scherzo-Themas sowie eine kurze Schlussgruppe, die auf Motive des Satzverlaufs zurückgreift (vgl. T. 192ff u. T. 104ff). Aus der Reihung der Abschnitte und der Wiederkehr des Eingangsthemas ergibt sich für den Satz somit eine an ein Rondo erinnernde Gesamtform:

Einleitung	Hinführung zur Tonika	T. 1–14
A	Thema, As-Dur	T. 15–36
	angedeutete Wiederholung, motivische Fortspinnung, As-Dur	T. 37–60
B	beginnend in C-Dur, Arpeggien und aufspringende Achtellinie	T. 61–96
A	kurze Wiederkehr des Anfangs, As-Dur	T. 97–104
C	Verarbeitung des Themenkopfes, Modulationen, Unisonoläufe	T. 105–156
A	Wiederkehr des Anfangs und knappe Schlussgruppe	T. 157–208

Das f-Moll-Quintett zeichnen insbesondere seine hohen Anforderungen an alle fünf Spieler sowie der Gegensatz zwischen Kantabilität und Virtuosität aus. Bereits im Kopfsatz ist dieser Gegensatz im Thema begründet und sorgt für eine Auflösung konventioneller Themenanlagen. Im Satzverlauf sowie im Scherzo-Satz wird die brillante Faktur zu einem der wesentlichen Merkmale der Satzgestaltung und Klangsprache. Zudem lassen sich weitere Elemente ausmachen, die auch in anderen Spätwerken zu finden und typisch für Ries' späte Schaffensperiode sind. Zu diesen sind die unterschiedlichen Taktarten im Kopfsatz und ihre Überlagerung zu zählen wie auch die Erweiterung und Änderung der Scherzo-Form. Wenngleich das f-Moll-Quintett zwar auf motivischer Ebene weniger tief durchdrungen wirkt als beispielsweise das Quintett op. 171, so lässt die brillante Gestaltung es ungemein publikumswirksam erscheinen. Gleichzeitig sorgen die hohen spieltechnischen Anforderungen dafür, dass das Werk nicht ohne weiteres von musizierenden „Laien“ gespielt werden kann und sich somit eher an ein professionelles Ensemble richtet.

### 10.3 Streichsextett a-Moll WoO 63

Wie bereits erwähnt, konzentrierte sich Ries' in seiner letzten Schaffensperiode nach seiner Rückkehr aus London auch auf Gattungen, denen er sich bisher noch nicht gewidmet hatte. Neben Opern und Oratorien entsteht auch sein einziges Streichsextett, dessen Vervollendung in das Jahr 1836 fällt. Seinem Bruder berichtet er im Januar freudig von der Arbeit: *„Ich habe jetzt ein Sextett in der Arbeit für 2 Violinen, 2 Altin, 2 Violoncelles oder Violoncelle und Contrabass – Erstes Allegro und Adagio sind fertig, es amüsiert mich, weil es wieder etwas Neues ist.“*<sup>995</sup>

Wenngleich das erhaltene Partiturautograph kein genaues Entstehungsdatum verzeichnet,<sup>996</sup> ist davon auszugehen, dass Ries das Werk schon wenige Wochen später vollendete, da das Sextett bereits im März in Angebotslisten für die Verleger Böhme und Gottfried Martin Meyer auftaucht.<sup>997</sup> Wie im Fall einiger

<sup>995</sup> Brief von Ferdinand Ries an Joseph Ries, Frankfurt a. M., 16. Januar 1836, zitiert nach: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 700–704, [Dok. Nr. 445].

<sup>996</sup> „Grand Sextuor pour 2 Violons, 2 Altos et 2 Violoncellos | par Ferd: Ries Frankfort 1836.“ Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung, Signatur: Mus.ms.autogr. Ries, F. 54 N.

<sup>997</sup> Siehe: Brief von Ferdinand Ries an Johann August Böhme, Frankfurt a. M., 15. März 1836, in: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 709–710, [Dok. Nr. 448], und Brief von Ferdinand Ries an G. M. Meyer, Frankfurt a. M., 15. März 1836, in: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 710–711, [Dok. Nr. 449].

anderer Spätwerke blieben Ries' Verkaufsbemühungen auch hier erfolglos, sodass das Werk zu Lebzeiten nicht im Druck erschien. Dennoch erlebte das Sextett mehrere Aufführungen, sowohl mit doppeltem Cello als auch mit Cello und Kontrabass, denn Ries hatte das Manuskript bei seinem Aufenthalt in Paris 1836/1837 im Gepäck und schreibt im November von dort an seinen Bruder: „Nächsten Sonntag bin ich bey einer famösen Quartett Gesellschaft eingeladen, wo mein neues Sextet M.S., mein letztes Quintet mit 2 Violoncelles [op. 183], und ein neues M.S. Quintet von Onslow gemacht wird, ich freue mich recht sehr darauf.“<sup>998</sup>

Ries berichtet zudem von weiteren Aufführungen im Frühjahr 1837. Im März teilt er Joseph mit: „Mein Sextett für Streichinstrumenten wird auch in einem Concert /: nicht Conservatoir :/ gespielt.“<sup>999</sup> Und bei Giacomo Meyerbeer entschuldigt er sich Ende des Monats, dass er aus gesundheitlichen Gründen zu einer geplanten Aufführung des Sextetts nicht erscheinen kann: „Ich bin vom Conservatoir so krank nach Hause gekommen, daß ich noch im Bette liege – – es geht aber besser, und morgen stehe ich auf jeden Fall auf – – – Habeneck hat übernommen, Ihnen und Halvey zu sagen, daß das Sestett heute um 1 Uhr bey Tilmant im Hause rue Buffot oder Buffour, nacher bey der rue Cadet in rue Fauxbourg Monmartre gegeben werden soll; Ich kann nicht hin kommen – – [...]“<sup>1000</sup>

Die im Brief erwähnte Aufführung leiteten die Brüder Théophile und Alexandre Tilmant (1799–1878 bzw. 1808–1880). Sie hatten 1833 ein Quartett gegründet, das sich unter anderem für die Verbreitung der Spätwerke Beethovens einsetzte und von 1847 bis 1849 als *Société de musique classique* fortgeführt wurde.<sup>1001</sup> Die Konzerte der Brüder Tilmant erfreuten sich nicht nur in Paris großer Beliebtheit, sondern wurden auch überregional wahrgenommen und von der Presse besprochen. So findet sich in der *NZfM* auch eine Besprechung der Aufführung des Sextetts: „Der glückliche Augenblick ist endlich gekommen, wo auch in Frankreich die unsterblichen Namen der deutschen Musik zur vollen Anerkennung gelangt sind. Die Concerte der Gebrüder Tilmant theilen mit denen des Conservatoriums, die nie von größerer Bedeutung als in diesem Winter waren, das lebhafteste Interesse aller Künstler und Kenner. Beide bestreben sich mit gleichem Eifer, das Publicum mit dem Vortrefflichsten, was Mozart, Beethoven, Hummel und Spohr hervorgebracht haben, bekannt zu machen. Im Conservatorium gibt man die Symphonieen [sic], hier die Quartette in einer Weise, die alle Kenner befriedigt. Am 26. März hatte das Concert ein besonderes Interesse. Ferdinand Ries war zugegen. Nachdem man bereits eine seiner Symphonieen im Conservatorium gehört hatte, war man höchst gespannt, auch ein Septett [recte: Sextett] des großen Künstlers zu vernehmen. 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 sichtlich diese Compositionen mit demselben Beifalle, wie die des unvergleichlichen Beethoven aufnehmen.“<sup>1002</sup>

<sup>998</sup> Brief von Ferdinand Ries an Joseph Ries, Paris, 15. November 1836, zitiert nach: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 735–736, [Dok. Nr. 468].

<sup>999</sup> Brief von Ferdinand Ries an Joseph Ries, Paris, 10. März 1837, zitiert nach: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 745–746, [Dok. Nr. 475]. Im April berichtet er seinem Bruder: „Meine Sinfonie [op. 110] und mein Sextett für 2 Violin, 2 Alt, V<sup>lo</sup> & Contrabass sind sowohl außerordentlich aufgeführt als aufgenommen worden.“ Siehe: Brief von Ferdinand Ries an Joseph Ries, Paris, 7. April 1837, zitiert nach: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 751–753, [Dok. Nr. 483].

<sup>1000</sup> Brief von Ferdinand Ries an Giacomo Meyerbeer, [Paris], 30. März 1837, zitiert nach: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 747–748, [Dok. Nr. 478].

<sup>1001</sup> Finscher, Ludwig: Art.: „Streichquartett-Ensemble“, in: MGG 2, Sachteil, Bd. 8, Sp. 1977–1989.

<sup>1002</sup> Mainzer, I.: Aus Paris. Concerte der Brüder Tilmant, in: *NZfM* 6/34 (28. April 1837), S. 136. Ob es sich bei dem Konzert um genau jenes handelt, das Ries in seinem Schreiben an Meyerbeer meint, wird nicht ganz

In einer weiteren Ausgabe der *NZfM* blickt der Rezensent erneut rühmend auf das Konzert zurück und gibt nun auch die richtige Besetzung als Sextett an: „Außerdem hörten wir eine neue Symphonie von Ries voller Kraft und Jugend; in einem so gediegenen Style, wie wir ihn nur von Beethoven gewohnt sind. Vorzüglich tritt das Scherzo voller Mannigfaltigkeit und Originalität hervor. Ries kömmt in der Instrumentalschreibart von allen jetzt lebenden Componisten seinem großen Meister am nächsten. Wäre uns dies nicht durch seine Symphonie klar geworden, sein Sextett, was wir in den Concerten der Gebrüder Tilmant gehört, hätte uns diese Frage mehr als genügend gelöst. Die Wunderwirkung, die diese Composition auf das zahlreiche Publicum, das mit Enthusiasm jede neue Nummer aufnahm, ausübte, läßt sich nur mit dem lebendigen Interesse vergleichen, mit dem es den bei der Vorstellung gegenwärtigen Meister begrüßte und anstaunte.“<sup>1003</sup>

Aus musikhistorischer Perspektive ist insbesondere der knappe Vergleich zwischen Ries' Sinfonie und dem Streichsextett interessant. Das Sextett stellt nicht nur in Ries' Schaffen „wieder etwas Neues“ dar, 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 Boccherini und Gaetano Brunetti (1744–1798) sind zwar einige bedeutendere Vorgängerwerke greifbar – Finscher spricht von einem „Schöpfungsakt“ durch die Werke Boccherinis<sup>1004</sup> –, diese stehen allerdings noch dem konzertierenden Stil nahe und lassen die einzelnen Stimmen abwechselnd aus dem Satzverbund hervortreten.<sup>1005</sup> Ein aus dem Streichquartett abgeleiteter Anspruch an die Schreibart und Satztechnik, in der alle Stimmen kammermusikalisch obligat fungieren, erscheint in der Entstehungszeit von Ries' Sextett noch durchaus ungewöhnlich. Zwar hatte Mendelssohn mit seinem Streichoktett op. 20 einen neuen Weg betreten, das Jugendwerk wurde allerdings erst 1836 veröffentlicht und erfuhr zunächst kaum größere kompositorische Rezeption.<sup>1006</sup>

Auf Grund des spärlichen Werkbestandes und der fehlenden Gattungstradition erscheint der von dem Rezensenten aufgemachte Vergleich mit der Sinfonie zunächst durchaus legitim, da die gesteigerte Stimmenanzahl neue satztechnische Lösungen erfordert, die das Sextett vom „Idealtypus“ des Streichquartetts unterscheiden. Ähnlich wie im Quintett bilden das Zusammenfassen der Stimmen zu Gruppen, Parallelführungen mehrerer Stimmen und insbesondere das Umschichten und Ändern der Textur wesentliche Mittel der Satzgestaltung. Gleichzeitig bietet die größere Stimmenanzahl auch die Möglichkeit für orchestrale Klangeffekte, die unweigerlich an Gestaltungsmerkmale der Sinfonie erinnern.

Wie Michael Wackerbauer in seiner umfassenden Arbeit darlegt, stellt Ries' Streichsextett das Erreichen einer neuen qualitativen Stufe im Komponieren für groß besetzte Streichermusik dar.<sup>1007</sup> Dies bezeugen insbesondere die kammermusikalische, obligate Auffassung aller sechs Stimmen, sodass sich das Sextett von konzertanten Vorgängerwerken und „Bravoursextetten“ deutlich absetzt und die hohen Maßstäbe des Streichquartetts aufgreift. Vergleichbar mit seinen anderen Spätwerken erweitert Ries auch hier die aus dem Streichquartett abgeleitete Viersätzigkeit latent, indem der Schlusssatz zwischen Tempoangaben und Charakteren wechselt.

---

deutlich, da Ries' Schreiben auf den 30. März datiert ist, die Rezension allerdings von einer Aufführung am 26. März spricht.

<sup>1003</sup> Mainzer, I.: Aus Paris. Concerte des Conservatoriums, in: *NZfM* 7/1 (4. Juli 1837), S. 3–4.

<sup>1004</sup> Finscher, Ludwig: Art.: „Streichsextett“, in: *MGG* 2, Sachteil, Bd. 8, Sp. 2005–2009.

<sup>1005</sup> Wackerbauer, Michael: Sextett, Doppelquartett und Oktett. Studien zur groß besetzten Kammermusik für Streicher im 19. Jahrhundert, S. 107.

<sup>1006</sup> Ebd., S. 13.

<sup>1007</sup> Ebd., S. 175. Siehe auch: Kube, Michael: Brahms' Streichsextette und ihr gattungsgeschichtlicher Kontext, in: *Die Kammermusik von Johannes Brahms*, S. 149–174.

I	Allegro con spirito (a-Moll, 4/4)
II	Largo con moto – Religioso (E-Dur, 2/4)
III	Intermezzo. Scherzoso (a-Moll, 2/4)
IV	Tempo di Minuetto molto moderato (a-Moll, 3/4) – Allegro molto agitato e con fuoco (4/4) – Tempo primo (3/4) – Allegro molto e sempre più agitato (4/4)

## I. Allegro con spirito

Bereits der Beginn des Kopfsatzes zeigt, dass das Arbeiten mit Stimmengruppen eine zentrale Rolle im gesamten Sextett einnimmt. Wie Wackerbauer richtig feststellt, zeichnet sich der Satzbeginn nicht mehr durch eine geschlossene Themengestalt aus. Eröffnet wird das Allegro von einem fanfarenartigen Trio, bestehend aus den beiden Violinen und der Bratsche I. Eine sich anschließende, vom Cello II aus aufsteigende Quartsprungsequenz führt nicht nur die Klangfarbe des Pizzicato ein, sondern stellt zugleich jede Stimme und damit die sechsstimmige Anlage des Werkes plakativ vor. Erst in T. 6 setzt die Antwort zur fanfarenartigen Eröffnung im Unterstimmenquartett an und wird aber trotz Wiederholung in T. 9 nicht zu einem vollständigen Thema ausgebaut. Im Vordergrund steht somit die Exposition des Ensembles, dessen Vorstellung zum eigentlichen Inhalt des Hauptsatzes wird.<sup>1008</sup> Der Blick in die Reprise (T. 174ff) verdeutlicht dies zusätzlich, da die Wiederkehr des Satzbeginns hier nicht mehr durch den sukzessive aufsteigenden Quartsprung unterbrochen wird. „Fanfare“ und Antwort folgen nun unmittelbar aufeinander, sodass sich aus der Motivik des Satzbeginns erst in der Reprise eine abgeschlossene, sechstaktige thematische Sinneinheit formt.

Wackerbauer verweist in seiner Untersuchung auf eine interessante Parallele zu einem Streichsextett von Joachim Nicoals Eggerts (1779–1813), das – entstanden 1811 – stellenweise deutliche Ähnlichkeiten mit Ries' Werk aufweist. Insbesondere der zu Beginn sukzessive eingeführte Quartsprung und die bereits bei Eggerts deutlich ausgeprägte obligate Führung aller Stimmen sowie der Fokus auf Klanggruppen- und Texturwechsel bilden Gemeinsamkeiten zwischen beiden Sextetten.<sup>1009</sup> Ob Ries allerdings Eggerts ungedrucktes Stück kannte, bleibt unklar. Wie Wackerbauer darlegt, gibt es einen gemeinsamen biographischen Überschneidungspunkt, da Eggerts im schwedischen Hoforchester wirkte und wie Ries Mitglied der *Königlich Schwedische Akademie der Musik* war. Somit ist ein Treffen zwischen beiden während Ries' Aufenthalt in Schweden 1811 und 1813 durchaus denkbar. Ob Eggerts Werk allerdings rund 25 Jahre später noch zur „Vorlage“ für Ries' Sextett wurde, bleibt durchaus fraglich.

<sup>1008</sup> Siehe auch: Wackerbauer, Michael: Sextett, Doppelquartett und Oktett. Studien zur groß besetzten Kammermusik für Streicher im 19. Jahrhundert, S. 84.

<sup>1009</sup> Siehe: Ebd., S. 175–187. Siehe auch: Kube, Michael: Brahms' Streichsextette und ihr gattungsgeschichtlicher Kontext, in: Die Kammermusik von Johannes Brahms. S. 149–174.

Abb. 368: WoO 63, I, T. 1–13.

Allegro con spirito (♩ = 152)

The first system of the score (measures 1-13) features six staves. The top two staves (VI. I and VI. II) are in treble clef, while the bottom four (Br. I, Br. II, Vc. I, Vc. II) are in bass clef. The tempo is 'Allegro con spirito' with a quarter note equal to 152 beats per minute. The music begins with a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. Dynamic markings include *f*, *ff*, and *p*. Performance instructions include *pizz.* (pizzicato) and *arco* (arco). The string parts (Br. I, Br. II, Vc. I, Vc. II) show a mix of pizzicato and arco playing, with some parts marked *p* or *ff*. The woodwinds (VI. I, VI. II) also play pizzicato initially.

Der ausdifferenzierten Textur des Satzbeginns stellt Ries ab T. 15 die rhythmische Koppelung mehrerer Stimmen gegenüber. Kontrastierend wechselt der rhythmische Puls dabei zu einer triolischen Bewegung, die bis T. 47 wesentliches Gestaltungsmerkmal bleibt. Die orchestral anmutende Textur wird aber bereits ab T. 22 kammermusikalisch aufgebrochen, indem sich ein kurzes Fugato entspinnt. Gerade kontrapunktische Satztechniken wie Imitation und Fugato eignen sich bei größerer Stimmenanzahl zur differenzierten Satzgestaltung, da sie eine individuelle Führung der einzelnen Stimmen erlauben.

Abb. 369: WoO 63, I, T. 14–26.

The musical score is arranged in six staves, labeled VI. I, VI. II, Br. I, Br. II, Vc. I, and Vc. II. The music is in 3/4 time and features a variety of rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. The score is divided into three systems, with measures 14-17, 18-20, and 21-26. Dynamic markings include *f*, *p*, *cresc.*, and *ff*. Fingerings are indicated by numbers 1-3 above or below notes. The key signature has one sharp (F#).

24

VI. I

VI. II

Br. I

Br. II

Vc. I

Vc. II

*sf*

*p*

*f*

*p*

Der Satz steuert hier überleitend über G-Dur zur Parallele C-Dur, die als Tonart des Seitensatzes fungiert. Bevor dieser allerdings erreicht wird, schaltet Ries einen neuen Gedanken dazwischen, der in c-Moll auftritt. Unter einem triolischen Begleitfundament der Zweiten Bratsche führt das Zweite Cello eine kurze Kantilene ein (T. 33–35). Diese wird bei ihrer Wiederholung durch eine Gegenstimme im Cello I begleitet und anschließend im imitativen Satz von den oberen Stimmen fortgesponnen (T. 37–45).

Abb. 370: WoO 63, I, T. 33–41.

33

VI. I

VI. II

Br. I

Br. II

Vc. I

Vc. II

*leggiero pp*

*leggiero pp*

*leggiero pp*

*arco*



38

VI. I

VI. II

Br. I

Br. II

Vc. I

Vc. II

Den Seitensatz in C-Dur eröffnet Ries ähnlich wie den Satzbeginn mit einer Art Fanfare in triolischer Rhythmik (T. 59ff). Konträr angelegt ist allerdings die Faktur, da das Thema nun im gemeinsamen rhythmischen Verbund aller sechs Stimmen vorgestellt und dadurch gleichermaßen eine orchestrale Klangwirkung erzielt wird (T. 59–62).<sup>1010</sup> Die Wiederholung hingegen reduziert Ries unmittelbar zur Vierstimmigkeit und schafft dadurch Kontrast. Während das Thema nun solistisch im Cello I liegt, steuern die Bratschen und das Cello II die Begleittextur bei. Das imitatorisch versetzte Einsetzen der übrigen Stimmen ab T. 66 sorgt für eine Steigerungswirkung und führt den Satz gleichermaßen zurück zur rhythmischen Koppelung aller sechs Stimmen (T. 69). Dabei nutzt Ries einen aus dem Thema abgeleiteten aufsteigenden Quintgang, der sukzessive in den Stimmen überlagert wird und den Klangraum bis an die äußersten Grenzen dehnt. Die Spannungskurve mündet allerdings nicht in der Tonika, sondern wendet sich unvermutet nach As-Dur. Damit wird einerseits ein Bogen zur c-Moll-Episode geschlagen, andererseits etabliert Ries damit den harmonischen Ansatzpunkt der Schlussgruppe.

<sup>1010</sup> Siehe auch: Wackerbauer, Michael: Sextett, Doppelquartett und Oktett. Studien zur groß besetzten Kammermusik für Streicher im 19. Jahrhundert, S. 84–85.

The image shows a musical score for a string sextet, consisting of two systems of six staves each. The first system covers measures 59 to 66, and the second system covers measures 67 to 70. The staves are labeled VI. I, VI. II, Br. I, Br. II, Vc. I, and Vc. II. The music is in common time (C) and features a variety of dynamics including *sf*, *f*, *p*, *cresc.*, and *ff*. There are numerous slurs, accents, and dynamic markings throughout the score. The notation includes eighth and sixteenth notes, triplets, and rests.

Die Schlussgruppe spielt mit Registerwechseln, indem der Stimmenverbund in Gruppen geteilt wird und diese gegenübergestellt werden (T. 76ff). Die Bratschen bilden dabei die Klangachse und partizipieren einerseits mit den Violinen, andererseits mit den beiden Celli. Wie bereits an Hand der Quintette zu sehen ist, bilden auch im Sextett Abschnitte im Unisono – rhythmisch, wie auch melodisch – stellenweise Kulminationspunkte der rhythmischen Bewegung und des Spannungsaufbaus. Auch das Ende der Exposition wird auf diese Weise in Szene gesetzt, indem sich die Stimmenanzahl sukzessive von den tiefen Stimmen aus steigert und schließlich in T. 94 in ein Tutti mündet.

In der Durchführung nutzt Ries intensiv kontrapunktische Verflechtungen wie Imitation und Fugato. Das erlaubt es ihm, jede Stimme individuell zu führen und unterstützt gleichzeitig den Prozesscharakter des Formabschnitts. Den Ausgangspunkt bildet eine Kadenz nach Des-Dur, die in T. 115 ein kurzes Fugato der vier Oberstimmen einleitet. Die Motivik hierfür ist neu erfunden und nicht der Exposition entlehnt. Der Abschnitt bereitet gewissermaßen den ausgedehnten Gebrauch der imitativen Satztechnik vor. Erst mit dem Einsatz des Cellos II in T. 124 kehrt mit der fanfarenartigen Geste des Satzbeginns

ein aus dem bisherigen Satzverlauf bekanntes Element wieder. Dieses wird gleichermaßen im dicht gewebenen Fugato verarbeitet und durchzieht nun in halbtaktigen Einsätzen alle sechs Stimmen.

Abb. 372: WoO 63, I, T. 124–133.

The image displays a musical score for six instruments: Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Trumpet I (Br. I), Trumpet II (Br. II), Violoncello I (Vc. I), and Violoncello II (Vc. II). The score is divided into two systems, measures 124-133 and 129-133. The first system (measures 124-133) features a fugato with a half-note rhythm. The second system (measures 129-133) shows a transition to a triolic rhythm. Dynamics include *f* and *ff*. Articulations such as accents and slurs are used throughout. The score is in common time (C) and the key signature has two flats (B-flat and E-flat).

Der Übergang zur triolischen Rhythmik ab T. 133 ändert auch die Satzstruktur, indem Stimmgruppen gebildet werden. Während die beiden Violinen abwärts spielen, sind die Bratschen und Celli in Gegenbewegung angelegt. Der Abschnitt ist dabei aus der Exposition abgeleitet und entspricht der Textur nach dem Seitensatz ab T. 70. Die aus dem Satzanfang bekannte Antwort auf die Fanfare kehrt in Gegenüberstellung ab T. 148 wieder und wird von einem weiteren Fugato mit triolischem Subjekt unterbrochen.<sup>1011</sup> Triolen und Antwortphrase verknüpft Ries schließlich im imitativen Satz (T. 161ff) und moduliert dabei Richtung Tonika. Erschien die triolische Rhythmik in der Exposition bisher vergleichsweise „inhaltslos“ und diente in weiten Teilen der Begleitung oder der Zurschaustellung einer orchestralen Klangsprache, so nutzt Ries sie in der Durchführung nun motivisch-thematisch und durchwebt sie im kontrapunktischen Satz. Die Wiedereinführung der vom Satzanfang bekannten

<sup>1011</sup> Siehe auch: Ebd., S. 179.

Antwortphrase dient gleichzeitig dazu, den Hörer auf den Eintritt der Reprise vorzubereiten. Die Durchführung widmet sich somit den motivisch relevanten Elementen der Exposition; während jedoch am Satzbeginn Fanfare und Antwort unmittelbar aufeinander folgen, trennt Ries die beiden Teile in der Durchführung. Jedes der beiden Motive greift er großzügig auf. Erst in der Reprise finden beide wieder zueinander.

Abb. 373: WoO 63, I, T. 150–162.

The image displays a musical score for six instruments: Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Trumpet I (Br. I), Trumpet II (Br. II), Violoncello I (Vc. I), and Violoncello II (Vc. II). The score is divided into two systems, starting at measure 150 and ending at measure 162. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The first system (measures 150-154) features a dynamic marking of *pp* (pianissimo). The second system (measures 155-162) features a dynamic marking of *f* (forte). The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and accents. The instruments play in a coordinated manner, with some parts featuring complex rhythmic patterns and others providing harmonic support.

The image shows a musical score for measures 159 to 172. It includes staves for Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Horn I (Br. I), Horn II (Br. II), Violoncello I (Vc. I), and Violoncello II (Vc. II). The music is characterized by intricate rhythmic patterns, including numerous triplets and sixteenth-note runs. Dynamic markings such as 'ff' (fortissimo) are present. The score is written in a key with one flat (B-flat major or D minor) and a 2/4 time signature.

Der Beginn der Reprise wird in T. 172 durch die Wiederkehr des Fanfarenmotivs vom Satzbeginn angekündigt (Violine II), doch erst mit dem Einsatz der Ersten Violine kadenziert die Harmonik auch zur Tonika (T. 173ff). Wie bereits erwähnt, tritt das Hauptthema nun erstmals in geschlossener Form auf. Gleichzeitig verleihen repetierende Mittelstimmen und aufsteigende Akkordbrechungen im Cello I dem Thema einen orchestralen Charakter. Der Beginn der Reprise wird somit als Zielpunkt einer Spannungssteigerung der Durchführung in Szene gesetzt, sodass sich das Thema auch klanglich von dem verhaltenen Satzanfang unterscheidet. Darüber hinaus durchziehen weitere neue Elemente die Gestaltung der Reprise. So wird ab T. 193 die Antwortphrase aus dem Hauptthema aufgegriffen. Eine homorhythmische Faktur verleiht dem Abschnitt in A-Dur einen choralartigen Charakter. Zudem deuten Wechsel zwischen hohen und tiefen Streichern eine „Mehrchörigkeit“ an. Die aus der Exposition bekannte Kantilene in c-Moll kehrt nun in a-Moll wieder und erscheint ebenfalls vor dem Seitensatz (T. 247ff). Dieser tritt nun konform in A-Dur auf, wird allerdings zuvor „falsch“ antizipiert, da das Thema noch im Modulationsprozess einen Halbton zu hoch in B-Dur in der Bratsche I auftritt (T. 234ff). Ein ähnliches Verfahren hatte Ries bereits im Streichquartett WoO 34 angewendet. Wie oben beschrieben, tritt auch hier die Seitensatzreprise „verfrüht“ ein.

An den Seitensatz und die Schlussgruppe schließt sich eine Coda an (T. 273ff). Ihr Beginn ist dem Anfang der Durchführung nachempfunden und entfernt sich gleichermaßen von der Grundtonart nach Es-Dur. Der weitere Verlauf ist insbesondere durch die Isolation des punktierten Auftakts des Satzanfangs geprägt. Die Fanfarenfigur wird zunächst in einem von den beiden Violinen virtuos ausgezierten Wechselspiel zwischen Bratschen und Celli aufgegriffen und nach einem kadenzartigen Abstieg der Violine I im kurzen Fugato weitergesponnen. Die wörtliche Rückkehr des Satzanfangs ab T. 306 schlägt schließlich einen direkten Bogen und führt zum Ende des Satzes.

## II. Largo con moto. Religioso

Bereits der Titelzusatz „religioso“ fällt bei der Betrachtung des langsamen Satzes auf, denn er findet sich in Ries' Werken nur hier. Gleichzeitig deutet er auf den kantablen, introvertierten und in sich gekehrten Charakter des langsamen Satzes hin. Durchweg kantable Stimmführung und Themenbildung sowie eine fast durchgehend leise Dynamik, die nur an wenigen Stellen zum Forte anschwillt, verleihen dem Satz eine andachtsvolle Stimmung. Auf dramatisch anmutende Ausbrüche, wie sie beispielsweise in den langsamen Sätzen in op. 183 oder WoO 48 vorkommen, abrupte Affektwechsel oder mechanisch wirkende Läufe und Floskeln verzichtet Ries. Gleichzeitig erinnert der ausführliche Gebrauch von Fugato im Mittelteil des Satzes an Elemente des „Kirchenstyls“, wengleich sich Ries nicht durchgehend auf eine strenge Schreibart oder kontrapunktische Stimmführung fokussiert. Die Nähe zum „Kirchenstyl“ wird an Hand der Definition von Heinrich Christoph Koch deutlich. Laut seinem *Musikalischen Lexicon* machen einen Satz im „Kirchenstyl“ – neben der strengen Schreibart – folgende Charakteristika aus: „*Sein Charakter muß demnach Feyerlichkeit, Andacht und Würde seyn. Hier müssen alle üppigen Zierathen des Gesanges und der Instrumentalbegleitung, alle Tonverbindungen, die bloß die Absicht haben, mechanische Fertigkeit der Kehle und der Finger zu zeigen, und wodurch der Ausdruck geschwächt wird, vermieden werden. Bey dieser Art der Musik soll nicht das Ohr gekitzelt, nicht der Einbildungskraft Gelegenheit zu einem willkürlichen Spiele der Ideen gegeben, sondern das Herz gerührt werden.*“<sup>1012</sup>

Der Satz folgt einer A-B-A'-Form, wobei die A-Teile jeweils geschlossen angelegt sind, da das sechzehntaktige Thema am Anfang und am Ende erscheint. Ähnlich wie im Kopfsatz exponiert die Satzeröffnung in den ersten sechs Takten zunächst die einzelnen Stimmen durch sukzessive und dicht verschränkte Einsätze. Gleichzeitig dient die kurze Einleitung der Hinführung zur Tonika E-Dur und erinnert insbesondere durch die dissonanten Reibungen zwischen den einzelnen Stimmeneinsätzen an vergleichbare „herantastende“ Satzanfänge in anderen Werken, so beispielsweise im Larghetto des Streichquintetts op. 171. Das ab T. 7 ansetzende Thema erstreckt sich über 16 Takte und gliedert sich in viertaktige Phrasen. Kennzeichnend sind der durchweg kantable Duktus der Melodik (*semplice e cantabile*), den die zurückhaltende Begleitung der nachschlagenden Unterstimmen noch unterstreicht. Für einen typisch vokalen Ausdrucksgehalt sorgen zudem die Antizipation der Finalis in der Binnen-

<sup>1012</sup> Koch, Heinrich Christoph: Art.: „Styl“, in: *Musikalisches Lexicon*, Sp. 1453–1454.

und Schlusskadenz. Im Kontext der Bezeichnung als „religioso“ lässt sich hier sicherlich von einer Art stilisierten Choral sprechen. Vielleicht sogar mit einer Art „organistischer“ Vorbereitung, wenn man die ersten sechs Takte hinzuzählt? Die harmonische Anlage bleibt ebenfalls verhältnismäßig schlicht, lediglich die vorsichtige Wendung (*pianissimo*) von H-Dur (Halbschluss T. 14) nach D-Dur sorgt für eine überraschende Klangfarbenänderung.

Abb. 375: WoO 63, II, T. 1–22.

**Largo con moto. Religioso** (♩ = 90)

The first system of the musical score (measures 1-12) features six staves: Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Horn I (Br. I), Horn II (Br. II), Viola I (Vc. I), and Viola II (Vc. II). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 2/4. The tempo is marked 'Largo con moto. Religioso' with a quarter note equal to 90 beats per minute. Dynamics include *p* (piano) and *pp* (pianissimo). A performance instruction *p semplice e cantabile* is placed above the Violin II staff. The score shows a melodic line in the Violin I part and a rhythmic accompaniment in the lower strings.

13

The second system of the musical score (measures 13-22) continues the six staves. The melodic line in the Violin I part is further developed, and the rhythmic accompaniment in the lower strings continues. The key signature changes to two sharps (F#, C#) at the end of the system, indicating a modulation to D major.

Dem Thema folgt eine frei anmutende Fortspinnung, die nach und nach die übrigen Stimmen einbezieht. Dies geschieht durch taktweise Imitationen eines kurzen Bogenmotivs, das ab T. 29 einzieht, aber ohne weitere Bedeutung für die Entwicklung des Satzes bleibt.

Abb. 376: WoO 63, II, T. 29–38.

The image displays a musical score for six strings, labeled VI. I, VI. II, Br. I, Br. II, Vc. I, and Vc. II. The score is in 2/4 time and consists of two systems of staves, measures 29-38. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The first system (measures 29-33) features a chromatic descending line in the violins and cellos, with a rising line in the brass. Dynamics are marked *p* (piano). The second system (measures 34-38) shows a more complex texture with chromatic lines in all parts. Dynamics include *cresc.* (crescendo), *f* (forte), and *p* (piano).

Die Wiederkehr des Themas zum Schluss des A-Teils (T. 55ff) bereitet Ries sorgfältig vor, indem die chromatisch durchwobene Rückmodulation zur Tonika eine neue rhythmische Figur einführt, die bei der Rückkehr des Themas als ostinater Pedalton in der Bratsche I erhalten bleibt. Zudem unterscheidet sich die Instrumentation nun deutlich vom Satzbeginn, da das Thema im Cello I erklingt und von den übrigen zwei Unterstimmen in rhythmischer Koppelung begleitet wird. Somit ergibt sich kurzzeitig ein Quartettsatz ohne Violinen. Diese setzen erst ab der Themenmitte ein und sorgen für eine Umschichtung der Textur. Während die Melodik in die hohen Register der Violinen rückt und somit einen Kontrast zur Tenorlage des Cellos bildet, übergibt die Bratsche ihren Pedalton an das Cello I (T. 63–66). Erst der letzte Viertakter kehrt zur vorherigen Quartettbesetzung zurück (T. 67–70).

Wie oben bereits angedeutet, zeichnet sich der Mittelteil des Satzes durch ein Fugato mit neuer, aber kantabler Motivik aus, in dem die Stimmeneinsätze breit aufgefächert werden – eine der betörend schönsten Stellen des gesamten Sextetts. Alle sechs Stimmen heben sich aus dem Verbund heraus und entfalten sich allmählich. Dabei wechseln die Einsätze ihre Richtung, indem sie zunächst vom Diskant



aus abwärts eintreten (T. 70ff) und schließlich vom Cello II aufsteigend angelegt sind (T. 79ff).<sup>1013</sup> Kontrast erzielt Ries zudem auf harmonischer Ebene, indem der B-Teil in G-Dur ansetzt, nach F-Dur geführt wird und anschließend zurück zur Tonika moduliert.

Abb. 377: WoO 63, II, T. 70–85.

The image displays a musical score for a string sextet, consisting of six staves: VI. I, VI. II, Br. I, Br. II, Vc. I, and Vc. II. The score is divided into two systems. The first system starts at measure 70 and ends at measure 74. The second system starts at measure 75 and ends at measure 85. The key signature is G major (one sharp), and the time signature is 2/4. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings. In the first system, measures 70-74 show a transition from F major to G major. The second system, starting at measure 75, features a gradual crescendo ('cresc.') leading to a fortissimo ('f') section, which includes a trill ('tr') in the VI. I staff. The piece concludes with a piano ('p') dynamic marking in the final measure (85).

<sup>1013</sup> Siehe auch: Wackerbauer, Michael: Sextett, Doppelquartett und Oktett. Studien zur groß besetzten Kammermusik für Streicher im 19. Jahrhundert, S. 179–183.

The image shows a musical score for measures 80 to 84. The staves are arranged vertically from top to bottom: Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Brass I (Br. I), Brass II (Br. II), Cello I (Vc. I), and Cello II (Vc. II). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'cresc.' and 'p'. The first measure (80) is mostly rests for the upper parts, with some activity in the lower parts. The second measure (81) shows the entry of the Violin II with a 'cresc.' marking. The third measure (82) features a 'p' marking in the Violin I. The fourth measure (83) has a 'cresc.' marking in the Violin I. The fifth measure (84) shows a 'p' marking in the Violin I and a 'cresc.' marking in the Violin II.

Wie am Ende des ersten A-Teils wird vor der Rückkehr des Themas auch hier ein neues Motiv eingeführt, das anschließend wiederum als Pedaltonfigur erhalten bleibt. Eine in der Violine II ab T. 94 erklingende Pendelfigur dient bei der Wiederkehr des A'-Teils ab T. 97 als Begleitfigur, die unter dem Thema in der Ersten Violine ostinat fortgesetzt wird. Wie am Ende des ersten Formabschnitts ändert Ries mit dem Einsatz des Themas abermals die Instrumentierung und legt den Themenbeginn als Trio an. Erst nach drei Takten treten die Unterstimmen nach und nach dazu. Während die Bratschen als rhythmisch gleich verlaufende Gegenstimmen zum Thema angelegt sind, übernehmen die Celli die akkordisch nachschlagende Begleitformel vom Satzanfang, nun allerdings pizzicato.

Wie zuvor die Pedaltöne wird auch die triolische Rhythmik des letzten Themeneintritts am Ende des A'-Teils im triolischen Tremolando vorbereitet und bereits in T. 121 in Form einer Doppelschlagfigur eingeführt (T. 129ff). Das Thema tritt hier zudem verkürzt auf und geht in eine kurze Schlussgruppe über, in der der Themenkopf über Kadenzharmonik weitergesponnen wird. Dabei ist interessant, dass Ries hier einer plagalen Schlusswendung mit Moll-Subdominante (a-Moll) den Vorzug gibt. Typischerweise findet die auch als „Kirchenschluss“ bezeichnete Schlussformel in sakraler Musik Anwendung und unterstützt hier somit den Religioso-Charakter des Satzes.

### III. Intermezzo. Scherzoso

Wie das Largo sticht auch der dritte Satz durch eine vergleichsweise ungewöhnliche Bezeichnung hervor. In der Instrumentalmusik treten als Intermezzo bezeichnete Sätze erst im Laufe des 19. Jahrhunderts zunehmend in Erscheinung und können wie hier bei Ries im formalen Zusammenhang mit anderen Sätzen oder aber als einzelnes Stück stehen.<sup>1014</sup> Dabei übernimmt das Intermezzo innerhalb einer mehrsätzigen Anlage in der Regel Kontrast- und/oder Überleitungsfunktion und steht oftmals an Stelle lebhafter Binnensätze, wie beispielsweise Menuett oder Scherzo. Etwas früher als bei Ries finden sich (meist lyrische) Intermezzi bereits mehrmals in den Werken Mendelssohns (Klavierquartett op. 2, Streichquartett op. 13, Streichquintett op. 18). Ein frühes Beispiel für die Lösung aus der Sonatenform bildet das Opus 4 von Robert Schumann (1832), in dem das Zusammenbinden mehrerer der sechs Intermezzi durch attacca-Übergänge jedoch paradox anmutet. Anders als die späteren, aus einem strengen formalen Kontext losgelösten lyrischen Intermezzi von Brahms kommen die frühen Intermezzi von Schumann dem Charakter lebhafter Zwischensätzen nahe.

<sup>1014</sup> Siehe hierzu wie auch zum folgenden: Cooper, Kenneth: Art.: „Intermezzo (Instrumentalsatz)“, in: MGG 2, Sachteil, Bd. 4, Sp. 1048–1053.

Ries verweist durch den Titelzusatz „scherzoso“ auf den energischen Charakter des Satzes, der einen deutlichen Kontrast zum Largo bildet. Zudem scheint auch die formale Konzeption dem Scherzo nachempfunden. Beginnend mit einer achttaktigen Einleitung, schließt sich ein zu wiederholender A-Teil an, dem ein fortspinnender Mittelteil (B-Teil) folgt. Die Wiederkehr des A-Teils beschließt den Satz, lediglich auf ein Trio wird verzichtet. Wie in anderen Scherzosätzen seiner späten Kammermusik erweitert Ries auch hier die Räume der Binnenabschnitte deutlich und bricht die Bildung konventioneller achttaktiger thematischer Perioden auf.

Den Satz zeichnet insgesamt seine Reduzierung auf wenige motivische Einfälle aus, die im Verlauf weniger prozesshaft, sondern vermehrt durch Umstrukturieren der Textur in Szene gesetzt werden.<sup>1015</sup> Im Unisono einsetzend, stellt die Einleitung das den Satz beherrschende Hauptmotiv – einen Oktavsprung mit auftaktigem Sekundwechsel – vor, fächert aber, an die Anfänge der vorherigen Sätze anknüpfend, das Ensemble in sukzessive Stimmeinsätze auf (T. 1–8). Das ab T. 9 einsetzende und aus dem Anfangsmotiv entwickelte Thema lebt von der Gegenüberstellung verschiedener Klanggruppen, wobei die Bratschen als Klangachse fungieren. Der Einsatz der drei oberen Stimmen wird nach vier Takten von den drei unteren Stimmen aufgegriffen und fortgeführt. Die weitere Differenzierung in taktweisen Wechseln zwischen Violinen und Bratschen (T. 16ff) sowie vier Oberstimmen und Celli (T. 18ff) mündet in die Wiederkehr des Themas, nun im orchestralen Unisono aller sechs Stimmen (T. 22ff). Dass insbesondere das ständige Changieren der Registrierung und Textur im Fokus steht,<sup>1016</sup> zeigt auch der weitere Satzverlauf, der nicht nur den Sekundwechsel erstmals im Legato einführt (T. 28ff), sondern diesen im Kontrast zum kräftigen Unisono nun im imitativ gewobenen Satz durchführt. Auch das Satzbild des B-Teils basiert auf einer ständigen Neuordnung des Ensembles, das einerseits in unterschiedlichen Kombinationen gruppenweise aufgeteilt und andererseits stellenweise imitativ aufgebrochen wird (T. 55ff). Wie zu Beginn des A-Teils nutzt Ries vermehrt die Bratschen als Achse, um das Ensemble in zwei Dreiergruppen zu teilen und diese gegenüberzustellen. Dabei sorgen parallele Stimmenführungen in Kombination mit Akkordbrechungen und Skalenfiguren für eine dichtere Klangfülle (T. 70ff), die durch imitativ angelegte Einsätze ausbalanciert wird (T. 87ff). Die Wiederkehr des A-Teils ab T. 118 wird durch die rhythmische Koppelung aller sechs Stimmen als Ereignis in Szene gesetzt und unterscheidet sich somit vom verhaltenen Satzbeginn. Das Gegenüberstellen von Stimmengruppen und imitatorischer Auflockerung bleibt auch hier erhalten, wenngleich der A'-Teil kürzer als der erste Formteil auftritt. Insgesamt erinnert der witzig-spritzige Charakter des Satzes an ein Elfenscherzo à la Mendelssohn. Die schnellen Stimmwechsel, Staccato und kurze Motive verleihen dem Satz seine Kernigkeit und sorgen für Witz und Spielfreude.

---

<sup>1015</sup> Siehe auch: Wackerbauer, Michael: Sextett, Doppelquartett und Oktett. Studien zur groß besetzten Kammermusik für Streicher im 19. Jahrhundert, S. 72ff

<sup>1016</sup> Siehe: Ebd., S. 75.

Intermezzo. Scherzoso ( $\text{♩} = 92$ )

VI. I *f* *p* *pp*

VI. II *f* *p* *pp*

Br. I *f* *p* *pp*

Br. II *f* *p* *p*

Vc. I *f* *p*

Vc. II *f*

9

VI. I *pp*

VI. II *pp*

Br. I *pp*

Br. II *pp*

Vc. I *pp*

Vc. II *pp*

17

VI. I *cresc.* *cresc.*

VI. II *cresc.* *cresc.*

Br. I *cresc.*

Br. II *cresc.*

Vc. I *cresc.*

Vc. II *f* *f*

#### IV. Tempo di Menuetto molto moderato/Allegro molto agitato e con fuoco

Das Finale bildet eine Art Synthese von zwei unterschiedlichen Satzcharakteren, indem es nach rund 170 Takten zu einem deutlich schnelleren Tempo wechselt, später allerdings den Satzanfang wörtlich erneut einbindet (T. 289ff) und schließlich im schnellen Tempo endet. Kennzeichnend für den ersten Satzabschnitt sind eine blockhafte Strukturierung sowie die Gegenüberstellung und Verbindung zweier konträrer thematischer Ideen. Der Satzbeginn exponiert zunächst ein liedhaftes Thema schwermütigen Charakters in a-a-b-b-Form, wobei die Menuett-typischen Binnenwiederholungen ausgeschrieben sind und jeweils in unterschiedlicher Besetzung erklingen. So beginnen zunächst nur die beiden Celli, bis in T. 9 die Bratsche I das Thema vom Cello I übernimmt und der Satz durch Begleitung der Zweiten Bratsche vierstimmig wird. Den Nachsatz verlagert Ries erneut ins Cello I, die Wiederholung übernimmt nun die Violine II, sodass sich ab T. 25 ein fünfstimmiger Satz ergibt. Die Violine I tritt erstmals in T. 32 hinzu und führt brillant anmutende Figurationen und Triller als zweite thematische Idee ein, die in den Unterstimmen durch typische Polonaisen-Rhythmik begleitet werden. Die sukzessive Steigerung der Stimmenanzahl sorgt gleichzeitig für eine zunehmende Klang- und Satzverdichtung sowie für eine allmähliche Spannungssteigerung.

Abb. 379: WoO 63, IV, T. 1–38.

Tempo di Menuetto molto moderato (♩ = 88)

VI. I

VI. II

Br. I

Br. II

Vc. I

Vc. II

10

VI. I

VI. II

Br. I

Br. II

Vc. I

Vc. II

18

VI. I

VI. II

Br. I

Br. II

Vc. I

Vc. II

*p*

*rf*

*p*

*p*

*p*

*rf*

*p*

*p*

The image shows a musical score for a string ensemble, spanning measures 27 to 34. The score is arranged in six staves: Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Bratzen I (Br. I), Bratzen II (Br. II), Violoncello I (Vc. I), and Violoncello II (Vc. II). The music is in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. Measure 27 begins with a *rf* (ritardando fortissimo) marking. The Violin I part features a trill ornament (*tr*) in measure 27. The Bratzen parts play a rhythmic pattern of eighth notes. The Violoncello parts play a melodic line with some trills. Measure 34 starts with a *tr* marking and continues with similar textures. The score concludes with a *f* (fortissimo) marking in the final measure.

Der folgende Satzverlauf zeichnet sich durch das Wiederholen, Gegenüberstellen und Verbinden der beiden Themen aus, sodass der Satz insgesamt Züge eines Variationsatzes erhält. Der a-Teil des Eingangsthemas verlagert sich ab T. 41 erneut ins Cello I, nun in hoher Lage, und wird dabei durch triolische Tonrepetitionen der oberen Stimmen begleitet. Die Wiederkehr des b-Teils (T. 57ff) wird allerdings durch einen Einschub des kapriziösen Themas der Ersten Violine unterbrochen (T. 48–57). Eine Kombination der Trillerfiguren mit dem Eingangsthema erfolgt ab T. 65. Hierbei macht Ries abermals von dem Zusammenfassen der Stimmen zu Gruppen Gebrauch. Während das Thema in Parallelführung in die Bratschen verlagert wird, wechseln sich die Violinen mit den Celli taktweise ab. Für den b-Teil schichtet Ries die Textur um, indem das Thema nun von den Violinen fortgesetzt wird, während die Triller in den Bratschen und Cello alternieren (T. 73ff).

The image shows the first system of a musical score, measures 65 to 70. It consists of six staves: Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Horn I (Br. I), Horn II (Br. II), Violoncello I (Vc. I), and Violoncello II (Vc. II). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music is marked with a forte 'f' dynamic. Measures 65 and 66 show the Violin I and II parts with trills and slurs. The Horn I and II parts play a sustained melodic line. The Violoncello I and II parts play a rhythmic pattern with trills. Measures 67 to 70 continue the patterns, with the Violin I and II parts playing a more active role with trills and slurs.

Das nächste Variationssegment bringt das Thema nur noch in seinen Konturen wieder, da verzierende Durchgangstöne entfallen (T. 81ff). Gegenstimmen bilden nun ostinat kreisende Sechzehntelfiguren, die zwischen Violine I und Bratsche I wechseln. Die kreisenden Figurationen bündelt Ries schließlich im Unisono, um eine Steigerungswirkung zu erzielen (T. 114–127). Gleichzeitig fungiert der Abschnitt als Überleitung in einen kontrastierenden Satzteil, der in A-Dur und im leicht verlangsamten Tempo auftritt (*poco più lento*, T. 135ff). Einhergehend mit dem Wechsel nach Dur führt Ries einen neuen Gedanken ein, der im Satzverlauf aber nicht mehr wiederkehrt. Der kurze Abschnitt erinnert aufgrund seiner einfachen Melodik und Faktur an ein kontrastierendes Trio in einem Menuett oder Scherzo, auch wenn sich hier keine solche Bezeichnung findet. Gleichzeitig erscheint die Kantilene als Dur-Variante des klagenden Eingangsthemas, wenngleich es diesem nicht wörtlich nachgebaut ist. Daher lässt sich der Einwurf auch als Dur-Variation beziehungsweise „Maggiore“ des Eröffnungsthemas deuten.



135 *Poco più lento* (♩ = 84)

VI. I  
*dolce*  
*p*

VI. II  
*pp*

Br. I  
*pp*

Br. II  
*pp*

Vc. I  
*pp*

Vc. II  
*pp*

143

VI. I

VI. II

Br. I

Br. II

Vc. I

Vc. II  
*pp*

Die Wiederkehr der kreisenden Sechzehntel nutzt Ries, um abermals durch rhythmische Koppelung eine steigende Überleitungspassage aufzubauen, die ins schnelle Allegro-Tempo mündet. Dabei ändern sich auch das Taktmaß vom 3/4-Takt zum 4/4-Takt sowie die Harmonik. Im orchestralen Unisono bricht ab T. 177 ein viertaktiges Thema in C-Dur durch, das durch seinen Terzsprung entfernt an das Thema des A-Dur-Teils erinnert, sonst aber keine weiteren Bezüge erkennen lässt.

**Allegro molto agitato e con fuoco** (♩ = 92)

The score consists of two systems. The first system (measures 172-183) includes parts for Violins I and II, Horns I and II, Violas, and Cellos/Double Basses. The music is characterized by rapid triplet patterns in the strings and woodwinds, with dynamic markings ranging from forte (f) to fortissimo (ff). The second system (measures 179-183) continues the orchestral texture with prominent triplet patterns in the lower strings.

Der nun folgende Satzabschnitt ist insbesondere von raschen triolischen Figurationen und orchestralen Texturen durchzogen, schafft aber dennoch einen Bezug zum kantablen Thema der Satzeröffnung. Denn das Thema kehrt im Wechsel mit dem orchestralen C-Dur-Thema in leicht abgewandelter Gestalt mehrmals wieder, ohne dass sich Tempo oder Taktart zunächst ändern (T. 206–237 u. T. 245ff). Wie zuvor arbeitet Ries bei der ersten Wiederkehr des Themas (T. 207ff) mit Register- und Besetzungswechseln, um die Gestalt und Klangfarbe des Themas neu zu beleuchten.

Abb. 383: WoO 63, IV, T. 207–213.

Erst der zweite Themeneintritt, dem eine kurze Wiederholung des orchestralen C-Dur-Themas vorangestellt wird, wendet sich von der Grundtonart ab und erscheint in f-Moll. Die Harmonik des Satzes entfernt sich somit erstmals nach 245 Takten deutlich aus dem Umkreis der Tonika. Mit der Rückmodulation zur Grundtonart kehrt auch das Eröffnungsthema im Taktmaß und Tempo der Satzeröffnung wieder (T. 289ff). Dadurch ergibt sich ein reprisenhafter Moment, wenngleich sich die Satztextur vom Anfang unterscheidet, da das Thema nun auf mehrere Stimmen verteilt wird. Der Einschub ist allerdings von nur kurzer Dauer. Bereits in T. 308 kehren der 4/4-Takt sowie das nun stets schneller werdende Tempo (*Allegro molto e sempre agitato*) wieder. Anders als zuvor verbindet Ries mit dem Charakterwechsel hier nicht das C-Dur-Thema, sondern greift unmittelbar auf die aus T. 207ff abgewandelte Variante des Eingangsthemas zurück, das nun abermals in a-Moll auftritt. Für eine fulminante Schlusswirkung sorgen schnelle Skalen und die kreisenden Sechzehntelfiguren, die hier erneut im Unisono erscheinen.

Bei genauerer Betrachtung fällt auf, dass der Schlusssatz keiner Sonaten- oder Rondoform folgt. Trotz der blockhaften Strukturierung und der Wiederkehr bekannter Elemente, die für eine Grundstruktur sorgen, bleibt die formale Anlage insgesamt ungewöhnlich undurchsichtig. Am nächsten kommt das Finale einem Variationssatz, der im Verlauf allerdings auch neue thematische Gedanken einbindet. Zur Variationstechnik gehören somit nicht nur eine Abwandlung der Begleittexturen und des Themas, sondern auch die Kombination mehrerer motivisch-thematischer Ideen sowie das Umformen des Eingangsthemas durch Takt- und Tempowechsel. Auch wenn die kurze Wiederkehr des Satzanfangs in T. 289 Reprisencharakter evoziert, scheint das Anlegen gängiger Formschemata nicht zu greifen. Die folgende Tabelle gibt einen strukturierten Überblick über den Verlauf des Schlusssatzes:

T. 1—134	kantables Eingangsthema in a-a-b-b-Form und brillante Figuren der VI. I als Kontrastgedanke im Wechsel und in Kombination	Tempo di Menuetto molto moderato (3/4)
T. 135ff	kontrastierendes A-Dur-Thema und anschließender Übergang zum schnelleren Tempo	poco più lento (3/4)
T. 189–206	Takt- und Tempowechsel sowie Durchbruch des orchestralen C-Dur-Themas	Allegro molto agitato e con fuoco (4/4)
T. 207–236	abgewandelte Rückkehr des liedhaften Eingangsthemas	
T. 237–244	kurzer Einschub des C-Dur-Themas	
T. 245–248ff	erneute Wiederkehr des Eingangsthemas, nun erstmals in anderer Harmonik (f-moll) mit modulierender Fortspinnung	
T. 269–273ff	C-Dur-Thema im Oberstimmensatz in hoher Lage, anschließend Überleitung zur Rückkehr des Anfangs	
T. 289–307	Takt- und Tempowechsel sowie Rückkehr des kantablen Eröffnungsthemas, nun im durchbrochenen Satz	Tempo primo (3/4)
T. 308–337	erneuter Takt- und Tempowechsel sowie ständige Beschleunigung bis zum Schluss, Wiederkehr der umgeformten Variante des Eröffnungsthemas (wie T. 207ff) und fulminante Schlusssteigerung	Allegro molto e sempre più agitato (4/4)

Wie in den übrigen Sätzen ist das Zusammenfassen der Stimmen zu Gruppen und insbesondere das Umschichten und Ändern der Textur auch im Finale ein deutlicher Teil der Satzgestaltung. Speziell für den Satzbeginn erweist sich die Korrelation von blockartiger Anlage und wechselnder Instrumentierung als wesentliches Mittel der Satz- und Strukturgestaltung.<sup>1017</sup> Auch dienen orchestrale Momente als Gestaltungsmittel, allerdings erst durch den Einsatz des C-Dur-Themas, wodurch sich gleichermaßen ein Charakterwechsel ergibt. Eine ähnliche Verschränkung konträrer Ideen findet sich im Streichsextett op. 140 von Louis Spohr aus dem Jahr 1848. Doch anders als bei Ries tritt der Bruch hier kräftiger hervor, indem Spohr im Finale seines Sextetts das vorangegangene Scherzo zweimal einbindet, womit das Verfahren deutlicher an die Gestaltung des Schlusssatzes in Beethovens Sinfonie Nr. 5 erinnert. Dass Spohr Ries' ungedruckt gebliebenes Sextett kannte, ist auf Grund ihrer guten Freundschaft denkbar, aber nicht zu belegen.<sup>1018</sup>

Insgesamt hebt sich das Sextett somit besonders durch die obligate Auffassung aller sechs Stimmen von dem ohnehin spärlichen Werkbestand vor 1836 ab. Die gesteigerte Stimmenanzahl führt dabei zwangsläufig zu einer vermehrten Konzentration auf Textur-, Instrumentierungs- und Registerwechsel sowie zu Parallelführungen und Gruppenbildungen. Der Fokus liegt daher in weiten Teilen auf einer vertikalen Satzarbeit und Strukturierung, sodass motivisch-thematische Prozesse in den Hintergrund treten.

<sup>1017</sup> Wackerbauer veranschaulicht den Aufbau des Satzbeginns exemplarisch in einer Tabelle. Siehe: Wackerbauer, Michael: Sextett, Doppelquartett und Oktett. Studien zur groß besetzten Kammermusik für Streicher im 19. Jahrhundert, S. 81.

<sup>1018</sup> Siehe auch: Ebd., S. 187–199.

Über die Verbreitung und kompositionsgeschichtliche Rezeption des Sextetts lässt sich nur wenig aussagen, insbesondere deshalb, weil das Werk ungedruckt blieb. Allerdings scheint das Sextett durch seine hohen spieltechnischen Anforderungen und die feingliedrige kammermusikalische Faktur aller Stimmen wie einige andere Spätwerke – besonders die letzten Streichquintette und Streichquartette – eine Aufführung durch professionelle Musiker zu bedingen, wie auch die Aufführung unter den Brüdern Tilmant vermuten lässt. In der Retrospektive erscheinen gerade die außerordentliche satztechnische Reife und Vielfalt sowie das hohe Niveau auf Streichsextette anderer Komponisten voraus zu weisen. Neben der fehlenden Gattungstradition und in Folge von Ries' Tod kurze Zeit nach der Fertigstellung mag auch der hohe Anspruch an alle sechs Spieler dazu beigetragen haben, dass das Werk zu Lebzeiten nie im Druck erschien. Noch rund 30 Jahre später hatte Brahms ähnliche Probleme, sein zweites Streichsextett (op. 36) an einen Verlag zu verkaufen. Rieter-Biedermann sowie Breitkopf & Härtel lehnten ab, unter anderem mit der Bemerkung: „*Daß ein Sextett und ein Duo für Pianoforte und Violoncello [op. 38] keinen großen Absatz finden können, liegt in der Natur der Gattungen.*“<sup>1019</sup>

## 10.4 Letzte Kammermusik mit Klavier – Die Klaviertrios op. 143 und WoO 86

Wie der Überblick über die Schaffenszeit nach Ries' Rückkehr aus London zeigt, nimmt Kammermusik mit Klavier und weiteren Instrumenten insgesamt eine untergeordnete Rolle ein. Erst 16 Jahre nach dem Klaviertrio op. 28, das die Violine allerdings wahlweise durch eine Klarinette ersetzt, greift Ries die Gattung mit dem Trio op. 143 wieder auf, wenn man von dem kurzen „Gelegenheitstrio“ op. 63 absieht. Und es vergehen fast weitere zehn Jahre, bis sein letztes Klaviertrio, WoO 86, entsteht.

Obwohl ein Partiturograph des Trios op. 143 nicht erhalten scheint, deutet die Datierung im Katalog 741 auf eine Vollendung im Jahr 1826 in Godesberg hin. Die Briefwechsel mit seinem Bruder Joseph sowie mit Schott zeigen, dass das Trio bereits Ende März fertig vorlag: „*Ich habe ein neues Klavier Trio geschrieben, woran du dich mit unserm Freund Rev: Vickery, den du herzlich grüßen willst, und Miss Drury plagen kannst.*“<sup>1020</sup> Bisher unbeachtete Briefe an Schott zeigen zudem, dass sich Ries und Schott noch vor der Vollendung über die Abnahme des Trios einig waren.<sup>1021</sup> Anfang April 1826 teilt Ries seinem Verleger die Titel mehrerer Werke mit,<sup>1022</sup> und am 16. Juni sendet Ries erste Korrekturen der Stichvorlage zurück.<sup>1023</sup> Obwohl Schott bereits 1826 in der „hauseigenen“ *Cäcilia* eine ausführliche Anzeige zum baldigen Erscheinen des Trios schaltet,<sup>1024</sup> verzögerte sich der Termin noch bis zum Sommer des nächsten Jahres. Im Frühjahr 1827 sendet Schott Korrekturbögen an Ries, die dieser nach einigen Tagen zurückzuschicken verspricht.<sup>1025</sup> Anfang Juni bittet Ries, „*bald ein einziges Exemplar zu haben, um es nach Dresden an Frau von Lutichau zuschicken*“.<sup>1026</sup> Anfang Juli sendet ihm

<sup>1019</sup> Zitiert nach: Finscher, Ludwig: Art.: „Streichsextett“, in: MGG 2, Sachteil, Bd. 8, Sp. 2005–2009. Erst Simrock nahm das Sextett trotz vorheriger Bedenken schließlich an.

<sup>1020</sup> Brief von Ferdinand Ries an Joseph Ries, Godesberg, 28. März 1826, zitiert nach: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 256–258, [Dok. Nr. 160].

<sup>1021</sup> Brief von Ferdinand Ries an B. Schott's Söhne, Godesberg, 20. März 1826. Eine Edition findet sich im Anhang der Arbeit.

<sup>1022</sup> Brief von Ferdinand Ries an B. Schott Söhne, Godesberg, 4. April 1826, zitiert nach: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 258, [Dok. Nr. 161].

<sup>1023</sup> Brief von Ferdinand Ries an B. Schott Söhne, Godesberg, 16. Juni 1826, sowie: Brief von Ferdinand Ries an B. Schott Söhne, Godesberg, 6. Oktober 1826. Editionen der Briefe finden sich im Anhang der Arbeit.

<sup>1024</sup> B. Schott's Söhne: Ferdinand Ries, Trio pour Piano, Vlon et Violoncelle, Oeuv. 143, in: Intelligenzblatt zur Caecilia 5/19 (1826), S. 35–36.

<sup>1025</sup> Brief von Ferdinand Ries an B. Schott Söhne, Frankfurt a. M., 18. Mai 1827, in: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 316, [Dok. Nr. 197].

<sup>1026</sup> Brief von Ferdinand Ries an B. Schott Söhne, Frankfurt a. M., 3. Juni 1827, zitiert nach: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 316–317, [Dok. Nr. 198]. Hervorhebungen im Original.

Schott schließlich zwei Exemplare.<sup>1027</sup> Das für Dresden bestimmte Freixemplar war für die Widmungsträgerin Ida von Lüttichau (1798–1856) gedacht, Frau des Generaldirektors des Königlich Sächsischen Hoftheaters Wolf Adolf August von Lüttichau (1786–1863), die als Mäzenin engen Kontakt zu vielen Künstlern und Musikern pflegte. Dass sich Ries mit der Widmung an Ida von Lüttichau speziell für eine einflussreiche Person im Dresdner Kulturleben entschied, ist sicherlich mit seinen damaligen Hoffnungen auf die nach Carl Maria von Webers Tod vakant gewordene Stelle des Hofkapellmeisters verbunden.<sup>1028</sup> Wie weiter oben erwähnt, reiste Ries im Januar 1827 sogar zur Vorstellung nach Dresden.

Das Trio erschien nicht nur bei Schott, sondern auch bei den französischen Verlegern Richault und Georges Schonenberger (1807–1856). Zudem fertigte der in Brüssel lebende Pianist (Jean-Baptiste) Aimé Michelot (1796–1852) eine Fassung für zwei Klaviere an, die 1843 ebenfalls von Schott verlegt und auch von der zeitgenössischen Presse besprochen wurde.<sup>1029</sup> Die Stichvorlage hierzu hat sich in der Bayerischen Staatsbibliothek erhalten.<sup>1030</sup>

Die Entstehung des rund zehn Jahre später vollendeten Klaviertrios WoO 86 ist an Hand der erhaltenen Quellen weniger leicht nachzuvollziehen. Erste briefliche Erwähnung findet sich im Februar 1835. Seinem Bruder berichtet Ries, dass er jetzt an einem Klaviertrio arbeite.<sup>1031</sup> Bereits einen Monat später schreibt er nach London: „*Mein neues Klavier Trio ist fertig [...]*.“<sup>1032</sup> Ein Jahr später taucht es zusammen mit einigen anderen Werken in den Angebotslisten an Böhme und G. M. Meyer als „*Grand Trio p. P. F. Violon & Violoncelle*“ auf, erscheint aber wie fast alle Werke der Liste nicht im Druck, sodass Ries es in seinen „*Catalog von ungestochenen Werken*“ aufnimmt. Das dort beigegebene Incipit zeigt, dass es sich um ein Werk in f-Moll handelt. Hubert Ries, der nach Harriet Ries' Tod 1861 in den Besitz von Ferdinands Nachlass kam, versuchte ebenfalls, das Trio auf den Markt zu bringen. Rund 26 Jahre nach Ferdinands Tod bietet er das Werk Peters an, offenbar ebenfalls ohne Erfolg.<sup>1033</sup> Da ein Autograph nicht erhalten scheint, verzeichnet Hill das Werk als verschollen.<sup>1034</sup> Allerdings hat sich eine Abschrift der Stimmen erhalten, die wohl als Stichvorlage diente.<sup>1035</sup> Denn Hill übersieht, dass das Trio doch im Druck erschien, wenngleich wohl erst 1879 beim Pariser Verleger Richault (Plattenummer 16805R).<sup>1036</sup> Somit war Hubert Ries offensichtlich doch noch erfolgreich. Der Druck und die von unbekanntem Kopisten angefertigte Stimmenabschrift tragen die Widmung an „*C. Hodges*“, wobei nicht klar ist, ob sie von Hubert oder eventuell noch von Ferdinand selbst stammt, möglicher

---

<sup>1027</sup> Brief von Ferdinand Ries an B. Schott Söhne, Frankfurt a. M., 10. Juli 1827, in: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 318, [Dok. Nr. 200].

<sup>1028</sup> Siehe auch: Hagels, Bert (Hrsg.): Vorwort zur Partitur, in: Ferdinand Ries. Klaviertrio c-moll op. 143, Ries & Erler, S. I.

<sup>1029</sup> [unbekannt]: Nr. 114. Ries (F.) Op. 143. Trio, arrangé en Duo pour 2 Pianos par A. Michelot, in: Musikalisch kritisches Repertorium aller neuen Erscheinungen im Gebiete der Tonkunst, 1 (Januar 1844), S. 235.

<sup>1030</sup> Bayerische Staatsbibliothek, Signatur: Mus.Schott.Ha 2486-3.

<sup>1031</sup> Brief von Ferdinand und Harriet Ries an Joseph Ries, Frankfurt a. M., 9. Februar 1835, in: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 663–665, [Dok. Nr. 424].

<sup>1032</sup> Brief von Ferdinand Ries an Joseph Ries, Frankfurt a. M., 9. März 1835, in: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 669–672, [Dok. Nr. 427].

<sup>1033</sup> Brief von Hubert Ries an C. F. Peters, Berlin, 15. März 1864, in: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 799–800, [Dok. Nr. 514].

<sup>1034</sup> Hill, Cecil: Ferdinand Ries. A Thematic Catalogue, S. 234, sowie: Hill, Cecil: Ferdinand Ries. A Study and Addenda, S. 58.

<sup>1035</sup> Die Abschrift findet sich im Beethoven-Haus Bonn, Signatur: ZNE 111. Unklar ist, wer die Abschrift anfertigte. Das unterschiedliche Schriftbild von Klavierstimme und Streicherstimmen lässt auf zwei verschiedene Kopisten schließen.

<sup>1036</sup> „A son Ami C HODGES | 5ème | Grand Trio | pour | PIANO, VIOLON et VIOLONCELLE | FERD. RIES | Œuvres Posthume | PARIS | RICHAULT et C<sup>ie</sup> Editeurs, 4 Boul<sup>d</sup> des Italiens au 1er | Propriété pour tous Pays | 16805 R.“

Weise durch eine Bemerkung auf dem verschollenen Autograph. Ein Charles Hodges findet zumindest in einem Brief Ferdinands Erwähnung.<sup>1037</sup> Wie Hill in einer Anmerkung vermutet, könnte es sich wahrscheinlich um einen Musikalienhändler aus Bristol handeln.<sup>1038</sup>

### **Klaviertrio c-Moll op. 143**

Die dreisätzig Anlage des c-Moll-Trios erinnert zunächst an den Aufbau der groß besetzten Klavierwerke der Londoner Zeit (op. 142, op. 128, op. 74, op. 100). Während Ries in jenen Werken wie auch in seinem ersten Klaviertrio op. 2 den Fokus auf eine virtuose Herausstellung des Klaviers legt und somit die Nähe zum Klavierkonzert aufzeigt, tritt der Klaviersatz im c-Moll-Trio vergleichsweise in den Hintergrund und gibt Violine und Cello mehr Raum zur Entfaltung. Wie gezeigt, liefert der biographische Hintergrund oftmals wertvolle Indizien für das genauere Verständnis einzelner Kompositionen. In diesem Fall ist es hilfreich zu wissen, dass das Trio op. 2 noch zu Beginn seiner Laufbahn als Virtuose und Komponist entstand und die groß besetzten Werke der Londoner Periode gezielt effektiv für die Bühne und ein großes Publikum gestaltet sind. Neben der hohen Produktivität an Streichquartetten und Streichquintetten nach seiner Rückkehr ins Rheinland erscheint das Trio op. 143 zwar als „Ausnahme“, der Homogenitätsanspruch dieser Werke scheint allerdings in die Satzgestaltung des c-Moll-Trios einzuziehen. Die Zurücknahme der Virtuosität und eine vergleichsweise schlichte Satzstruktur ermöglichen es, eine breitere Masse von Käufern zu erreichen, da somit auch „Liebhaber“ und „Dilettanten“ gezielt angesprochen werden können.

#### **I. Allegro con brio**

Der Kopfsatz eröffnet mit einem energischen Begleitmuster stark akzentuierter Achtel in den Streichern und im Klavierbass, während die rechte Hand des Klaviers eine schlichte Drehfigur mit Oktavsprung einführt, die sich als wesentliches Motiv der folgenden Satzgestaltung erweist. Dem voranpreschenden Beginn stellt Ries nach dem Halbschluss in T. 4 eine lyrisch-suchende Kontrastphrase entgegen, die von den Streichern vorgetragen wird und als Überleitung zur Wiederholung der Eröffnungsfigur ab T. 9 dient. Die Wiederholung auf der fünften Stufe mündet gleichfalls in eine Wiederholung der Kontrastphrase, nun im Cello beginnend, und schließt erst nach zwölf Takten wieder in der Tonika. Die Satzeröffnung übernimmt somit mehrere Funktionen, indem relevante Motive eingeführt werden und zugleich verschiedene Affekte auf engstem Raum gegenübergestellt werden. Ein „klassischer“ Periodenbau wird durch die ab T. 4 einsetzende Kontrastphase aufgebrochen. Erst in T. 9 folgt in Dominanthermonik der eigentliche Nachsatz des Themas, der allerdings gleichermaßen ins Lyrische übergeht. Allerdings holt Ries einen geschlossenen Themenbau mit dem Erreichen der Tonika in T. 24 dadurch nach, dass das Thema hier nun in einer konventionellen Gliederung in Vorder- und Nachsatz auftritt (T. 24–30).

---

<sup>1037</sup> Brief von Ferdinand Ries an Joseph Ries, Frankfurt a. M., 27. Juli 1835, in: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 683–688, [Dok. Nr. 437].

<sup>1038</sup> Ebd.

**Allegro con brio (♩ = 138)**

The musical score consists of three systems of staves for Violin (VI.), Cello (Vc.), and Piano (Pf.).

- System 1 (Measures 1-6):** The Violin and Cello play a rhythmic eighth-note pattern starting with a forte (*f*) dynamic. The Piano provides harmonic support with chords and moving lines. Dynamics include *f* and *p*.
- System 2 (Measures 7-11):** The rhythmic pattern continues. Dynamics shift to *p* and then *f* with a *dim.* marking. The Piano continues with harmonic accompaniment.
- System 3 (Measures 12-16):** The Violin and Cello play more melodic lines. The Piano plays chords. Dynamics include *p*, *pp*, and *pp*.

Die sich anschließende Überleitung zum Seitensatz spinnt die suchende Motivik aus T. 4 fort und mündet in T. 48 in die Seitensatztonart Es-Dur. Das kantable, achttaktige Seitenthema wird zunächst vom Cello eröffnet und schließlich im Verbund mit der Violine weitergeführt. Eine markante triolische Drehfigur deutet dabei eine auf Verwandtschaft mit dem Motiv der Satzeröffnung hin. Das Klavier übernimmt anschließend die Wiederholung des Themas und führt in eine Art Spielepisode über (T. 60ff). Diese zeichnet sich durch die vorsichtige Zurücknahme der Streicher, fehlenden Bezug zur bisher eingeführten Motivik sowie rasche Sechzehntelfigurationen im Klavier und eine modulierende, durch Chromatik angereicherte Harmonik aus.



Abb. 385: op. 143, I, T. 48–56.

Musical score for measures 48–56, featuring Violin (VI.), Viola (Vc.), and Piano (Pf.). The score is in E-flat major (three flats) and common time (C). The key signature is E-flat major. The time signature is common time (C). The score is divided into two systems. The first system (measures 48–53) shows the Violin part with a whole rest, the Viola part with a melodic line marked *dolce* and *p*, and the Piano part with a harmonic accompaniment marked *p*. The second system (measures 54–56) shows the Violin part with a melodic line marked *p*, the Viola part with a melodic line marked *p*, and the Piano part with a harmonic accompaniment marked *p*. The score includes various musical notations such as rests, notes, beams, slurs, and dynamic markings.

Die ab T. 92 beginnende Durchführung greift in der Violine die charakteristische Drehfigur des Anfangs auf und moduliert dabei von h-Moll bis nach As-Dur (T. 104). Ab hier folgt eine Wiederholung des Seitenthemas, das sukzessive durch alle drei Stimmen geführt wird. Den Höhepunkt der insgesamt schlichten Satztechnik bildet die ab T. 114 ansetzende Verschränkung zwischen Seitenthema und lyrischer Kontrastphrase aus T. 4. Der Dialog entfaltet sich dabei zwischen den beiden Streichern, während das Klavier die überleitende Funktion zwischen einzelnen harmonischen Blöcken übernimmt.

Abb. 386: op. 143, I, T. 114–122.

Musical score for measures 114–122, featuring Violin (VI.), Viola (Vc.), and Piano (Pf.). The score is in E-flat major (three flats) and common time (C). The key signature is E-flat major. The time signature is common time (C). The score is divided into two systems. The first system (measures 114–120) shows the Violin part with a melodic line marked *pp*, the Viola part with a melodic line marked *pp*, and the Piano part with a harmonic accompaniment marked *pp*. The second system (measures 121–122) shows the Violin part with a melodic line marked *f*, the Viola part with a melodic line marked *f*, and the Piano part with a harmonic accompaniment marked *f*. The score includes various musical notations such as rests, notes, beams, slurs, and dynamic markings.

Die rhythmische Koppelung aller drei Spieler ab T. 126 leitet sich ebenfalls aus T. 4 her, wandelt den Charakter aber durch Marcato ins Energische. Schnelle Läufe im Klavier kaschieren den Modulationsweg Richtung Tonika und bereiten schließlich den Eintritt der Reprise vor.

Die Reprise folgt in weiten Teilen der Exposition, der geschlossene Auftritt des Themas aus T. 24 wird hier allerdings ausgespart, sodass die Überleitung zum Seitensatz früher ansetzt. Besonderes Merkmal der Gestaltung der Reprise ist, dass das Seitenthema zunächst in der „falschen“ Tonart, As-Dur, wiederkehrt (T. 183ff). Erst mit der Übernahme im Klavier (T. 193) wendet sich die Harmonik nach C-Dur. Das Verfahren erinnert an ähnliche Vorgehensweisen im Streichquartett. Wie gezeigt, findet sich eine „falsche“ Seitensatzreprise auch im Kopfsatz des nur kurze Zeit vorher (1825) entstandenen Streichquartetts WoO 34 und tritt in ähnlicher Weise noch zehn Jahre später im Streichsextett WoO 63 auf. In der Coda greift Ries nochmals auf die Motivik der Satzeröffnung zurück, dreht die Reihenfolge allerdings um. Beginnend mit dem „suchenden“ Gedanken in der Violine, folgt erst anschließend die energische Anfangsfigur. Kurzatmige Wiederholungen und synkopische Rhythmik sorgen dabei für eine Spannungssteigerung, die den letzten Takten einen entschlossenen Charakter und gleichzeitig Schlusswirkung verleihen.

## II. Adagio con espressione

Der mit nur 66 Takten verhältnismäßig kurz angelegte Mittelsatz in As-Dur folgt einer schlichten A-B-A-Form und geht anschließend attacca in das Finale über. Wie im Kopfsatz werden alle drei Spieler durch ständige Führungswechsel auf Augenhöhe an der Satzgestaltung beteiligt, sodass es zu einem organischen Zusammenwirken kommt. Die Streicher werden dabei nahezu durchgängig kantabel geführt, während das Klavier bei Übernahme der Führung seine Phrasen durch Verzierungen füllt. Die Satzeröffnung kennzeichnet ein kurzes, viertaktiges Thema, das in Parallelführung in den Streichern exponiert wird und durch seine Drehbewegung latent an die thematische Substanz des Kopfsatzes erinnert. Der weitere Verlauf entfaltet sich allerdings fortspinnend, ohne dabei auf die zu Anfang eingeführte Motivik einzugehen. Das Thema erklingt lediglich zu Beginn der A-Teile sowie in reduzierter Form in der Schlussgruppe (T. 60ff) und bleibt den Streichern vorbehalten. Das Klavier übernimmt bereits ab T. 5 eigene Figurationen, die anschließend auf Violine und Cello aufgeteilt und wiederholt werden (T. 7–12).

**Adagio con espressione** (♩ = 50)

The musical score consists of three staves: Violin I (VI.), Violoncello (Vc.), and Piano (Pf.). The key signature is three flats (B-flat major/C minor) and the time signature is 2/4. The tempo is Adagio con espressione with a quarter note equal to 50 beats per minute. The score shows measures 1 through 10. The Violin I and Cello parts play a melodic line with slurs and accents. The Piano part provides a complex accompaniment with chords and moving lines. Dynamics include piano (p), crescendo (cresc.), mezzo-forte (mf), and piano (p). Performance markings include accents, slurs, and a 'colde' marking. The Piano part has a triplet of sixteenth notes in measure 10.

Für die ab T. 12 einsetzende Modulation zur Dominante Es-Dur ändert Ries die Satztextur, indem er im Klavier ein triolisch pulsierendes Begleitmuster mit staccatierten Tonrepetitionen einführt, während die Streicher weiterhin kantabel führen. Mit dem Erreichen der Dominante übernehmen schließlich Violine und Cello die Begleitung, und die rechte Hand des Klaviers entfaltet sich melodios.

Der Beginn des B-Teils bringt durch Akkorde in tiefer Lage im Klavier die Wendung nach c-Moll und durch eine geschärfte Harmonik (Tritonus, T. 22, T. 26) eine neue, dunkle Klangfarbe in den Satzverlauf. Aus den tiefen Registern hebt sich zunächst im Klavier (T. 23) und anschließend in der Violine (T. 28) eine kurze Kantilene heraus, die als Rückführungselement zur Grundtonart genutzt wird. Ein knappes imitatives Spiel zwischen allen drei Stimmen umrahmt den Modulationsprozess nach As-Dur (T. 32–36).

Die Wiederkehr des A-Teils führt zu keiner wesentlichen neuen Auseinandersetzung mit dem bisherigen motivischen Material. Die pulsierenden Tonrepetitionen ab T. 48 bleiben nun fest der Tonika verhaftet und führen somit in die kurze Schlussgruppe, die, wie erwähnt, den Themenkopf letztmalig aufgreift. Der Satz schließt unisono auf dem Ton *as* in T. 63, Ries hängt allerdings zwei weitere Takte an, die durch ihre chromatische Aufwärtsbewegung den Übergang in den Schlusssatz einläuten.

### III. Prestissimo

Das Finale im raschen 12/8-Takt setzt mit einer zweitaktigen Kadenz ein, die aus dem chromatischen Ende des Mittelsatzes entspringt und zur Grundtonart c-Moll führt. Das unmittelbar in T. 3 ansetzende Thema besitzt durch seine vorwärts drängende Achtelbegleitung, die quasi „solistische“ Vorstellung im Klavier sowie durch seine spärliche motivische Substanz (Wechseltongruppe *c-h-c* und dreiklangsbasierte Figurationen) und die schlichte harmonische Anlage Züge eines eingängigen

Ritornellthemas, wie es für schnelle Schlussätze typisch ist. Auch die sich anschließende Wiederholung in der Violine (T. 18ff) sowie die abermalige Betonung des Themas im kräftigen Unisono ab T. 26 lassen zunächst an einen Satz in Rondoform denken. Erst die vor dem mittleren Formteil vorgeschriebene Wiederholung lässt sichtbar werden, dass Ries dem Satz eine Sonatenanlage zu Grunde legt.

Abb. 388: op. 143, III, T. 1–17.

The musical score is arranged in three systems. The first system (measures 1-5) features a Violin (VI.) and Viola (Vc.) part with a *ff* dynamic, and a Piano (Pf.) part with a *ff* dynamic. The tempo is marked **Prestissimo** ( $\text{♩} = 96$ ). The second system (measures 6-10) shows the Violin and Viola parts with a *p* dynamic, and the Piano part with a *p* dynamic. The third system (measures 11-17) features the Violin and Viola parts with a *f* dynamic, and the Piano part with a *f* dynamic and a *cresc.* instruction. A fermata is placed over measures 15-17 in the Piano part, with the number '8' written above it.

Dem unruhigen Kopfhema wird zudem ein kantables Seitenthema in Es-Dur gegenübergestellt (T. 51ff). Wie im Allegro zeigt sich auch hier eine gewisse Nähe zu Ries' Streichquartettschaffen, denn er setzt den Seitensatz durch einen Taktwechsel zum 4/4-Takt auch rhythmisch vom „fließenden“ Hauptsatz ab. Gerade in den späten Streichquartetten und vereinzelt in den Streichquintetten finden sich derartige Kontraste vergleichsweise häufig und erscheinen nahezu als typisches Merkmal der Kontraststrukturierung.

Abb. 389: op. 143, III, T. 51–58.

Die Durchführung besitzt ähnlich wie im Kopfsatz mehr reihenden als verarbeitenden Charakter. Haupt- sowie Seitenthema werden unter modulierender Harmonik stets neu beleuchtet, lediglich ein kurzes, aus dem Seitenthema entspringendes Fugato sorgt für eine punktuelle Verdichtung des Satzgeschehens. Die Reprise folgt in weiten Teilen der Exposition und wendet das Seitenthema nach C-Dur. Der Schlussteil besitzt durch Kadenzharmonik sowie das mehrfache Wiederholen kurzgliedriger Abschnitte repetitiven Charakter, sorgt aber dadurch gleichzeitig für die gewollte Schlusswirkung.

Festzuhalten gilt, dass das Klaviertrio op. 143 vor dem virtuoson Frühwerk op. 2 (der Erstdruck betitelt dieses als „Grand Trio“) und den anspruchsvollen Klavierquartetten op. 13 und op. 17 sowie den effektvollen, groß besetzten Klavierwerken der Londoner Zeit zu verblässen scheint. Schlichte Themen und Motive, eine weitgehend „unproblematische“ und gängige Faktur, das Zurückhalten der Virtuosität und eine leichte Ausführbarkeit aller drei Stimmen sowie die gleichberechtigte Integration aller Spieler lassen vermuten, dass Ries hier nicht den Berufsspieler vor Augen hatte, sondern das Trio gezielt für eine große Zielgruppe konzipierte. Es ergeben sich zwar punktuell Parallelen mit seinem Schaffen für Streichquartett, in Bezug auf den spieltechnischen und insbesondere den intellektuellen Anspruch steht das Trio op. 143 jedoch hinten an. Dass Ries allerdings auch mit solch einem „Mittelmaß“ durchaus Erfolg hatte, zeigen zeitgenössische Rezensionen, die zu einem ähnlichen Urteil kommen:

„Das Allegro con brio (ut min.) ist in Form und Führung kräftig; das Adagio (b la maj.) innig und zart, und deshalb zu kurz; das Prestissimo (ut min.) im Allgemeinen kräftig, feurig, brillant, mit breitem Schlusse in der harten Tonart. Das Ganze keine Halsbrecherey. – Ein Trio demnach sich auszeichnend durch Einheit, Feuer, Kraft, gute Vertheilung der Solos durch alle Instrumente, durch wahre, innige, nicht Schellen und Kappe tragende Melodie, ist daher wohl ernstlich zu empfehlen. ‚Alles recht gut, Herr Recensent, aber etwas Neues, Originelles ist es doch nicht.‘ Sehr wahr, aber das ist gerade (im jetzt geltenden Sinne ausgesprochen) das beste Lob.“<sup>1039</sup>

„Unser trefflicher Ries, – Beethoven’s [...] erster, letzter, und also einziger Schüler – lässt hier abermals eine Schöpfung seines schönen Talentes und unermüdlichen Fleisses ans Licht treten, aus welcher dem Beurtheiler die so angenehme Pflicht erwächst, nur lob- und preiswürdiges sagen zu müssen. [...] Dass die Prinzipalparthie – aus eines Meisters Feder – auch meisterhaft für das Instrument berechnet sey, versteht sich von selbst; aber auch die beyden Gefährten erscheinen nichts weniger denn als Lückenbüsser, nehmen oft recht werththätigen Antheil, und sind demungeachtet leicht auszuführen.“<sup>1040</sup>

### **Klaviertrio f-Moll WoO 86**

Bereits die Eintragung als „Grand Trio“ im „Catalog der ungestochenen Werke“ deutet auf den höheren technischen und musikalischen Anspruch des Klaviertrios WoO 86 hin. Insbesondere im Vergleich mit dem rund zehn Jahre zuvor entstandenen Trio op. 143 fallen wesentliche äußere sowie satztechnische Unterschiede auf, die das f-Moll-Trio von dem Vorgängerwerk qualitativ absetzen. Zu erwähnen ist zunächst die Erweiterung zur Viersätzigkeit durch einen moderaten Binnensatz. Interessant ist dabei, dass Ries hier zwar auf ein Menuett oder Scherzo verzichtet, sich aber dennoch für einen Tanzsatz entscheidet, indem er den dritten Satz als Polacca mit typischer Polonaisenrhythmik in den Begleitstimmen sowie mit kontrastierendem Trio anlegt (Polacca. Moderato).

Verglichen mit dem Klaviertrio op. 143, stellt das f-Moll-Trio deutlich höhere Anforderungen an alle drei Spieler, insbesondere an den Pianisten. Schnelle Läufe und Figurenwerk sowie das zeitweise Auflösen von Begleitung und Melodie im Klaviersatz durch Parallelführung beider Hände erinnern an ähnliche Verfahren in Vorgängerwerken, so beispielsweise an das Klavierquintett op. 74. Daraus resultiert ein wesentlich virtuoserer Charakter, der das Werk von dem Trio op. 143 absetzt. Wenngleich das Virtuose das f-Moll-Trio vordergründig charakterisiert, so spielt die untergründige Verknüpfung aller vier Sätze ebenfalls eine Rolle. Bei der Betrachtung der Sätze fällt auf, dass jeder Satzanfang maßgeblich durch einen punktierten Rhythmus gekennzeichnet ist, der bereits am Anfang des Kopfsatzes eingeführt wird. Während die punktierte Rhythmik im Verlauf des ersten sowie des letzten Satzes allerdings motivische Funktion hat, dient sie zu Beginn der Binnensätze lediglich dazu, eine satzübergreifende Beziehung herzustellen. Der Rhythmus bleibt somit über den gesamten Verlauf des Stückes als Bezugspunkt erhalten, teils deutlich, teils latent.

### **I. Allegro energico**

Der Beginn des Kopfsatzes umschreibt im kräftigen Unisono und fanfarenartiger, punktierter Rhythmik den Grundakkord f-Moll. Die harmonische Bewegung der ersten acht Takte bleibt dabei denkbar einfach, da lediglich der Weg von der Tonika zur Dominante beschritten wird (T. 1–8). Dem energischen Beginn wird unmittelbar ein Stimmungswechsel zum Lyrisch-Kantablen gegenübergestellt, ein Prinzip, das bei Ries fast schon typisch für derartige Satzanfänge erscheint und sich in ähnlicher Weise beispielsweise im Quintett op. 74 wie auch im Trio op. 143 findet. So folgt auf den Halbschluss in T. 8

<sup>1039</sup> [unbekannt]: Trio pour Piano, Violon et Violoncelle par Fer. Ries. Oeuv. 143, in: AmZ 30/47 (29. November 1828), Sp. 790.

<sup>1040</sup> Seyfried, [Ignaz Ritter von]: Trio pour Piano, Violon et Violoncelle, composé par Ferdinand Ries. Oeuvre 143, in: Caecilia 10/40 (1829), S. 247–249. Hervorhebung im Original.

eine lyrische Kontrastphrase in den Streichern, die aus dem Wiederaufgreifen der punktierten Eingangsfigur entspringt und sich nach As-Dur wendet (T. 11ff). Der Führungswechsel zum Klavier in T. 21 fällt nicht nur mit der Stabilisierung der Tonika zusammen, sondern erhält durch das unruhige Begleitfundament in Form gebrochener Dreiklänge zugleich einen virtuoson Anstrich. Die rechte Hand übernimmt dabei einen neuen Gedanken in vollgriffigen Akkorden, der in den Streichern nachgeahmt wird und gleichzeitig als Überleitung zum Seitensatz dient.

Abb. 390: WoO 86, I, T. 1–25.

**Allegro energico**

The musical score is presented in three systems, each with three staves: Violin I (VI.), Violoncello (Vc.), and Piano (Pf.).

- System 1 (Measures 1-5):** All instruments play with a forte (*ff*) dynamic. The piano part features a complex, broken triad accompaniment.
- System 2 (Measures 6-8):** The Violin I and Violoncello parts have rests. The piano part continues with a virtuosic, arpeggiated figure, marked with *ff* and an 8va instruction.
- System 3 (Measures 9-25):** The Violin I part begins with a phrase marked *fp*, followed by a section marked *p*. The Violoncello part also has *fp* and *p* markings. The piano part continues with complex chordal textures and arpeggiated figures, marked with *fp* and *p*.

19

VI.

Vc.

Pf.

23

VI.

Vc.

Pf.

Den Seitensatz kennzeichnet insbesondere seine triolische Begleitrhythmik in Form von durchlaufenden Wechseltonfiguren. Zuvor alternierend zwischen allen drei Spielern eingeführt, bleiben die Wechseltonfiguren als Begleitelement in den oberen Registern des Klaviers erhalten und fungieren als eine Art ostinate Verzierungsfigur. Das Thema selbst ist von schlichter Gestalt und bildet sich aus einer aufsteigenden Linie in Vierteln beziehungsweise aus Akkordumkehrungen in der linken Hand im Klavier. Bevor es allerdings im Klavier „korrekt“ in As-Dur erscheint und mit Hilfe der Streicher zu einer achttaktigen Einheit geformt wird (T. 43–50), antizipieren Cello und Violine die Motivik noch im Modulationsprozess der Überleitung (T. 38ff). Wie zu sehen sein wird, korrespondiert dieser Vorgang mit einem ähnlichen Verfahren innerhalb der Reprise.

Abb. 391: WoO 86, I, T. 42–51.

42

VI.

Vc.

Pf.



45 *poco ritardando*

49 *a tempo*

Wie bereits an Hand anderer virtuoser Vorgängerwerke festgestellt, beispielsweise aus der Londoner Zeit, geht der Seitensatz auch hier fließend in einen weiteren Abschnitt über, der sich als Spielepisode entpuppt, da auf Bezüge zum zuvor eingeführten motivisch-thematischen Material verzichtet wird und virtuose Läufe und Figurenwerk vorherrschen (T. 55ff). Unter Beibehaltung der verzierenden Wechseltonfiguren schafft erst die Schlussgruppe durch das Wiederaufgreifen des punktierten Themenkopfes einen Bezug zum Satzanfang (T. 74ff). Dabei ist anzumerken, dass Ries hier auf die Wiederholung der Exposition verzichtet. Abermals verweist dies auf formale Anlagen in früheren Kompositionen wie beispielsweise im Quintett op. 74, in denen der Verzicht auf die Expositionswiederholung gleichermaßen die Nähe zum Konzert offenbart. Die Schlussgruppe dient daher gleichzeitig als Scharnier, um die Harmonik für die Durchführung zu öffnen. Dies geschieht weniger durch subtile Modulation, sondern durch den abrupten Übergang von c-Moll nach E-Dur (T. 79/80), der für ein kurzzeitiges Ausweichen bis nach D-Dur sorgt. In der verhältnismäßig kurzen Durchführung, die der Exposition somit fließend entspringt, widmet sich Ries nicht nur dem thematischen Material, sondern greift nahezu alle Elemente des bisherigen Satzverlaufes auf. Das Verfahren basiert dabei auf der Reihung einzelner Versatzstücke der Exposition, wodurch sich ein ständig wechselndes Klangbild ergibt. Mit dem Erreichen von D-Dur in T. 86 folgt die Wiederkehr des Gedankens aus T. 21ff (D-Dur). Dieser wird durch die aus dem Seitensatz bekannten triolischen Wechseltonfiguren unterbrochen, kehrt aber anschließend zurück (T. 100ff). Hierbei wechselt nicht nur die Faktur im Klaviersatz, indem die Begleitung nun rechts liegt und die Melodik in die tiefen Register der linken Hand verlagert wird, sondern Violine und Cello werden individuell geführt und miteinander verzahnt. Wie zu Beginn des Satzes sorgt auch hier die aus T. 11ff bekannte kantable Figur für einen jähen Charakter- und Stimmungswechsel und unterbricht den fließenden Gestus der Sechzehntelbegleitung. Das Seitenthema selbst kehrt innerhalb der Durchführung nicht wieder.

Allerdings widmet sich Ries in einem weiteren Abschnitt „stellvertretend“ für das schlichte Seitenthema den raschen triolischen Wechseltonfiguren des Seitensatzes (T. 112ff). Engmaschige Einsätze zwischen den drei Stimmen sorgen für eine Verdichtung des Satzes und markieren dabei gleichzeitig den Aufbau eines größeren Spannungsbogens, der schließlich in der Reprise kulminiert. Vorbereitend für die Wiederkehr des Satzanfangs kehren in Violine und Cello bereits ab T. 119 die punktierten Figuren des Beginns wieder, während der Klaviersatz durch aufsteigende Dreiklangsfiguren und rhythmische Diminution bis hin zu Zweiunddreißigsteln an Geschwindigkeit gewinnt. Der Eintritt der Reprise in T. 124 stellt somit den Höhepunkt und den Durchbruch der Spannungskurve dar. Während Violine und Cello die fanfarenartigen Figuren des Satzbeginns aufgreifen, geht das Klavier zu raschen Tremolofiguren über, die dem Eintritt des neuen Abschnitts einen dramatischen und klangvollen Beginn verleihen.

Abb. 392: WoO 86, I, T. 112–119.

The image displays three systems of musical notation for the first three systems of the score (measures 112-119). Each system includes staves for Violin (VI.), Viola (Vc.), and Piano (Pf.). The music is characterized by rhythmic complexity, featuring sixteenth-note patterns with sixteenth rests, often grouped with a '6' indicating a sextuplet. The piano part includes a 'cresc.' marking. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat).

Interessant ist, dass sich die Reprise in ungewöhnlich hohem Maß von der Exposition unterscheidet und von ihr abweicht. Der Hauptsatz wird durch zwei neue, kantable Einwürfe des Klaviers unterbrochen und gleichsam erweitert (T. 130ff). Während sich am Satzbeginn die punktierte Rhythmik nur auf die Tonika erstreckt, unterlegt Ries nun auch die Dominante C-Dur mit der prägnanten Figur. Der Hauptsatz wird dadurch auf insgesamt 30 Takte gedehnt und stellt anders als am Satzbeginn Tonika und Dominante plakativ gegenüber. Gleichzeitig bleibt das hohe Maß an Virtuosität, das zuvor in der Durchführung erreicht worden war, erhalten.

Abb. 393: WoO 86, I, T. 124–138.

Antizipierten in der Exposition Violine und Cello den Beginn des Seitenthemas noch innerhalb der Überleitung, so findet sich in der Reprise ein ähnliches Prinzip. Der Exposition folgend setzt zwar auch hier das Klavier mit dem Thema ein, dieses hebt allerdings im entlegenen Ces-Dur an (T. 191ff). Erst ein figurativer Überleitungsabschnitt ermöglicht die Modulation nach F-Dur und damit die „korrekte“ Harmonisierung des Themas (T. 206ff). Wie oben gezeigt, finden sich „falsche“ Seitensatzreprise bei Ries vermehrt in den Werken nach der Londoner Zeit. Sie treten nicht nur im Klaviertrio op. 143 und im Streichquartett WoO 34 auf, sondern sind auch ein markantes Charakteristikum des nur wenige Zeit später vollendeten Streichsextetts WoO 63. Der übrige Repriseverlauf hingegen folgt der Exposition. So kehrt anschließend an den Seitensatz die figurative Spielepisode wieder, die schließlich in einen virtuosen und im Tempo gesteigerten Schlussabschnitt übergeht (T. 254ff). Diesen kennzeichnen eine um die Tonika kreisende Kadenzharmonik sowie fulminante Figurationen im Klaviersatz. An den Beginn des Satzes erinnernd, greift das Ende die fanfarenartige Eröffnung letztmals auf.

Auffällig ist, dass sich der Kopfsatz aus einem relativ großen und unterschiedlichen Vorrat motivischen Materials zusammensetzt, das zwar zur Gestaltung des gesamten Satzes genutzt wird, im Verlauf allerdings mehr aneinander gereiht und weniger prozesshaft fortgesponnen wird. Die Durchführung

übernimmt den Reihungsprozess aus der Exposition, verdichtet ihn aber zugleich durch kürzere Abschnittsfolgen und suggeriert dadurch einen Verarbeitungsprozess. Auf das kurze, aber prägnante Hauptthema folgt nach einer kantablen Kontrastphrase direkt ein weiterer neuer Gedanke (T. 21ff), der sich ebenso als strukturbildend für die Durchführung erweist. Binnen weniger Takte ist der Seitensatz erreicht, dessen Thema aber in der Form nicht in der Durchführung erscheint. Lediglich das figurative Begleitelement kehrt losgelöst vom Thema in der Satzmitte wieder und dient der spannungssteigernden Rückführung zur Reprise. Das Seitenthema wird allerdings innerhalb der Exposition und noch deutlicher in der Reprise zum Ansatzpunkt harmonischer „Verirrungen“. Zugleich erweitert Ries den letzten Formabschnitt durch zwei neue Einwürfe des Klaviers, sodass die Reprise insgesamt diverser und komplexer als die Exposition auftritt.

## II. Adagio

Den Beginn des langsamen Satzes zeichnen zehn einleitende Takte aus, die einerseits der allmählichen Bewegung zur Grundtonart dienen und andererseits als Verbindung zum vorherigen Satz aufgefasst werden können. Denn der Einsatzton *as* greift die Terz des Kopfsatzes auf, wird aber anschließend chromatisch weitergeführt (*as-g-fis*). Der „suchenden“ Einsatzformel im Klavier wird in den Streichern eine ebenfalls noch harmonisch undefinierte Antwort gegenübergestellt, deren auftaktige Rhythmik aus dem Beginn des Kopfsatzes abgeleitet scheint. Die chromatische Harmonik erfährt schließlich in T. 6 eine erste Konkretisierung (As-Dur). Ziel ist die Kadenz in T. 10/11, die sich unerwartet nach C-Dur aufhellt, da auf Grund der vorhergehenden Kadenzglieder c-Moll erwartet wird. Einhergehend mit der Wendung nach Dur setzt im Cello ein sangliches, achttaktiges Thema ein, dessen Nachsatz vom Klavier gestaltet wird. Die schlichte Melodik unterlegt Ries mit bunter Harmonik, die sich fast konsequent halbtaktig ändert und den Gang von C-Dur über G-Dur, E-Dur und a-Moll nach E-Dur beschreitet (T. 11–14) und schließlich, vom Klavier ausgehend, von A-Dur zurück nach C-Dur geführt wird.

Abb. 394: WoO 86, II, T. 1–20.

The image shows a musical score for the beginning of the Adagio movement, measures 1-20. The score is in 2/4 time and features three staves: Violin (VI.), Viola (Vc.), and Piano (Pf.). The tempo is marked 'Adagio'. The key signature has one flat (B-flat). The score shows a chromatic ascent in the piano part and a melodic line in the strings. Dynamics include p, cresc., f, ff, and p. The piano part has a complex harmonic texture with many accidentals.

Auf formaler Ebene folgt das Adagio einer schlichten Ritornellform, in der das C-Dur-Thema strukturbildend wiederkehrt. Der Themenvorstellung folgt daher ein kontrastierender B-Teil, der in der Violine eine Doppelschlagfigur als neues Element einführt. Angelehnt an die vorherige Aufhellung nach C-Dur, wendet sich der Abschnitt in T. 24 zurück nach c-Moll und ebnet so den Weg Richtung As-Dur. Bei der Wiederkehr des C-Dur-Themas ab T. 50 variiert Ries die Satztextur. Im Vordersatz gestalten Cello (pizzicato) und Klavier (Akkorde) den Begleitsatz, während die Melodik in die Violine verlagert wird.

Der Mittelteil des Satzes (C-Teil) wendet sich nach a-Moll und exponiert im Klavier einen neuen Gedanken, der sich aus Wechseltonfiguren zusammensetzt, die der unterlegten harmonischen Progression folgen (T. 58). Die imitatorische Übernahme der Phrase durch die Violine und anschließend durch das Cello sowie die Verdichtung der Einsätze suggerieren den Aufbau eines Fugatos, das sich allerdings nicht entwickelt. Dennoch verleihen eine Zunahme an Chromatik sowie die Abspaltung, Isolation und dichte Fortspinnung einer aus dem neuen Gedanken abgeleiteten Drehfigur dem Abschnitt einen verarbeitenden Charakter.

Abb. 395: WoO 86, II, T. 57–68.

61

VI. *p*

Vc. *p*

Pf.

65

VI. *cresc.* *p*

Vc. *p*

Pf. *cresc.* *p*

67

VI. 8

Vc. 8

Pf. *pp*

Die Koppelung aller drei Stimmen im Unisono und im punktierten Rhythmus markiert dabei den Höhepunkt des Spannungsaufbaus. Der weitere Satzverlauf bringt zunächst das C-Dur-Thema (T. 83ff) und anschließend die Doppelschlagmotivik des B-Teils wieder (T. 91ff). Die Schlussgruppe knüpft durch die kurze Rückkehr zu den Einleitungstakten einen Beginn zum Satzanfang, entwickelt sich nun aber zielstrebig nach C-Dur und ermöglicht dem Satz somit ein stabiles Ende (T. 101–108).

### III. Polacca. Moderato

Volkstümlich anmutende Themen mit lokalkoloristischer Prägung finden in mehrsätzigen Kompositionen des 19. Jahrhunderts in der Regel in Rondoschlusssätzen – seltener in Variationssätzen – Anwendung. Dass Ries hier an dritter Stelle einen tänzerischen Binnensatz mit polonaisenartiger Melodik und Begleitrythmik einfügt, stellt somit eine interessante und eher ungewöhnliche Entscheidung für die formale Anlage des Trios dar. Gleichzeitig verzichtet er somit nicht auf den „konventionellen“ Binnensatz, wendet sich aber gezielt vom Menuett und Scherzo ab, wenngleich die formale Konzeption dem gängigen Schema eines Menuetts nachempfunden ist. Nach sechs einleitenden Takten, die im Unisono einerseits die punktierte Rhythmik aufgreifen sowie durch Triller auf der

zweiten Stufe für lokalkoloristische Färbung sorgen, folgt das liedhafte, achttaktige Polacca-Thema im Klavier. Für eine typische Polonaisen-Rhythmik sorgt dabei die Begleitung der linken Hand, in der auf die zweite Achtelzählzeit zwei Sechzehntel gestellt werden.

Abb. 396: WoO 86, III, T. 1–18.

The image shows a musical score for a piece titled "Polacca. Moderato". The score is arranged in three systems, each containing staves for Violin (VI.), Viola (Vc.), and Piano (Pf.). The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 3/4. The first system (measures 1-7) features a piano introduction with a forte (*f*) dynamic. The violin and viola parts have trills (*tr*) and a piano (*p*) dynamic. The piano part has a forte (*f*) dynamic and a piano (*p*) dynamic section marked "espress.". The second system (measures 8-13) shows the violin part with a piano (*p*) dynamic and a "espres.." marking. The piano part continues with a piano (*p*) dynamic. The third system (measures 14-18) features a more complex, virtuosic passage for the violin and viola, with a piano (*p*) dynamic. The piano part continues with a piano (*p*) dynamic.

Die sich anschließende Wiederholung des Themas in der Violine zeichnet die sonst obligate erste Binnenwiederholung in gängigen Menuettsätzen nach. Es folgen ein kurzer, fortspinnender Mittelteil (T. 22–39) sowie die anschließende Rückkehr zum Eingangsthema, das nun im Cello liegt (T. 39ff). Wie im Scherzo oder Menuett kontrastiert auch hier ein Trio. Dieses ist in F-Dur angelegt und fokussiert sich auf die kurze virtuose Zurschaustellung aller drei Spieler. Hierfür ziehen schnelle triolische Figurationen und Läufe in alle drei Stimmen ein, die für einen vergleichsweise „oberflächlichen“ Inhalt sorgen. Allerdings scheinen die technisch anspruchsvollen Passagen im Gegensatz zu den in der Regel klangsprachlich und spieltechnisch zurückgenommenen Trios gängiger Tanzsätze zu stehen. Die sich anschließende Wiederholung des Polacca-Abschnitts schreibt Ries entgegen dem sonst obligaten Da-



capo hier aus, ähnlich wie in anderen Spätwerken, so beispielsweise im f-Moll-Quartett WoO 48. Eine kurze Coda greift den markanten punktierten Rhythmus wieder auf und geht schließlich attacca in das Finale über.

#### IV. Finale. Allegro molto

Der Schlusssatz folgt ähnlich wie das Adagio einer Rondoform, die sich allerdings dadurch auszeichnet, dass Ries hier keine Sonatensatzelemente integriert, sondern Couplets unterschiedlichen Charakters mit Ritornellen aneinander reiht. Dabei herrschen im gesamten Satzverlauf eine generell einfache Klangsprache und floskelhafte Motivbildung sowie eine sehr blockartige Strukturierung vor. Insbesondere durch die blockhafte Reihung kurzer Binnenabschnitte und deren Wiederholungen neigt der Satz insgesamt zum Repetitiven. Die Ritornelle zeichnen sich weniger durch Melodik als durch eine unisono erklingende Repetitionsfigur im punktierten Rhythmus aus. Durch die Repetitionen liegt der harmonische Schwerpunkt hier stets auf der Dominante C-Dur, die anfangs somit stabiler als die Tonika f-Moll auftritt. Einhergehend mit der blockartigen Strukturierung der Ritornelle (a-a-b-b-Form) unterliegt auch die harmonische Progression keiner modulierenden Entwicklung, sondern einer Aneinanderreihung. Während der erste Block von 16 Takten um die Tonika und Dominante kreist, rückt der zweite Block im Unisono einen Ganzton tiefer von *f* nach *es* und wendet das Ritornellthema nach As-Dur.

Abb. 397: WoO 86, IV, T. 1–36.

Finale. Allegro molto

The score consists of two systems of music. The first system covers measures 1 to 9, and the second system covers measures 10 to 18. The Violin (VI) part features a melodic line with a dotted rhythm, starting with a piano (*p*) dynamic and increasing to fortissimo (*ff*). The Viola (Vc) part provides a rhythmic accompaniment with a similar dotted pattern. The Piano (Pf) part features a complex accompaniment with chords and moving lines, also following the dynamic progression from *p* to *ff*. The key signature is one flat (F major), and the time signature is 2/4. The tempo is marked 'Allegro molto'.

Alle Couplets kennzeichnen eine insgesamt rudimentäre, teils uninspiriert wirkende Motiv- und Themenbildung. Das erste Couplet wendet sich nach F-Dur und stellt den ständigen Repetitionen des Couplets erstmals kantable Melodik gegenüber (T. 61ff). Auch hier folgt der Bau einer strengen Periodik in Form von drei aneinander gereihten Achttaktern. Während Cello und Violine die beiden ersten Achttakter formen, bleibt es dem Klavier überlassen, zurück zur Tonika zu leiten. Dabei verzichtet Ries auch hier auf eine zielorientierte Modulation, sodass der Übergang von A-Dur nach C-Dur (T. 81/82) eigentümlich wirkt.

Nach der Wiederkehr des Ritornells folgt in B-Dur ein zweites Couplet, das nun deutlich länger angelegt ist, aber durch fortwährend Binnenwiederholungen kurzer achttaktiger Phrasen gleichermaßen repetitiv wirkt. Die Melodieführung basiert auf triolischen Skalenfiguren, die in viertaktigen Einheiten aufgereiht werden. Ein mit kurzen Ziernoten versehener Orgelpunkt im Cello lässt dabei Assoziationen mit einer typischen Sackpfeifenbegleitung entstehen und führt zu damit gleichsam zu einem volkstümlichen Klangkolorit. Ebenso sorgen die raschen Führungswechsel und die vergleichsweise „plumpe“ Melodik und blockartige harmonische Strukturierung für Assoziationen mit volkstümlicher oder bäuerlicher Tanzmusik. Wie zuvor unterliegt die Harmonik auch hier keiner zielstrebigen Entwicklung, sondern erscheint ebenso blockhaft und unvermittelt. Beginnend in B-Dur, wendet sich das Couplet nach acht Takten nach b-Moll und nach weiteren acht Takten schließlich nach Ges-Dur (125–148).

Abb. 398: WoO 86, IV, T. 121–159.

121

VI. *fz fz fz fz*

Vc. *fz fz fz fz*

Pf. *p*

130

VI. *cresc. f p*

Vc. *p decresc.*

Pf. *cresc. f p*

141

VI. *fz tr*

Vc. *pp fz tr p*

Pf. *pp fz tr p*

150

VI. *f*

Vc. *p*

Pf. *cresc. f*

Nach der Wiederholung der ersten 16 Takte rückt der Satz nach G-Dur und schließlich in schlichten Sequenzen bis nach h-Moll (T. 165–177). Triolische Tonrepetitionen in Kombination mit aufsteigender Chromatik sorgen für einen Übergang nach es-Moll, mit dem das Ritornellthema hier wiederkehrt. Die Abwandlung des Ritornells nach es-Moll und schließlich nach c-Moll (T. 213ff) sorgt stellenweise für einen durchführungsartigen Eindruck, erscheint im Gesamteindruck des Satzes allerdings als weiteres Element des Reihungsprinzips.

Formal interessant ist der Schluss des Satzes, da nach der Wiederkehr des Ritornells in der Tonika (T. 229ff) ein weiterer Abschnitt folgt, der als Couplet einzuordnen ist, aber nicht mehr zum Ritornell übergeht, sondern gleichzeitig den Schluss des Satzes bildet. Während schnelle Akkordbrechungen zunächst das bevorstehende Ende des Allegros suggerieren (T. 279ff), markiert der abrupte Übergang auf die neapolitanische zweite Stufe *ges* den Beginn eines letzten Formabschnitts (T. 283). Die Ausweichung nach Ges-Dur entpuppt sich allerdings als eine Art retardierendes Moment, da das Ziel der harmonischen Entwicklung erneut die Tonika f-Moll ist. Mit dem Erreichen der Grundtonart führt das Cello eine neue, kurze kantable Phrase (*dolente*) ein, die im folgenden Verlauf insgesamt siebenmal erscheint und die Funktion eines Schlussgedankens übernimmt. Auffällig sind zudem die schnellen Wechseltonfiguren in hoher Lage im Klaviersatz, die aus dem Seitensatz des ersten Allegros entnommen scheinen. Durch das Fehlen eines letzten Ritornells wirkt der Satz insgesamt ungeschlossen, da die Rondoform am Ende offen bleibt. Rondosätze enden zwar nicht zwangsläufig wörtlich mit dem Ritornell in seiner Gesamtlänge, sondern teilweise auch nur mit entlehnter Motivik; dennoch ist hier gerade das drastische Abweichen von der Ritornellmotivik auffallend, da Ries dem Schlussabschnitt mit insgesamt 73 Takten ungewöhnlich viel Platz beimisst.

Insbesondere im Vergleich mit dem Klaviertrio op. 143 zeigt sich, dass Ries das f-Moll-Trio deutlich feiner, stärker sowie reicher detailliert und umfangreicher ausarbeitet, wie es insbesondere die Verknüpfung der Sätze durch eine gemeinsame prägnante Rhythmik zeigt. Dabei legt er an alle Spieler einen hohen Anspruch und nutzt Virtuosität als Merkmal der Satzgestaltung. Interessant ist, dass sich Elemente anderer später Kompositionen auch hier wiederfinden. So erinnert die „falsche“ Seitensatzreprise im Kopfsatz an ähnliche Verfahren in den späten Streichquartetten und Streichquintetten, ebenso das Ausschreiben obligater Binnenwiederholung im Tanzsatz, um neue Texturmöglichkeiten ausnutzen zu können. Wie in einigen anderen Werken kommt auch hier der Reprise im Kopfsatz dadurch eine hohe Bedeutung zu, dass der Formabschnitt eine intensivere Ausarbeitung erfährt und daher komplexer und vielseitiger auftritt als die Exposition. Die konventionell dreisätzig Anlage erweitert Ries, integriert allerdings an Stelle eines Menuetts oder Scherzos einen Tanzsatz mit Polonaisen-Charakter. Merkwürdig erscheint das qualitative Gefälle zwischen den beiden Außensätzen. Während Klangsprache und Satztextur im Kopfsatz Ries' Virtuosität und satztechnische Kunstfertigkeit durchblicken lassen, tritt das Finale apart repetitiv und nahezu „plump“ auf.

## **10.5 Späte Werke mit Bläsern – Flötenquartette WoO 35 und Nottornos WoO 50 und WoO 60**

### **Flötenquartette WoO 35**

Wengleich Ries' letzte große Schaffensperiode nach seiner Rückkehr aus London maßgeblich durch Bühnenwerke und Kammermusik für Streicher geprägt ist, entstehen parallel dazu und in unterschiedlichen Zeitabständen auch weitere Werke mit Flöte und Bläsern. Rund zehn Jahre nach der Vollendung der Flötenquartette op. 145 widmet sich Ries der Kombination von Flöte, Violine, Bratsche und Cello erneut. Eventuell mag der 1826 von Simrock angefertigte Erstdruck der Flötenquartette op. 145 der Anlass gewesen sein, sich ein weiteres Mal der Gattung zuzuwenden, da das erhaltene

Partiturotograph des ersten Quartetts (WoO 35 Nr. 1) dasselbe Entstehungsjahr angibt.<sup>1041</sup> Zudem entstehen zeitgleich in Godesberg die zwei Variationen für Klavier und Flöte op. 152. Auf das folgende Jahr ist das zweite Flötenquartett zu datieren,<sup>1042</sup> das dritte hingegen entstand erst 1830 in Frankfurt.<sup>1043</sup> Ries plante offenbar, diese Quartette wie das Opus 145 als Dreierserie zu veröffentlichen, denn erst während des Entstehungsprozesses des letzten Quartetts finden sich entsprechende Erwähnungen in Briefen. Ende Januar 1830 berichtet er Nägeli, er arbeite zurzeit an Flötenquartetten. Selbiges schreibt er einen Tag später auch an Schott in Mainz.<sup>1044</sup> Kurze Zeit darauf setzt er auch Peters über sein aktuelles Vorhaben in Kenntnis: „*jetzt arbeite ich an 3 Flöten | Quartetten und bin am dritten – [...]*“.<sup>1045</sup> Ries machte somit wiederholt Werbung für die drei neuen Werke, in der Hoffnung einen Abnehmer finden zu können. Tatsächlich schien es einige Zeit so, als ob Breitkopf & Härtel Interesse an den Quartetten äußerten. Seinem Bruder Joseph schreibt Ries 1831: „*Breitkopf & Hartel hätten gern 3 Violin – 3 Floten Quartetten, ein Violin Quartett und eine Sonate mit Flote obligate, sie wollen diese Sachen aber nur für Deutschland kaufen, glaubst du, daß etwas in England dafür zu erhalten sey – für £100 gebe ich alle 8 Stück für England und Frankreich – [...]*“.<sup>1046</sup> Allerdings muss er dem Bruder einige Monate später resigniert mitteilen: „*Meine Flöten Quartetten sind noch nicht verkauft [...]*“.<sup>1047</sup> Auch weitere Bemühungen bei Peters<sup>1048</sup> und Friedrich Kistner<sup>1049</sup> im Herbst 1833 blieben letztendlich ohne Erfolg. In den langen Angebotslisten an Böhme und Meyer aus dem Jahr 1836 tauchen die Quartette schließlich gar nicht mehr auf.<sup>1050</sup> So fanden die drei Quartette letztendlich auch Eingang in Ries' „*Catalog von ungestochenen Werken*“ und gingen schließlich in den Besitz von Hubert Ries über, der noch 1864 vergebens versuchte, sie an Peters zu verkaufen.<sup>1051</sup>

Abgesehen von der zeitgleichen Veröffentlichung des Opus 145 und der Entstehung des ersten Quartetts WoO 35 gibt es keinen genauen Anhaltspunkt, warum sich Ries erneut der Komposition von Flötenquartetten zuwandte. Denn im Gegensatz zu den Flötenquartetten op. 145, deren Widmung an Ries' Freund Charles Aders wohl ein Indiz für den Anlass ihrer Entstehung darstellt, weisen die Quartette WoO 35 keinen Widmungsträger auf. Allerdings scheint Ries zumindest eines der ersten

<sup>1041</sup> „*1 Quatuor pour Flute, Violon, Viola, et Violoncelle composé par Ferd: Ries a Godesberg 1826.*“ Das Autograph wird in der Berliner Staatsbibliothek verwahrt. Signatur: Mus.ms.autogr. Ries, F. 71 N (1).

<sup>1042</sup> „*2 Quatuor pour Flute, Violon, Alto et Violoncello composé par Ferd: Ries à Frankfort 1827.*“ Signatur in D-B: Mus.ms.autogr. Ries, F. 71 N (2).

<sup>1043</sup> „*3 Quatuor pour Flute, Violon, Alto et Violoncelle composé par Ferd: Ries Frankfort a/M 1830.*“ Signatur in D-B: Mus.ms.autogr. Ries, F. 71 N (3).

<sup>1044</sup> „*Jetzt arbeite ich an einer großen Sonate zu 4 Händen [op. 160], und Flöten Quartetten.*“ Siehe: Brief von Ferdinand Ries an Nägeli, Frankfurt a. M., 21. Januar 1830, zitiert nach: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 467–468, [Dok. Nr. 300]. An Schott schreibt Ries: „*[...] auch gedenke | ich meine 3 neuen Violin Quartetten – oder 3 Flöten Quartetten | heraus zu geben – jedes Werk zu 50 Friedrich dors.*“ Siehe: Brief von Ferdinand Ries an B. Schott's Söhne, Frankfurt a. M., 22. Januar 1830. Hervorhebungen im Original. Eine Edition des Briefes findet sich im Anhang.

<sup>1045</sup> Brief von Ferdinand Ries an C. F. Peters, Frankfurt a. M., 4. Februar 1830. Hervorhebung im Original. Eine Edition des Briefes findet sich im Anhang.

<sup>1046</sup> Brief von Ferdinand Ries an Joseph Ries, Frankfurt a. M., 24. Dezember 1831, zitiert nach: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 537–540, [Dok. Nr. 346].

<sup>1047</sup> Brief von Ferdinand Ries an Joseph Ries, Frankfurt a. M., 2. Mai 1832, zitiert nach: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 552–553, [Dok. Nr. 355].

<sup>1048</sup> Brief von Ferdinand Ries an C. F. Peters, Frankfurt a. M., 30. September 1833, in: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 602–603, [Dok. Nr. 380].

<sup>1049</sup> Brief von Ferdinand Ries an Friedrich Kistner, Frankfurt a. M., 17. Oktober 1833, in: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 607–609, [Dok. Nr. 384].

<sup>1050</sup> Siehe: Brief von Ferdinand Ries an Johann August Böhme, Frankfurt a. M., 15. März 1836, in: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 709–710, [Dok. Nr. 448], und: Brief von Ferdinand Ries an G. M. Meyer, Frankfurt a. M., 15. März 1836, in: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 710–711, [Dok. Nr. 449].

<sup>1051</sup> Siehe: Brief von Hubert Ries an C. F. Peters, Berlin, 15. März 1864, in: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 799–800, [Dok. Nr. 514].

beiden Quartette WoO 35 an Aders geschickt zu haben, denn seinen Bruder Joseph fragt er im Februar 1828: „*Hast du Aders das Flöten Quartet gegeben? Ist er damit zufrieden?*“<sup>1052</sup> Wie bereits weiter oben erläutert, erfreute sich insbesondere die Flöte großer Beliebtheit in den Kreisen musizierender Laien und „Dilettanten“. Kompositionen mit Flötenbesetzung in unterschiedlichen Kombinationen stießen generell auf breite Nachfrage und stellten daher meist einen „sicheren“ Verdienst dar. Der Blick auf Ries' gesamtes Schaffen zeigt, dass er nach zeitgenössischer Mode diverse Werke mit Flöte oder mit Flöte ad libitum komponierte, die mit Ausnahme der Quartette WoO 35 auch allesamt im Druck erschienen.<sup>1053</sup>

Wie in den Flötenquartetten op. 145 orientiert sich die Satzstruktur auch in den Quartetten WoO 35 am Streichquartett. Die Flöte setzt sich zwar in weiten Teilen vom Streichtrio ab und übernimmt die Führung, doch auch die übrigen Spieler kommen ausgewogen zur Geltung. Im Vergleich mit den früheren drei Quartetten fällt allerdings auf, dass die Quartette WoO 35 stellenweise anspruchsvoller, konzentrierter und mitunter auch kontrapunktischer angelegt sind. Rasche Führungswechsel, Fugatoabschnitte und kurze solistische Überleitungsphrasen verdeutlichen die obligate und heterogene Konzeption aller vier Stimmen und sorgen für einen dichten, kammermusikalischen Satz. Gleichzeitig lassen sich in den Quartetten WoO 35 Merkmale der späten Streichquartette ausmachen. So sticht beispielsweise das zweite Flötenquartett durch eine ungewöhnliche Satzreihenfolge hervor, die das Quartett weder vier- noch dreisätzig erscheinen lassen. Ähnliches gilt für den dritten Satz im letzten Quartett, der zwar als Menuett überschrieben ist, seine Form jedoch kaschiert und in der Mitte von einem Allegro kontrastiert wird. Wie im Falle der Quartette op. 145 bietet sich auch hier eine zusammenfassende Betrachtung aller drei Quartette an.

## **I. Die Kopfsätze**

Der Kopfsatz des d-Moll-Quartetts (WoO 35 Nr. 1) bleibt formal und stilistisch eher unauffällig und konventionell. Beide Themen (d-Moll und F-Dur) schlagen einen kantablen Ton an und werden zunächst vom Streichertrio eingeführt und schließlich von der Flöte fortgesetzt. Die Zwischenabschnitte und Überleitungen leben von triolischen Figurationen der Flöte, während in der Durchführung das motivisch-thematische Material beider Themen von allen Stimmen aufgegriffen, verkürzt und bis nach H-Dur geführt wird. Völlig unkonventionell hingegen tritt der Kopfsatz des zweiten Quartetts (G-Dur) auf. Beginnend im langsamen Tempo (Andante), suggeriert der Satzanfang durch das liedhafte Thema, strenge Periodik, Binnenwiederholungen und verzierende Abwandlungen einen Variationssatz. Doch nach 44 Takten bricht die Entwicklung ab, und es folgt ein Tempo- und Taktwechsel (Allegretto, 3/8-Takt). Das sich anschließende Allegretto in e-Moll entwickelt sich zum eigenständigen Satz. Die formale Anlage folgt einer Scherzo- oder Menuettform mit Da-capo und integriert einen weiteren Abschnitt in F-Dur, der zwar nicht als Trio bezeichnet ist, aber vergleichbare Kontrastfunktion übernimmt (T. 207ff). Durch kurze Periodik, blockartige Abschnittsbildungen, rasche Führungswechsel und Motive prägnanter Rhythmik entspricht auch der Charakter des Allegrettos gängigen Menuett- oder Scherzosätzen. Der Kopfsatz ersetzt somit die Sonatenform durch eine Art langsame Einleitung, die zunächst als Variationssatz auftritt, schließlich aber abbricht und in einen eigenständigen Satz übergeht. Dessen Bauweise entspricht den konventionellen Tanzsätzen, die allerdings in der Regel als Binnensatz und nicht als Eröffnungssatz auftreten. Während der erste Satz des zweiten Quartetts somit auf formaler Ebene einen ungewöhnlichen Ansatz verfolgt, ist im Kopfsatz des dritten Quartetts die

---

<sup>1052</sup> Der Brief konkretisiert zwar nicht, um welches Quartett es sich genau handelt, da aber WoO 35 Nr. 1, und Nr. 2, zu diesem Zeitpunkt bereits vollendet waren, liegt es nahe, dass Ries seinem Freund Aders eines der beiden Werke hat zukommen lassen. Siehe: Brief von Ferdinand Ries an Joseph Ries, Frankfurt a. M., 6. Februar 1828, zitiert nach: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 351–353, [Dok. Nr. 220].

<sup>1053</sup> Siehe dazu auch die Erläuterungen im Abschnitt: „Ensemblemusik mit Flöte – Flötenquartette op. 145 und Flötenquintett op. 107“.

Tonartendisposition auffallend. Dem a-Moll-Thema des Satzbeginns stellt Ries ein Seitenthema gegenüber, das in c-Moll angelegt ist. Daraus resultiert nicht nur ein eigentümlicher Klangfarbenkontrast, sondern der gesamte Satz bleibt in weiten Teilen Moll-Tonarten verhaftet. Erst die Reprise versucht eine ausgleichende Balance zu finden, indem das Hauptthema zwar zu Beginn ebenfalls in a-Moll auftritt, schließlich aber nach A-Dur gewendet wird (T. 105). Das Seitenthema allerdings steht weiterhin in Moll, wird aber nun in die Grundtonart transponiert.

## II. Die Binnensätze

Die langsamen Sätze der ersten beiden Quartette weisen nicht nur die gleiche Bezeichnung auf (Adagio con moto), sondern entsprechen sich auffällig in ihrem Aufbau und in ihrer Entwicklung. Für beide Sätze ist eine schlichte dreiteilige A-B-A'-Form kennzeichnend, wobei vor dem Satzende noch kurzzeitig Elemente aus dem B-Teil auftreten. Zudem weisen beide Adagios eine dezidiert kammermusikalisch angelegte Faktur auf, da alle vier Stimmen gleichermaßen an der Themenbildung und fortspinnenden Motiventwicklung beteiligt sind. Punktuelle Stimmenkreuzungen und Abschnitte in durchbrochener Satztechnik offenbaren zusätzlich die heterogene Strukturierung des Stimmgefüges. Für beide Mittelteile ist zudem der Klangfarbenwechsel zum Pizzicato spezifisch, das in die Begleittextur aufgenommen wird. Den langsamen Satz des a-Moll-Quartetts hingegen bildet ein Largo in D-Dur. Repetierende Mittelstimmen sorgen hier für ein prominenteres Auftreten der Flöte, der das Cello mit punktierten Begleitfiguren gegenübergestellt wird. Der Satz folgt einer Ritornellform mit zwei Couplets, wobei das zweite durch einen Wechsel nach F-Dur für einen deutlichen harmonischen Kontrast sorgt. Gleichzeitig bleiben aber Texturelemente erhalten, so beispielsweise die repetierenden Mittelstimmen (T. 46ff).

An die dritte Position im d-Moll-Quartett stellt Ries ein Scherzo. Wie der Kopfsatz weist auch der lebhaft Binnensatz keine besonderen Eigentümlichkeiten auf und erscheint ebenso konventionell. Kurze Perioden, schnelle Einsatzfolgen, unerwartete Generalpausen, prägnante Rhythmik sowie Betonungen der schwachen Zählzeiten verleihen dem Satz typische Scherzocharakteristik. Das Trio in g-Moll kontrastiert durch eine noch schlichtere Faktur. Über einem akkordisch gebauten, repetierenden Unterstimmensatz erscheint die Flöte mit schlichten Figurationen und schnellen Läufen losgelöst vom Begleitensemble. Der lebhaft Binnensatz des a-Moll-Quartetts ist zwar mit „Menuetto moderato“ überschrieben, die Form wird allerdings verschleiert, indem Ries die obligatorischen Binnenwiederholungen ausschreibt und dabei leicht abändert. Das Verfahren erinnert somit an ähnliche Vorgehensweisen in den späten Streichquartetten. Zudem wird das sonst gemäßigte Trio durch ein rasches Allegro ersetzt, dessen Motivik sich allerdings auf Skalenfiguren reduziert. Interessanter ist der Beginn des Menuetts, der als vierstimmige Imitation anhebt und sein punktiertes Kopfmotiv aus dem vorangehenden Largo ableitet. Im weiteren Verlauf evozieren repetierende Mittelstimmen in typischer Polonaisen-Rhythmik einen polacca-ähnlichen Klangeindruck.

Während im ersten und dritten Quartett jeweils ein schneller Binnensatz folgt, schließt sich an das Adagio des G-Dur-Quartetts gleich das Finale an. Durch die ungewöhnliche Anlage des Kopfsatzes scheint das Quartett somit zwischen einer drei- und einer viersätzigen Anlage zu stehen.

## III. Die Schlusssätze

Kräftige Bordunquinten im Cello sowie dazu versetzte Quartsextakkorde in Bratsche und Violine in Doppelgriffen sorgen für einen vergleichsweise „derben“ Klangcharakter zu Beginn des Finales im d-Moll-Quartett. Kontrast hierzu bildet der fünf Takte später erfolgende Einsatz der Flöte mit staccatierten Achtelfigurationen. Wenngleich der Satz einer Sonatenform folgt, muten die unmittelbare Wiederholung wie auch die Wiederkehr nach einem kurzen Fugato repetitiv an und erinnern vielmehr

an eine Rondoform. Dennoch etabliert der weitere Satzverlauf einen Seitengedanken in F-Dur, der im durchbrochenen Satz auf alle Spieler verteilt wird. Die Durchführung greift die Fugato-Idee der Exposition erneut auf und arbeitet diese differenzierter aus. Die Reprise transponiert nicht nur den Seitengedanken nach D-Dur, sondern auch der kräftige Satzbeginn wird in der Coda kurzzeitig nach Dur gewendet, allerdings nach Fis-Dur.

Das Finale des G-Dur-Quartetts bildet ein Rondo, das insbesondere sein aus Quart- und Terzsprüngen gebautes Ritornellthema im beständigen Achtelrhythmus kennzeichnet. Der prägnante Bau des Perpetuum-mobile-artigen Themas dient im Satzverlauf immer wieder zur Bildung kurzer imitatorischer Abschnitte und erstreckt sich auch in die Couplets. Hier führt Ries zwar ein kontrastierendes Thema in der Dominante ein, das später erneut in der Tonika auftritt, die motivische Substanz der Satzentwicklung speist sich allerdings deutlich aus der Ritornellmotivik, insbesondere im verarbeitenden Mittelcouplet. Durch die beständige Verarbeitung und Neukombination weniger prägnanter Motive wirkt der Satz organisch entwickelt und erhält dichten Zusammenhalt.

Auch der Schlusssatz des a-Moll-Quartetts folgt einer Sonatenrondoform, verzichtet aber auf eine derartig intensive Auseinandersetzung mit dem thematisch-motivischen Material. Dem schlichten, liedhaften Ritornellthema der Flöte über einfachen Pendelfiguren der Mittelstimmen werden Couplets gegenübergestellt, die ihrerseits neue Gedanken einführen, wobei sich das erste und dritte Couplet in ihrem Verlauf entsprechen. Das mittlere Couplet erhält zwar durch eine weiträumig modulierende Harmonik und einen schnelleren harmonischen Rhythmus Durchführungscharakter, basiert aber auf neu eingeführter, triolischer Motivik.

Wie in seinen ersten Flötenquartetten op. 145 sind auch hier alle drei Quartette dezidiert kammermusikalisch angelegt und orientieren sich an den spieltechnischen Möglichkeiten von „Liebhabern“ oder „Laien“. Dabei ist jedes Quartett individuell entworfen. Während das erste Quartett vergleichsweise konventionell auftritt, bricht das zweite mit Form- und Satzkonventionen. Im dritten Quartett steht die Flöte zwar deutlich mehr im Vordergrund, zugleich ist die Harmonik von mehr Chromatik durchzogen und differenzierter gestaltet als in den beiden übrigen anderen Werken. Wenngleich der kammermusikalische Satz der Quartette eine Orientierung am Streichquartett offenbart, bleiben doch alle drei Quartette in ihrer Faktur und ihrem musikalischen Niveau hinter den späten Streichquartetten zurück.

### **Bläsernotturnos WoO 50 und WoO 60**

Sucht man in der erhaltenen Korrespondenz von und mit Ries nach Hinweisen auf die Entstehung der zwei Bläsersextette WoO 50 und WoO 60, jeweils für Flöte, zwei Klarinetten, Horn und zwei Fagotte, so wird man nirgends fündig.<sup>1054</sup> Lediglich die autographen Partituren weisen darauf hin, dass die beiden Sextette 1834 (WoO 50) und 1836 (WoO 60) in Frankfurt entstanden.<sup>1055</sup> Das erste Sextett führt auf dem Autograph zwar den Widmungsträger „J. Mülhens“ auf, mit dem Ries' Freund Jacob Heinrich Theodor Mülhens (1800–1888) gemeint sein dürfte, einen genaueren Zusammenhang verdeutlichen die Quellen allerdings nicht. Dennoch ist die Frage nach dem Entstehungsgrund der beiden Bläsersextette besonders interessant, da beide Werke in Ries' Schaffen bereits auf Grund ihrer Besetzung eine Sonderstellung einnehmen. Gerade hierin mag ein Indiz für die Entstehung der beiden Bläsersextette gesehen werden,

---

<sup>1054</sup> Beide Werke tauchen lediglich 1836 in den Angebotslisten an Böhme und Meyer auf. Siehe: Brief von Ferdinand Ries an Johann August Böhme, Frankfurt a. M., 15. März 1836, in: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 709–710, [Dok. Nr. 448] und: Brief von Ferdinand Ries an G. M. Meyer, Frankfurt a. M., 15. März 1836, in: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 710–711, [Dok. Nr. 449].

<sup>1055</sup> Berliner Staatsbibliothek (D-B), Signaturen: Mus.ms.autogr. Ries, F. 76 N und Mus.ms.autogr. Ries, F. 77 N.



denn wie ein Überblick über Ries' letzte Schaffensperiode zeigt, suchte er nach seiner Wiederkehr aus London immer wieder gezielt nach für ihn neuen Gattungen und Besetzungsvarianten.<sup>1056</sup>

Stellen die Bläsersextette zwar für Ries somit etwas „Neues“ dar, so ist jedoch bemerkenswert, dass es sich dabei um ein vergleichsweise „veraltetes“ Genre handelt. Bläserensembelmusik gilt allgemein als Phänomen des ausgehenden 18. Jahrhunderts und zählt in der Regel zur unterhaltenden Divertimento- oder auch zur Harmonie- und Militärmusik, meist im höfischen Umfeld. Unter den Oberbegriffen – und speziell unter der Divertimentomusik – summieren sich zahlreiche weitere Termini wie Serenade, Cassation, Divertimento, Partita oder Notturmo, deren genaue Definition und Abgrenzung wegen ihrer vielfältigen Verwendung, ihrer Austauschbarkeit und ihres Erscheinens in verschiedenen Besetzungsvarianten zusätzlich erschwert wird.<sup>1057</sup> Einhergehend mit der Etablierung einer bürgerlichen Musikkultur verschwinden um die Jahrhundertwende die üblicherweise an Adelshöfe gebundenen, feststehenden Bläserensembles. Gleichzeitig deutet die zu Beginn des 19. Jahrhunderts zahlenmäßige Abnahme neu entstandener Werke in reiner Bläserbesetzung ein schwindendes Interesse an ihnen an.<sup>1058</sup> Interessant ist zudem, dass Ries seine beiden Sextette als „Notturmo“ bezeichnet. Eine exakte Definition dieses Begriffs gestaltet sich auf Grund der vielseitigen Verwendung in unterschiedlichen Kontexten schwierig. Allein Ries bezeichnet neben den beiden Sextetten auch die zwei Lieder WoO 65 und WoO 66 als „Notturmo“ sowie ebenfalls sein Opus 89, ein mehrsätziges Stück für Klavier und Flöte ad libitum. Die dem Begriff des Notturnos innewohnende Nähe zur Nachtthematik sorgt zudem für eine enge Verwandtschaft mit der Serenade, die ihrerseits unter anderem etymologisch auf „sera“, Italienisch für „Abend“, zurückgeht.

Dass sich Ries mit den beiden Bläsersextetten in einer bereits weit fortgeschrittenen Phase seines Schaffens einem aus dem höfischen Umfeld stammenden Genre zuwendet, birgt gerade im Vergleich mit Beethoven eine gewisse Ironie, da dieser vergleichbare Werke noch zu Beginn seines Werdegangs und wohl im Kontext seiner am Bonner Hof gemachten Erfahrungen schuf.<sup>1059</sup>

Letztendlich steht in den beiden Bläsernotturnos der Unterhaltungscharakter im Vordergrund. Aus diesem Grund sowie wegen der kurzen Satzumfänge und der vergleichsweise rudimentären und schlichten Satztechnik wird im Folgenden ein zusammenfassender Überblick über die beiden Bläsersextette gegeben. Über die Verbreitung und Wirkung der beiden Werke lässt sich kaum etwas aussagen, zumal beide Werke zu Lebzeiten ungedruckt blieben. Wie die folgende Analyse zeigt, liegt es nahe, beide Kompositionen als „Gelegenheitswerke“ einzuordnen, die eine breite Schicht von musizierenden Laien oder auch gezielt Bläserensembles aus Ries' Freundeskreis ansprechen sollten.

## I. Die Kopfsätze

Bereits der Kopfsatz des ersten Notturnos WoO 50 in B-Dur verdeutlicht die Nähe zur Divertimentomusik, da Ries dem Satz keine Sonatenform, sondern eine einfache dreiteilige A-B-A-Form mit kurzer Einleitung und einem in g-Moll kontrastierenden Mittelteil zu Grunde legt. Darüber

---

<sup>1056</sup> Siehe beispielsweise seine Aussage zum Streichsextett WoO 63: „*Ich habe jetzt ein Sextett in der Arbeit für 2 Violinen, 2 Altin, 2 Violoncelles oder Violoncelle und Contrabass – Erstes Allegro und Adagio sind fertig, es amüsiert mich, weil es wieder etwas Neues ist.*“ Siehe: Brief von Ferdinand Ries an Joseph Ries, Frankfurt a. M., 16. Januar 1836, zitiert nach: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 700–704, [Dok. Nr. 445].

<sup>1057</sup> Siehe insbesondere: Unverricht, Hubert: Art. „Divertimento“, in: MGG 2, Sachteil, Bd. 2, Sp. 1301–1310. Siehe auch: Kramer, Ursula: Gattungsprobleme am Beispiel der Kammermusik für Bläserensembles, in: Aspekte der Kammermusik vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart, S. 49–65.

<sup>1058</sup> Hofer, Achim: Art.: „Harmoniemusik“, in: MGG 2, Sachteil, Bd. 4, Sp. 153–167.

<sup>1059</sup> Siehe hierzu auch die Ausführungen am Ende des Abschnitts „Im Umfeld des Bonner Hofes – Ferdinand Ries' Jugendjahre (1784–1803)“.

hinaus erscheint der durch die punktierte Rhythmik sowie die Tempobezeichnung „Tempo di Marica moderato“ evozierte Marschcharakter ebenfalls als typisches Element der Ensemblemusik für Bläser. Der „Aufmarsch“ des Ensembles wird gewissermaßen musikalisch inszeniert. Einen anderen, im Vergleich deutlich „komplexeren“ Ansatz verfolgt der Kopfsatz des später entstandenen, zweiten Nottornos WoO 60 in Es-Dur. Auf formaler Ebene folgt der Satz einer Sonatenform, die in der Durchführung sogar eine Scheinreprise entwickelt. Parallel dazu erscheint die Satztextur durch eine stellenweise Verzahnung obligat geführter Einzelstimmen sowie das Bilden und Gegenüberstellen unterschiedlicher Stimmengruppen differenzierter. Auch die Harmonik legt Ries durch vermehrten Gebrauch von Chromatik sowie durch das zeitweise mediantische Abgleiten bunter und vielseitiger an.

## **II. Die Binnensätze**

In beiden Nottornos folgt an zweiter Stelle jeweils ein mit 38 beziehungsweise 59 Takten auffällig kurz angelegtes Larghetto con moto in umrahmender A-B-A-Form. Während das Larghetto im Notturmo WoO 50 die Melodieführung sukzessive auf mehrere Instrumente verteilt und das Prinzip im Mittelteil (c-Moll) beibehält, verlagert Ries das kantable Thema im Notturmo WoO 60 auf eine einzelne Stimme (Klarinette I) mit pulsierendem Unterstimmensatz. Der quasi solistische Beginn wird im Verlauf durch die Gegenüberstellung eines Unterstimmtrios mit dunklerer Klangfarbe kontrastiert. Das Horn fungiert dabei stellenweise als Signalinstrument und kündigt das Eintreten des Mittelteils an.

In g-Moll und c-Moll legt Ries die beiden Tanzsätze der Nottornos an. Während im ersten nach acht Takten langsamer Einleitung ein schnelles Scherzo folgt, findet sich im zweiten Notturmo ein Menuett. Beide Sätze sind blockartig strukturiert sowie formal unauffällig und entsprechen den gängigen Anlagen. Ihr jeweiliger Charakter wird durch eine um die Tonika kreisende Harmonik sowie die Verwendung weniger Motive und die konsequente Beibehaltung kurzer, prägnanter rhythmischer Figuren gekennzeichnet. Die beiden Trios kontrastieren in G-Dur beziehungsweise C-Dur und zeichnen sich durch einen heiteren, tänzerischen Charakter aus, der durch einfache Texturen in Form von Melodie und Begleitung begünstigt wird. Lediglich das Trio im Notturmo WoO 60 erscheint mit dem Menuett verwandt, da sich seine Grundrhythmik aus diesem ableitet.

Dass das erste Notturmo dem Divertimentocharakter „gerechter“ wird als das später entstandene zweite, verdeutlicht seine insgesamt fünfsätzliche Anlage. Vor dem Schlusssatz fügt Ries noch einen kurzen Variationssatz ein, der insgesamt vier Variationen umfasst. Die Variationstechnik bleibt dabei rudimentär und konzentriert sich weitgehend auf eine figurative und umspielende Verzierung des Themas. Das Verlagern des Themas in unterschiedliche Instrumente sorgt für neue Klangfarben, ebenso wie die Abwandlung nach Moll in der dritten Variation. Als humorvolles Element, das dem Unterhaltungscharakter zu Gute kommt, kann das Auslassen der Schlusskadenz am Ende der Themenvorstellung sowie am jeweiligen Ende der Variationen gesehen werden. Die Kadenz zur Tonika ersetzt Ries jeweils durch eine Generalpause, sodass der Spielfluss des Ensembles abrupt unterbrochen wird und erst mit Beginn der nächsten Variation fortfährt.

## **III. Die Schlusssätze**

Beide Schlusssätze sind als Rondos angelegt, wobei das Finale im Es-Dur Notturmo Züge eines Sonatenrondos besitzt. So zeichnet sich das erste Couplet durch einen neuen Gedanken in der Dominante aus, der im dritten Couplet schließlich in der Tonika wiederkehrt. Das mittlere Couplet hingegen kontrastiert als „Minore“ in c-Moll, führt seinerseits neue Motive ein und ersetzt somit eine verarbeitende Durchführung. Den Schlusssatz des ersten Nottornos kennzeichnen Ritornelle in b-Moll sowie in Dur kontrastierende Couplets unterschiedlichen Charakters. Angelegt als einfaches

Kettenrondo, wendet sich erst das letzte Ritornell nach B-Dur und ermöglicht so ein Ende in der Grundtonart.

Insgesamt bleibt festzuhalten, dass beide Nottornos verbindende Elemente wie auch Unterschiede auszeichnen und in ihrer Themen- und Motivbildung sowie im Klangcharakter vieles mit der Bläserensemblemusik des ausgehenden 18. Jahrhunderts gemein haben. Die fünfsätzliche Anlage des ersten Sextetts sowie das gänzliche Verzicht auf einen Satz in Sonatenform offenbaren eine deutliche Nähe zum Unterhaltungscharakter des Divertimentogenres. Dies spiegeln auch die in weiten Teilen einfach gehaltene Satztextur sowie die vergleichsweise schlichte Harmonik wider. An die heitere Klangsprache des ersten Nottornos anknüpfend, sticht das zweite Notturmo durch etwas differenzierter gestaltete Strukturen hervor. Der Kopfsatz und auch in Teilen der Schlusssatz folgen der klassischen Sonatensatzform. Die Stimmführung wirkt in weiten Teilen obligater und „kammermusikalischer“ als im Vorgängerwerk, ebenso die Harmonik, die sich punktuell deutlich aus dem Umkreis der Tonika entfernt und durch den Einsatz von Chromatik bunter auftritt. Zudem schöpft Ries die verschiedenen Kombinationsmöglichkeiten der sechs Instrumente intensiver aus. Wiederholungen einzelner Abschnitte und die Reprise im Kopfsatz treten jeweils in neuer Instrumentation auf und sorgen so für eine abwechslungsreichere und differenziertere Klangfarbengestaltung. Ob das zweite Notturmo gezielt als „anspruchsvollere“ Alternative zum ersten Notturmo gedacht ist, geht aus der spärlichen Quellenlage nicht hervor. Dass Ries allerdings für das zweite Notturmo die gleiche Besetzung und auch den gleichen Titel wählte, mag als Indiz hierfür gewertet werden.

## 11. Schlussbetrachtung

„Dieser einzige Schüler Beethoven's ist einer der grössten Virtuosen auf dem Pf. und der gebildetste, humanste Musiker, der durch s. Aufenthalt in vielen Hauptstädten Europa's und sittlichen Charakter einen grossen Einfluss auf Veredlung und Verbreitung der Tonkunst und des besseren Geschmacks gehabt hat.“<sup>1060</sup>

Das kammermusikalische Schaffen von Ferdinand Ries auf wenige Merkmale zu reduzieren, erscheint bereits durch den großen und gewichtigen Anteil, den es in seinem Gesamtwerk einnimmt, kaum möglich und würde den vielseitigen und facettenreichen Kompositionen nicht gerecht werden. Der Blick auf den biographischen Kontext zeigt bereits, dass dieser in hohem Maße für die Entstehung, die Einordnung und das Verständnis der Werke wichtig und stets zu berücksichtigen ist. Dass sich Ries schon in jungen Jahren in Bonn ungewöhnlich intensiv mit der anspruchsvollen Gattung Streichquartett auseinandersetzte, kann als Konsequenz des Wegfalls und des Einbruchs der höfischen sowie der musikkulturellen Strukturen in seiner unmittelbaren Umgebung gesehen werden. In den Frühwerken scheinen nicht nur immer wieder die Vorbilder Mozart und Haydn durch, sondern sie zeigen gleichsam einen jungen und in vielen Bereichen noch unerfahrenen, aber auch ausprobierenden Komponisten. Die formalen Strukturen der Werke und die Klangsprache orientieren sich 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. Texturwechsel, beispielsweise im Begleitsatz, orientieren sich meistens an harmonischen und satztechnischen Zäsuren und sorgen in Verbindung mit dem Bilden von Stimmenpaaren und einer blockartigen Strukturierung stellenweise für eine Nähe zum Divertimento.

Die zwei Streichquartette WoO 6 und WoO 10, deren Entstehung als einzige verlässlich in die relativ kurze Zeit von Ries' Aufenthalt bei Beethoven in Wien eingeordnet werden kann, zeigen bereits einen versierteren Umgang mit dem vierstimmigen Satz und besitzen deutlich mehr Ausdruckskraft. Kontrastierende Elemente – beispielsweise ein akkordisch gesetzter Beginn und eine anschließende Skala in einer einzelnen Stimme im Kopfsatz des F-Dur-Quartetts – werden im Satzverlauf nicht nur plakativ gegenübergestellt, sondern erweisen sich als treibende Kraft der Satzentwicklung.<sup>1061</sup> Die Begleitstimmen sind differenzierter sowie eigenständiger gestaltet und feiner miteinander verflochten, als es in den früheren Quartetten oftmals der Fall ist. Insbesondere das Es-Dur-Quartett WoO 10 sticht durch seine unmittelbar „arbeitende“ Exposition sowie den höchst ungewöhnlichen subdominanten Beginn (Sixte ajoutée) hervor, der zweifellos auf Beethovens Es-Dur-Sonate op. 31 Nr. 3, zurückzuführen ist. Ebenfalls bezeichnend ist das Umgehen der Tonika-Dominant-Spannung im Kopfsatz von WoO 10, indem Ries den Haupt- und Seitensatz in Es-Dur beziehungsweise in C-Dur anlegt. Der Blick auf die weiteren Kompositionen zeigt, dass in vielen Werken die konventionelle Disposition von Tonika und Dominante eine untergeordnete Rolle spielt, da die Dominante häufig durch andere Stufen ersetzt und gezielt umgangen wird. Aus den erhaltenen und bekannten Quellen geht hervor, dass sich Beethovens Unterricht vorwiegend auf die pianistische Ausbildung seines Schülers fokussierte und wohl nur marginal auf das Komponieren. Das zunehmende pianistische Können von Ries führte nicht nur 1804 zu dessen öffentlichem Debüt mit Beethovens c-Moll-Konzert op. 37, sondern er wendet sich während der anschließenden Zeit in Bonn und Paris gezielt dem Komponieren für „sein“ Instrument, dem Klavier, zu. Bereits das *Grand Trio concertant* op. 2 unterstreicht durch seinen Titel

---

<sup>1060</sup> Müller, Wilhelm Christian: Art.: „Ferd. Ries“, in: Aesthetisch-historische Einleitungen in die Wissenschaft der Tonkunst, Bd. 2, S. 284.

<sup>1061</sup> Siehe auch: Schewe, Gisela: Untersuchungen zu den Streichquartetten von Ferdinand Ries, S. 171.

und den virtuoson Klaviersatz einen vom Klavierkonzert abgeleiteten Anspruch. Eine kammermusikalische Homogenität der drei Stimmen und ein „arbeitender“ Klaviersatz, wie er beispielsweise in Haydns Werken vorliegt, ordnen sich der Dominanz des Klaviers gezielt unter. Die zunehmende Virtuosität im Klaviersatz sorgt für neue Klangeffekte und zeigt neue Spieltechniken auf, die durch die damaligen Entwicklungen im Instrumentenbau möglich wurden, und sie macht auch den sich anbahnenden Wandel des Klaviers vom Instrument für „Liebhaber“ zum Instrument für Berufsspieler deutlich.

Anders als im Trio op. 2 verfährt Ries in seinem ersten Klavierquartett op. 13. Wie gezeigt, war die Gattung um die Jahrhundertwende noch vergleichsweise neu und wenig konsolidiert, weswegen sie Ries Möglichkeiten bot, eigene Herangehensweisen zu erproben. Das Klavier tritt zwar auch hier in weiten Teilen in führender Rolle auf, allerdings legt Ries das Werk – anders als im Klaviertrio op. 2 – deutlich im Spannungsfeld zwischen Klavierkonzert und intimer, vom Anspruch des Streichquartetts abgeleiteter Kammermusik an. Dies verdeutlicht insbesondere die ausgedehnte Fuge im Schlusssatz, die die Hierarchie der vier Stimmen gezielt auflöst und für ein Musizieren aller vier Spieler auf Augenhöhe sorgt. Das Quartett setzt sich somit von Ries' übriger Salonmusik der Pariser Zeit, wie beispielsweise den Fantasien und Variationen, bewusst ab.

Mit dem etwa zeitgleich zum Quartett op. 13 vollendeten Klavierseptett op. 25 betritt Ries gattungsgeschichtliches „Neuland“. Rückblickend von ihm zu seinen „*Concerten da camera*“ gezählt, erweist sich das Septett durch seinen virtuoson und dominanten Klaviersatz einerseits als eine Art Konzert-Substitut, andererseits belegen die langsame Einleitung und die viersätzig Anlage mit Scherzo und Trauermarsch eine Orientierung an der Sinfonie, insbesondere an Beethovens *Eroica*. Der Trauermarsch kann zudem als Anpassung an die musikalischen Vorlieben des Pariser Publikums gesehen werden, wengleich Ries' Aufenthalt in Paris ihm nicht den erhofften Erfolg brachte. Die Widmungen an Lobkowitz (op. 13) und Rasumowsky (op. 25) weisen gleichzeitig auf das Musikleben in Wien, wohin sich Ries 1808 erneut begab.

Die Kammermusik, die während des zweiten Aufenthalts in Wien und der anschließenden Reise durch Deutschland, Skandinavien und Russland entsteht, zeigt nicht nur die Entwicklung von Ries' satztechnischer Kunstfertigkeit und seiner effektvoller werdenden Klangsprache, sondern sie legt auch dar, wie er sich zunehmend von geltenden Konventionen löst, insbesondere in den Werken für Streichinstrumente. Während das Klavierquartett op. 17 die im Quartett op. 13 erprobte satztechnische Verdichtung aller vier Stimmen intensiviert und alle Streicher gleichberechtigt neben das Klavier treten – nahezu alle Elemente, Motive und Themen sind nun auf alle vier Stimmen übertragbar –, brechen die Streichquartette op. 70 durch ihre ungewöhnlichen „falschen“ Reprisen mit bis dahin geltenden Normen. So kennzeichnet beispielsweise die Reprise des F-Dur-Quartetts (op. 70 Nr. 1) nicht nur der eigentümliche Übergang von Cis-Dur nach F-Dur, sondern das Erste Thema kehrt hier einen Halbton zu tief in E-Dur wieder. Ries trennt in den Kopfsätzen des Opus 70 zwei Ebenen, die traditionell zusammengehörig erscheinen: während die Motivik eindeutig die Wiederkehr der Satzeröffnung suggeriert, befindet sich die Harmonik gewissermaßen noch in der Durchführung.

Ob dabei eine gezielte Orientierung an Beethoven festzumachen ist, lässt sich nicht vollends klären, wengleich die zeitliche Nähe zu den *Rasumowsky*-Quartetten auffällig ist. Ries spielt zwar wie Beethoven mit dem Bruch von Konventionen, er kopiert Beethovens Ideen aber nicht, sondern fokussiert sich auf andere Formabschnitte. Während Beethovens Quartette op. 59 insbesondere durch ihre Satzanfänge neue Wege einschlagen, konzentriert sich Ries auf eine neue Herangehensweise in der Reprise. Dabei ist besonders interessant, dass sich dieses Prinzip ab den Quartetten op. 70 bis in die späten Werke verfolgen lässt und immer wieder – aber nicht ausschließlich – in Ries' Streicherkammermusik auftritt. Neben den Streichquartetten bilden die beiden Streichquintette op. 37

und op. 68 einen weiteren Höhepunkt in Ries' kammermusikalischem Schaffen. Insbesondere dem Quintett op. 68 verleiht er durch die in vielen Teilen orchestrale Behandlung der Streicher, die rezitativische Einleitung, scharfe und abrupte Gegensätze in Dynamik und Register sowie die Dehnung des Ambitus bis in die äußersten Lagen eine effektvolle und spannungsgeladene Klangsprache. Motivisch-thematische Prozesse werden zwar zu Gunsten eines effektvollen Ausdrucks an den Rand gedrängt, das Werk kann allerdings „in der Wirkung aufs Gefühl *neben den trefflichsten Quintetten von Mozart und Beethoven Stand halten*“,<sup>1062</sup> wie die ausführliche Rezension in der *AmZ* meint.

Der lange Aufenthalt in London bringt nicht nur den beruflichen Durchbruch als Komponist, sondern das rege öffentliche Konzertleben der Stadt hinterlässt auch Spuren in Ries' Kompositionen. Seine groß besetzten Werke mit Klavier entstanden im Zusammenhang mit den Konzerten der *Philharmonic Society* und markieren gleichsam den Beginn einer in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts aufkommenden Vorliebe für derart konzertante Werke. Sie dienen insbesondere der Zurschaustellung von Ries' pianistischen Fähigkeiten und verstehen sich als Konzert-Substitute, zumal die *Society* in den ersten Jahren Klavierkonzerte von ihren Spielplänen ausschloss. Die groß besetzten Werke kommen nicht nur formal dem Solokonzert nahe, sondern nach zeitgenössischer Mode steht das Virtuose selbst in weiten Teilen im Vordergrund, sodass der Homogenitätsanspruch verglichen mit den frühen Klavierwerken (WoO 76, op. 13, op. 17) in den Hintergrund rückt. Dennoch kombiniert Ries die Stücke mit teilweise originellen Ideen, so beispielsweise in Form des eigentümlichen Andante-Einschubs im Finale des Klavierquintetts op. 74 oder durch das Hinauszögern und Umgehen der Grundtonart im Sextett op. 100. Dass Ries die Stücke gezielt „für die Bühne“ konzipierte, zeigen nicht nur das Einbeziehen publikumswirksamer Elemente wie beispielsweise des Liedes „*The last Rose of Summer*“, das zum wohl beliebtesten Variationsthema im gesamten 19. Jahrhundert wird, sondern auch instrumentatorische Entscheidungen, so insbesondere die Besetzungen mit Kontrabass, die auf Grund der vergleichsweise großen Konzertsäle nötig wurden. Die beiden Sextette op. 142 und op. 100, das Quintett op. 74 sowie das Oktett op. 128 können somit als Besonderheiten der Londoner Zeit angesehen werden und zeigen Ries' Anpassung an die Rahmenbedingungen und Publikumsvorlieben des Londoner Musiklebens. Nach seiner Rückkehr ins Rheinland 1824 widmete er sich nur noch dem Klaviertrio und dem Klavierkonzert sowie Fantasien und Rondos mit Orchesterbegleitung, die Klavierkammermusik „für die Bühne“ bleibt ein Phänomen seiner Zeit in London.

Ein ganz anderes Ziel verfolgt das Klavierquartett op. 129. Es entstand nach Ries' Rückzug von der Direktorenstelle der *Society* und zeigt bereits durch seine Widmung an den Erzherzog Rudolph, dass es in einer Linie mit den Klavierquartetten op. 13 und op. 17 und somit im Einklang mit dem vergleichsweise konservativen – und wohl in Ries' Augen auch gehaltvolleren – Musikleben in Wien steht. Dies verdeutlicht neben der viersätzigen Anlage insbesondere die „kammermusikalischere“ Behandlung der Streicher. Diese treten durch motivische Sequenzen, durchbrochene Arbeit und eine teils imitative Satzstruktur gleichberechtigt neben das Klavier, sodass das Quartett insgesamt an den „klassischen“ Homogenitätsanspruch der frühen Klavierquartette anknüpft. Die Klangsprache bleibt dabei durch das hohe Maß an motivischem Einfallsreichtum und an lyrischer Kantabilität wesentlich intimer, als es in den größer besetzten Werken der Fall ist. In seiner vollgriffigen und pianistischen Anlage bleibt der Klaviersatz zwar auf dem Stand des zeitgenössischen Stils und weist Spuren von Ries' virtuosem Können auf, aber insgesamt ist er in seiner Gestaltung gezielt weniger anspruchsvoll angelegt und ordnet sich dem gemeinschaftlichen Musizieren deutlich unter.

Das vielfältige – und nach Ries' Empfinden wohl in weiten Teilen „gehaltlose“ – Londoner Musikleben führt in Ries' Schaffen nicht nur zu teils ungewöhnlichen Kompositionen, wie beispielsweise dem Trio

---

<sup>1062</sup> [unbekannt]: Recension. Grand Quintuor pour 2 Violons, 2 altos et Violcelle, comp. par Ferdinand Ries. Oeuvr. 68. Leipzig, chez Peters, in: *AmZ* 19/24 (11. Juni 1817), Sp. 412–414. Hervorhebung im Original.

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 bezeichnend und äußert sich in jenen Jahren 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. Die Streichquartette op. 126 bleiben in ihrem Anspruch an die Spieler und in ihrem musikalischen Niveau hinter den Quartetten op. 70 zurück. Es lassen sich zudem deutliche satztechnische Unterschiede und andere Herangehensweisen ausmachen, so beispielsweise an Hand der „devisenartigen“ Satzeröffnungen in den Quartetten Nr. 1 und Nr. 2. Im Vordergrund stehen hier eine prägnant erfundene Motivik und weniger das Bilden von geschlossenen, als Thema zu bezeichnenden Phrasen, wie besonders die „klopfende“ Dreitongruppe im c-Moll-Quartett verdeutlicht, die an ähnliche Verfahren in Beethovens Fünfter Sinfonie erinnert. Eine individuelle Gestaltung der Stimmen wird hier zu Gunsten eines imitativ gewobenen Satzgefüges und durch markante und rhythmische Motive in den Hintergrund gerückt.<sup>1063</sup> Auf brillante Momente, wie sie sich in den Quartetten op. 70 finden, verzichtet Ries weitgehend. Ungewöhnlich und zugleich innovativ erscheint die Synthese von langsamem Satz und Tanzsatz im c-Moll-Quartett, das somit nur dreisätzig bleibt. Das A-Dur-Quartett (op. 126 Nr. 3) versteht sich als eine Art Gegenentwurf zu den übrigen beiden Quartetten des Opus. Ein kantables KopftHEMA bildet hier einen deutlichen Kontrast zu der profilierten Motivik der anderen beiden Quartette. Darüber hinaus spielen harmonische Kontraste eine wesentliche Rolle, wie die blockartige Gegenüberstellung breiter und völlig gegensätzlicher harmonischer Flächen (A-Dur und c-Moll) zeigt.

Die Rückkehr ins Rheinland 1824 bringt nicht nur Ries' Abkehr von der groß besetzten Klavierkammermusik mit sich, sondern Ries widmet sich zunehmend neuen kompositorischen Herausforderungen wie der Oper und dem Oratorium. Gleichzeitig ist diese Phase seines Schaffens aber auch von einer intensiven Auseinandersetzung mit dem Streichquartett und dem Streichquintett geprägt. Insbesondere in diesen beiden Gattungen sucht Ries nach neuen kompositorischen Wegen und erprobt neue Ideen, knüpft aber dabei auch an Gestaltungsweisen aus den Quartetten op. 70 an. 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 Spätwerk mit einem gewissen Unverständnis gegenüberstand. Ries' Streichquartette lassen in vielen Momenten eine interessante Behandlung der Sonatenform sowie der ihr zu Grunde liegenden harmonischen Dispositionen erkennen. Besonders die Quartette op. 150 zeigen, wie neue Elemente und Ideen in die Gestaltung der Sätze einziehen. Bereits das g-Moll Quartett (op. 150 Nr. 3) – noch kurz vor der Rückkehr aus London dort entstanden – lässt durch die expressive langsame Einleitung, motivische Bezüge zwischen dieser und dem nachfolgenden Allegro sowie eine brillantere Faktur einen Anstieg im musikalischen Niveau und eine Abkehr von den „schlichteren“ Quartetten op. 126 erkennen. Besonders bemerkenswert ist die ungewöhnliche Anlage des Seitensatzes, der in der Exposition zunächst „einen Halbton zu hoch“ in H-Dur formuliert wird, unmittelbar danach allerdings „korrekt“ nach B-Dur geleitet wird. Den für die Satzeröffnung charakteristischen Halbtonschritt überträgt Ries somit auf die Anlage des Seitensatzes. Einen deutlichen Unterschied zu den Quartetten op. 126 markiert auch das Finale, das zwar zunächst mit einem ungewöhnlich starren Thema eröffnet, dessen Motivik allerdings im weiteren Verlauf in einer ausgiebigen Fuge – im verlangsamten Tempo – verarbeitet wird und damit einer allzu dominanten Faktur der Ersten Geige entgegenwirkt. Das zeitlich als zweites entstandene Quartett des Opus 150 (Nr. 1 in a-Moll) kennzeichnet einerseits die enge Gegenüberstellung von zwei im Tempo (Allegro und Andante), im Metrum (4/4 und 6/8) und im Ausdruck gegensätzlichen Gedanken. Andererseits bricht Ries auch hier die Konventionen der Reprise deutlich auf, indem er nicht nur das Andantino zu einer

---

<sup>1063</sup> Siehe auch: Schewe, Gisela: Untersuchungen zu den Streichquartetten von Ferdinand Ries, S. 175–176.

eigenen, lyrischen Passage umformt, sondern die Funktion der Reprise durch „falsche“ Harmonik (Es-Dur und es-Moll) in Frage stellt. Besonders interessant ist zudem die Sonatenanlage des langsamen Satzes, in der das Seitenthema in der Reprise nicht mehr wörtlich auftritt, sondern nur noch die profilierte Rhythmik der Begleittextur des Seitensatzes wiederholt wird und dabei der Wiederkehr des Hauptthemas unterliegt. Beide Themen werden somit kombiniert und erscheinen simultan, wobei sich die Reprise des Seitensatzes nur noch auf seine charakteristische Rhythmik reduziert. Ähnlich wie das A-Dur-Quartett op. 126 stellt im Opus 150 das e-Moll-Quartett eine Alternative zu den anderen beiden Werken dar, da es vergleichsweise „unproblematisch“ und konventionell auftritt. Eine Orientierung an der „klassischen“ Form- und Klangsprache wird hier durch dichte motivisch-thematische Kohärenz, detaillierte und lang ausgearbeitete Durchführungen sowie einen Bezug zu Mozarts Quartettschaffen deutlich. Besonders interessant ist zudem der Variationssatz, dessen Coda alle wesentlichen Variationselemente des Satzverlaufs auf engstem Raum nochmals rekapituliert und satztechnisch verknüpft.

Harmonische und satztechnische Kontraste spielen im E-Dur-Quartett (WoO 34) eine zentrale Rolle. So stellt Ries im Kopfsatz der Tonika einen Seitensatz in G-Dur gegenüber, der in der Reprise noch im Modulationsprozess und damit „zur früh“ erscheint (As-Dur) und erst anschließend in die Tonika gewendet wird. Entfernte harmonische Dispositionen finden sich auch im Finale (E-Dur und Des-Dur), die Distanz der in der Exposition formulierten Bereiche wird aber durch motivische Beziehungen und das fortwährende Spiel mit den Gegensätzen von kontrapunktischer und homophoner Satztechnik überbrückt. Während das A-Dur-Quartett WoO 36 als Quatuor brillant nur drei Sätze aufweist und gezielt dem Solokonzert nahe steht, orientiert sich das C-Dur-Quartett WoO 37 deutlich an Beethovens *Rasumowsky*-Quartett op. 59 Nr. 1. Bereits der Satzbeginn mit einem aufsteigenden Quartgang im Cello, repetierende Mittelstimmen und die anschließende Übernahme der Führung in der Violine I bilden Parallelen zu Beethovens Quartett. Ries' Satzbeginn wirkt durch die direkte Prozessualität der motivischen Bewegung sowie durch die über lange Strecken undefinierte und modulierende Harmonik, die als ersten stabilen Bezugspunkt As-Dur in T. 4 ansteuert, wie einer Durchführung entnommen und besitzt daher unmittelbar arbeitenden Charakter. Auch hier weicht die Reprise von konventionellen Normen dadurch ab, dass die Tonika mit dem Beginn des Formabschnitts nicht gefestigt wird, sondern als Zwischendominante auftritt. Die Rondoform des Finales wird durch einige Elemente reizvoll erweitert. Einerseits gewinnt die Motivik der schnellen Einleitung im weiteren Verlauf an Relevanz, andererseits erscheinen die Zäsur bildende Kadenz und der darauffolgende *Larghetto*-Einschub im 3/8-Takt innovativ und interessant. Takt- und Tempowechsel, mit denen meist ein deutlicher Affektwechsel einhergeht, sind insbesondere in Ries' späten Werken wesentliche Mittel der Satzgestaltung und spielen auch in den Streichquintetten eine herausgehobene Rolle.

Das Opus 166 umfasst an Stelle von drei nur noch zwei Quartette und bildet die letzten Streichquartette, die Ries zu Lebzeiten veröffentlichen konnte. Während das 1825 entstandene erste Quartett des Opus im Vergleich mit den übrigen Quartetten – insbesondere mit den unveröffentlichten WoO 34, WoO 37 und WoO 48, aber auch mit denen des Opus 150 – ungewöhnlich profillos und blass erscheint, wird im Quartett Nr. 2 in g-Moll eine neue Herangehensweise deutlich. Erstmals integriert Ries hier keinen Tanzsatz mehr, weder Menuett noch Scherzo, sondern stellt ein *Allegretto* im 6/8-Takt an die zweite Stelle. Zudem bildet erstmals in seinem Quartettschaffen ein Variationssatz das Finale. Das g-Moll-Quartett zeichnet sich nicht nur durch seinen hohen technischen Anspruch an alle vier Spieler aus, sondern zeigt bereits im Kopfsatz durch motivische Vernetzungen eine im Detail fein angelegte Satzstruktur. Den konventionellen Themendualismus behält Ries zwar bei, er spielt aber nicht mehr die tragende Rolle im Satzgeschehen, denn der in der Einleitung aufgemachte Kontrast zweier gegensätzlicher Motive erweist sich jetzt als strukturbildend, insbesondere für das Erste Thema.



Das letzte Streichquartett (WoO 48) führt die formalen Neuerungen des Quartetts op. 166 Nr. 2, in gewisser Weise weiter, setzt sich aber zugleich deutlich von allen vorherigen Quartetten ab. Ries erweitert es nicht nur zur Fünfsätzigkeit und verbindet dabei jeweils den ersten und zweiten sowie den dritten und vierten Satz durch harmonische Vorbereitung und Attacca-Übergänge, sondern er stellt erst an den Schluss einen Sonatensatz, sodass sich eine Art Schwerpunktverlagerung vom traditionellen Kopfsatz hin zum Finale abzeichnet. Darüber hinaus steht der Zusammenhalt aller Sätze durch einen Spannungsbogen und durch die zyklische Verbindung auf Ebenen wie motivischer Arbeit, Klangsprache und Ausdruck im Fokus, der das Quartett über das Niveau der vorherigen Quartette hebt. Besonderes Merkmal ist zudem, dass sich die Satzgestaltung nur noch punktuell in Melodie und Begleitung unterteilen lässt. Insbesondere in den Außensätzen sind die Stimmen in hohem Maß individuell gestaltet, sodass sich das Satzgeschehen erst aus dem Zusammenwirken aller vier Spieler und deren schnellen Führungswechseln erschließt. Den hohen musikalischen wie auch spieltechnischen Anspruch verdeutlicht dabei die bisher unbekannte Widmung an das Müller-Quartett, das als professionelles Ensemble auch die Spätwerke Beethovens zur Aufführung brachte.

Ries' späte Streichquintette greifen die satzinneren wie auch die äußeren formalen Besonderheiten der Streichquartette auf und stechen durch weitere Merkmale hervor. „Falsch“ formulierte Seitenthemen oder der Aufbruch der traditionellen Tanzsatz-Form finden sich beispielsweise im a-Moll-Quintett op. 167 – der Seitensatz tritt hier zunächst in Fis-Dur ein. Das G-Dur-Quintett op. 171 zeichnet neben der zyklischen Geschlossenheit, die durch die wörtliche Wiederkehr aller Satzanfänge kurz vor Schluss des Finales erreicht wird, auch eine satzübergreifende motivische Keimzelle aus. Darüber hinaus finden sich in dem Quintett stark kontrastierende Tonartendispositionen, wie beispielsweise der Seitensatz im ersten Allegro zeigt, der erst in der Reprise kurzzeitig in die Dominante gewendet wird und in der Exposition noch in der Tonikaparallele auftritt. Das Scherzo wird durch Andante-Einschübe und ein rezitatives Adagio mit Tremolo-Fundament originell erweitert, während der ausgedehnte und fein gearbeitete Variationsatz jeder Variation eigene Tempoangaben und Taktarten zuschreibt. Takt- und Tempowechsel kennzeichnen auch Haupt- und Seitensatz des Finales, das zwischen 12/8-Takt und 4/4-Takt und damit gleichsam zwischen orchestraler Expressivität und kantablem Innehalten wechselt. Das „italienische“ Quintett op. 183 hebt sich nicht nur durch die Erweiterung zu einer latenten fünfsätzigen Anlage ab, sondern Ries schöpft hier insbesondere die für ihn „neue“ Besetzung mit zwei Celli aus. Deutlich wird dies besonders an der in weiten Teilen kantablen Anlage des Ersten Cellos, das der Violine I „konkurrierend“ gegenübertritt, so beispielsweise im expressiven langsamen Satz, der durch eine Art Rezitativ des Cellos geprägt ist, dem dramatisch anmutende „Ausbrüche“ im orchestralen Tutti entgegengesetzt werden. Auch hier erweitert Ries die Scherzo-Form, indem er unter anderem obligatorische Binnenwiederholungen variierend ausschreibt und die Reprise des langsamen Satzes hier stellvertretend für ein Trio einbindet. Das letzte Streichquintett WoO 62 ist vermutlich aus verschiedenen Gründen als unvollendet anzusehen, auch wenn eine Synthese aus Scherzo und Finale denkbar erscheint. Die äußerst brillante Faktur aller fünf Stimmen, durch die auch das Virtuose selbst zum Inhalt des Werkes wird, lässt wohl ähnlich wie im Quartett WoO 48 darauf schließen, dass eine Aufführung des Quintetts professionelle Musiker bedingt. Zudem finden sich hier ebenfalls unterschiedliche Taktarten im Kopfsatz, die im Satzverlauf stellenweise überlagert werden, sowie eine Erweiterung und Umgestaltung des virtuos angelegten Scherzo-Satzes, der formal in die Nähe eines Rondos rückt.

Als einer der Höhepunkte in Ries' kammermusikalischem Schaffen kann zweifellos das Streichsextett WoO 63 angesehen werden. Insbesondere durch die individuelle und dezidiert kammermusikalische Gestaltung aller sechs Stimmen, die einen aus dem Streichquartett abgeleiteten Anspruch durchscheinen lässt und sich somit von Ensemblemusik im konzertierenden Stil und dem ohnehin spärlichen Werkbestand absetzt, stellt Ries' Sextett 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“ und „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 früheren Quartetten erinnert. Insbesondere der ausgedehnte Schlusssatz, der durch seine eigentümliche Anlage keiner eindeutigen Satzform mehr zuzuordnen ist, wechselt zwischen Takt- und Tempoangaben und damit gleichsam zwischen kantablem Duktus und orchestraler Klangsprache. Auf Grund der außerordentlichen satztechnischen Vielfalt sowie der hohen spieltechnischen Anforderungen scheint sich das Sextett kaum noch an den breiten Markt von „Laien“ zu wenden, es erfordert vielmehr die Aufführung durch professionelle Musiker, wofür das Konzert 1837 in Paris unter der Leitung der Brüder Tilmant ein Beispiel ist.

Dass Ries in seiner letzten großen Schaffensperiode allerdings auch weiter „leichtere“ Musik komponierte, um damit eine breite Masse von Käufern ansprechen zu können, zeigen nicht nur die 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, dass sich Ries mit den Bläsersextetten erst in einer weit fortgeschrittenen Schaffensphase einem 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.

Die Untersuchung des kammermusikalischen Werks zeigt, wie Ries die Konventionen, Formen und Klangsprache des ausgehenden 18. Jahrhunderts aufgreift und sie im Laufe seines lebenslangen Schaffens zunehmend abwandelt, stellenweise aufbricht und um neue Elemente und Ideen bereichert. Es erscheint deshalb kaum möglich und auch nicht gewinnbringend, das vielfältige Ergebnis seiner Kompositionsarbeit auf wenige Merkmale zusammenfassend zu reduzieren. Dennoch fällt auf, dass sich an Hand der untersuchten Werke einige interessante Eigenheiten abzeichnen. So fallen beispielsweise immer wieder ungewöhnlich gestaltete Reprisen auf, die die herkömmliche Funktion des Abschnitts destabilisieren und in der Exposition aufgezeigte harmonische Kontraste im Einzelfall nicht auflösen, sondern sogar noch intensivieren können. Harmonik und Klangsprache werden nicht nur durch Chromatik bereichert, sondern auch kurzzeitige Ausweichungen in entlegene Bereiche sorgen für reizvolle Farbwechsel und fungieren stellenweise als retardierendes Moment. Darüber hinaus ist das Umgehen oder Aushebeln der konventionellen Tonika-Dominant-Spannung zu nennen, die stellenweise nicht mehr zum Grundprinzip des Satzes und der harmonischen Bewegung wird.<sup>1064</sup> In einigen Werken führt dies zu Seitensätzen, die sich von der Dominante weit entfernen und sie bisweilen gar nicht mehr aufgreifen. Weitere Charakteristika sind die Erweiterung der Satzformen und der Satzanzahl durch originelle Ideen und Einschübe sowie Takt- und Tempowechsel, die insbesondere im Spätwerk eine dominante Rolle spielen. Die Klangsprache lebt besonders von Kontrasten auf engstem Raum zwischen energischer, prägnanter Motivik und lyrischen Momenten, wie besonders in den Werken mit Klavier deutlich wird. Der Klaviersatz ist in weiten Teilen vollgriffig und virtuos und schöpft die neuen technischen Möglichkeiten infolge der Weiterentwicklung des Instrumentenbaus grundlegend aus. Die außerordentlich dramatische Klangwirkung, die Ries durch herbe Kontrastmomente und seinen

---

<sup>1064</sup> Laut Rosen kennzeichnet dies unter anderem die Klangsprache der Komponistengeneration nach Ries. Siehe: Rosen, Charles: Der klassische Stil, S. 432–433.

vollgriffigen Klaviersatz erzielt, führte dazu, dass Zeitgenossen Ries' Spiel eine unnachahmliche „romantic wildness“ bescheinigten.<sup>1065</sup>

Wie aus zahlreichen Rezensionen deutlich hervorgeht, erfreuten sich Ries' Werke mitunter sehr großer Beliebtheit. Die *AmZ* zählte ihn 1823 zu den „würdige[n] Repräsentanten der Kammermusik“<sup>1066</sup> 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.“<sup>1067</sup>

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. Ries' Schaffen bildet somit eine Art „Brücke“ zwischen musik- und kompositionsgeschichtlich teilweise tiefgreifenden Entwicklungen und Veränderungen. Die „neue“ Riege der um 1810 geborenen Komponisten rezipierte Ries' Musik und suchte gleichzeitig nach neuen Wegen, die auf der Klangsprache und den Werken der Komponistengeneration um Ries aufbaute. So ist beispielsweise durch Henri Herz (1802–1888) überliefert, dass er explizit Ries' Schaffen als verbindendes Glied zwischen der Klassik und der Romantik empfand: „Herz rooted his pianistic-compositional genealogy in Wolfgang Amadeus Mozart, followed by Ferdinand Ries, who was Beethoven's disciple and protégé. Herz claimed that, Ries has been the last link of the chain of the old school, which ordinarily is called classic, to distinguish it from the new school known by the name of modern or romantic'. Within that old school, Haydn, Handel, Bach, Mozart and Beethoven, undoubtedly deserve the name of great masters'. In the new school are situated Auber, Rossini, Weber, Meyerbeer, Bellini, Chopin, Paganini and, last but not least, Herz;“.<sup>1068</sup>

Die epochalen politischen und sozialen Veränderungen, die sich während Ries' Lebenszeit ereigneten, wirkten sich naturgemäß auch generell auf sein Leben aus. So gehörte er zu einer der ersten Generationen von Komponisten, die keine Anstellung mehr im höfisch-aristokratischen Umfeld erhielt, wenngleich ihn eine derartige Position sicherlich interessiert haben dürfte, wie die Kasseler Episode 1809 und seine späteren Bemühungen in Berlin und Dresden zeigen. 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 glücklich.<sup>1069</sup> Doch insbesondere seine größer

---

<sup>1065</sup> Siehe: [unbekannt]: Memoir of Ferdinand Ries, in: *The Harmonicon* 2/15 (1824), S. 35. Bereits ein Jahr zuvor schreibt ein Rezensent im *Harmonicon*: „If, as a performer, he were viewed in this light, his style of playing would be better understood; there is something extremely romantic in it, and the greater part of his public auditors have never, according to our notion, seemd to comprehend thoroughly the peculiarity of its character.“ Siehe: [unbekannt]: Eighth Fantasia for the Piano-Forte, on favourite Themes from Rossini's new opera, *Zelmira*; composed and dedicated to Miss Eleonora Goodlad, by Ferd. Ries, Op. 121, in: *The Harmonicon* 1/8 (1823), S. 113.

<sup>1066</sup> [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.

<sup>1067</sup> [unbekannt]: Todesfall, in: *Allgemeines Notizblatt* Nr. 4. Beilage zur Wiener Zeitschrift, 10 (23. Januar 1838), [S. 3].

<sup>1068</sup> Zitiert nach: Bitrán, Yael: Henri Herz and His Mexican Biography: A Response from a Virtuoso, in: *Piano Culture in 19th-century Paris*, S. 394. Hervorhebungen im Original. Das Original des hier wiedergebenden Ausschnitts findet sich bei: Payno, Manuel: Biografía de Enrique Herz, in: *El Album Mexicano*. [Periodico de literatura, artes y bellas letras] 2 (1849), S. 208–218, hier S. 116 [recte: 216].

<sup>1069</sup> Noch 1830 schreibt er an Wilhelm Müller: „Sehr freue ich mich ihr neue Werk kennen zu lernen, und doppelten Dank müßten wir Ihnen schuldig werden, wenn Sie unsre Kunst aus der Kathegorie heraus reissen,

besetzte Kammermusik scheint Ries weitgehend im Sinne seiner hohen musikalischen Ansprüche angefertigt zu haben, wie speziell die späte Streicherkammermusik und die in den Analysen festgestellten kompositorischen Merkmale verdeutlichen. Ein zeitgenössischer Rezensent macht bereits 1824 auf eine notwendige Unterscheidung zwischen Ries' „modischen“ Werken und seinen anspruchsvollen Kompositionen aufmerksam und formuliert dabei eine auch auf unsere heutige Zeit übertragbare Frage:

*„Riessche Kompositionen müssen vor allem klassifiziert werden; denn es giebt keinen so zweiseitigen – man möchte sagen, doppelzüngigen Mann, als Herr Ries als Künstler ist. Wer die meisten seiner neuern Kompositionen, namentlich seine sogenannten Fantasien und Potpourri's von Rossinischen und andern Gewürzen ansieht, der muß ihn für eines der modischen Talentmännchen halten, allenfalls von mehr Pianoforterroutine, als einige andere – für den musikalischen Lakaien des modernsten und wässerigsten Thees. Angenehme, aber durchweg charakterlose Melodien, moderne, meist hundertmal gehörte, selten neue Figuren, eine gewisse Fülle, die aber nicht sowohl durch kräftige und reiche Modulation, als durch Vollgriffigkeit bewirkt ist, ein loser – oft sehr loser Zusammenhang, überall aber eine Behandlung, die von großer Kenntniß des Fortepiano zeigt; das wären die Züge, mit denen man diese Kompositionen bezeichnen könnte, aus denen man das obige Urtheil über den Komponisten abstrahieren müßte.*

*Wie erstaunt man aber, wenn man dann einige, besonders ältere Werke desselben Komponisten, (z. B. das herrliche Quatuor aus Es-dur\*)<sup>1070</sup> [op. 17] kennen lernt, originell, großartig, voll Feuer, voll Empfindung, von der herrlichsten, einheitsvollsten Haltung, jede Melodie, jede Figur zugleich schön und charaktervoll, überall eine kräftige, oft neue, oft schlagende Modulation – wahre Meisterwerke. Dieser Ries ist ein reichbegabter, vollendet gebildeter Künstler, einer unserer verehrungswürdigsten Komponisten, der unentbehrliche Lehrer eines jeden, der sich für das Fortepiano eine vollendete Ausbildung geben will. Sind denn in Einen Körper dieses Mannes zwei Seelen, wie zu den zwei Körpern der platonischen Liebenden Eine Seele?*

*Ein so fähiger und bewährter Künstler kann nur durch Aeußerlichkeiten zu einer Verläugnung seines Genius, zu seiner unwürdigen Arbeiten verleitet werden. In ökonomischer Beziehung würde dieser Handlungsweise ein Irrthum zum Grunde liegen. Denn welcher Verleger würde nicht für die vortrefflichen Schöpfungen von Ries, die alle Moden des Tags und Jahres und hundert Generationen der leichtwiegenden Geschöpfen [sic] von demselben Ries überdauern, ohne bei ihrer Klarheit auch nur im Anfange ein kleineres Publikum befürchten zu lassen – welcher Verleger würde nicht für jene Arbeiten gern doppeltes Honorar geben?<sup>1071</sup>*

---

*daß Sie nur als Ergötzung, als blos sinnliches Vergnügen dient, dieses war mir immer ein äußerst unangenehmes Gefühl [...].“* Siehe: Brief von Ferdinand Ries an Wilhelm C. Müller, Frankfurt a. M., 18. Juni 1830, zitiert nach: Ries Journal 1 (2011), S. 5.

<sup>1070</sup> „\*) Herausgegeben von Simrock in Bonn.“ [Originalanmerkung].

<sup>1071</sup> [unbekannt]: Kompositionen von Ferdinand Ries, in: Berliner Allgemeine musikalische Zeitung 1/28 (14. Juli 1824), S. 241–243. Hervorhebungen im Original.

## 12. Quellen-, Literatur- und Notenverzeichnis

### 12.1 Handschriftliche Werk-Kataloge und Verzeichnisse

Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung (D-B):

Mus.ms.theor. Kat. 740 (*Catalogue | of the | Works | of | Ferdinand Ries*)

Mus.ms.theor. Kat. 741 (*Catalogue Thematique | of | the Works | of Ferd. Ries.*)

Mus.ms.theor. Kat. 742 (*Catalogue | of | unpublished Manuscripts | by | Ferdinand Ries [v. f. H.:]  
geschrieben von dessen Sohn | Joseph Ries*)

Mus.ms.theor. Kat. 743 (*Catalog von ungestochenen Werken Ferd: Ries*)

Mus.ms.theor. Kat. 744 (*Notizen über Ferd: Ries hinterlassene Manuscripte, nach der Original-  
Handschrift.*)

Stadtarchiv Bonn:

SN 20/4/15 Kirchenbuch St. Remigius

### 12.2 Herangezogene Autographe und Abschriften der Werke von Ries

Falls nicht anders angegeben, beziehen sich die aufgeführten Signaturen auf die Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung (D-B).

#### Kammermusik für Streicher

##### Streichtrios

WoO 70 Nr. 1 Mus.ms.autogr. Ries F. 75 N (1); Mus.ms. 18538/1

WoO 70 Nr. 2 Mus.ms.autogr. Ries F. 75 N (2); Mus.ms. 18538/2

##### Streichquartette

op. 70, Nr. 1 Mus.ms. 18537/1

op. 70 Nr. 2 Mus.ms. 18537/1

op. 70 Nr. 3 Mus.ms. 18537/1

op. 126 Nr. 1 Mus.ms. 18537/2

op. 126 Nr. 2 Mus.ms. 18537/2

op. 126 Nr. 3 Mus.ms. autogr., F. Ries, 68 N; Mus.ms. 18537/2

op. 150 Nr. 1 Mus.ms.autogr. Ries, F. 69 N; Mus.ms. 18537/3; Mus.ms. 18537/7

op. 150 Nr. 2 Mus.ms. 18537/3; Mus.ms. 18537/7

op. 150 Nr. 3 Mus.ms. 18537/3; Mus.ms. 18537/7

op. 166 Nr. 1 Mus.ms. 18537/4

op. 166 Nr. 2	Mus.ms. 18537/4
WoO 1 Nr. 1	Mus.ms.autogr. Ries, F. 63 N (1); Mus.ms. 18536/9
WoO 1 Nr. 2	Mus.ms.autogr. Ries, F. 63 N (2); Mus.ms. 18536/14
WoO 1 Nr. 3	Mus.ms.autogr. Ries, F. 63 N (3); Mus.ms. 18536/15
WoO 6	Mus.ms.autogr. Ries, F. 64 N; Mus.ms. 18536/7 (2)
WoO 10	Mus.ms.autogr. Ries, F. 65 N; Mus.ms. 18536/10
WoO 34	Mus.ms.autogr. Ries, F. 67 (2) N; Mus.ms. 18536/13; 55 MS 10163; Mus.ms. 18537/6
WoO 36	Mus.ms.autogr. Ries, F. 72 N; Mus.ms. 18536/8; 55 MS 10162
WoO 37	Mus.ms.autogr. Ries, F. 67 (1) N; Mus.ms. 18537/6; Mus.ms. 18537/5; Mus.ms. 18536/12
WoO 48	Mus.ms.autogr. Ries, F. 73 N; Mus.ms. 18536/6; Mus.ms. 18536/17; Mus.ms. 18537/5; 55 MS 10164
WoO 71	Mus.ms.autogr. Ries, F. 59 N; Mus.ms. 18536/7 (3)
WoO 72	Mus.ms.autogr. Ries, F. 60 N; Mus.ms. 18536/16
WoO 73a	Mus.ms.autogr. Ries F. 61 N (1)
WoO 73b	Mus.ms.autogr. Ries F. 61 N (2)
WoO 73c	Mus.ms.autogr. Ries F. 61 N (3)
WoO 74	Mus.ms.autogr. Ries, F. 66 N
Hill deest Nr. 1	Mus.ms. 18536/11
Hill deest Nr. 2	Mus.ms. 18536/7 (1)
Hill deest Nr. 3	Mus.ms. 18536/18

#### **Streichquintette**

op. 68	Mus.ms.autogr. Ries, F. 57 N
op. 183	Mus.ms.autogr. Ries, F. 58 N; Mus.ms.autogr. Ries, F. 183 N (14)
WoO 75	Mus.ms. 18536/5
WoO 62	Mus.ms.autogr. Ries, F. 56 N

#### **Streichsextett**

WoO 63	Mus.ms.autogr. Ries, F. 54 N
--------	------------------------------

#### **Werke mit Klavier**

##### **Klaviersonate**

WoO 11	Mus.ms.autogr. F. Ries 133 N 56
--------	---------------------------------

### **Klaviertrios**

- Hill deest Mus.ms.autogr. Ries, F. 187 N [Bearbeitung von Mozarts Quintett KV 515]  
op. 63 Mus.ms.autogr. Ries, F. 92 N  
op. 95 Mus.ms.autogr. Ries, F. 93 N  
op. 143 Ries, Ferdinand: Klaviertrio c-Moll op. 143, Partitur und Stimmen, hrsg. von Bert Hagels, Ries & Erler, Berlin 2004.  
WoO 86 Beethoven-Haus in Bonn: ZNE 111

### **Klavierquartette**

- op. 129 Mus.ms.autogr. Ries, F. 188 N

### **Klavierquintett**

- op. 74 Beethoven-Haus in Bonn: BH 253

### **Klaviersextette**

- op. 100 Mus.ms. autogr., F. Ries, 89 N  
op. 142 Mus.ms. autogr., F. Ries, 90 N  
WoO 76 Mus.ms.autogr. Ries, F. 88a N; Mus.ms.autogr. Ries, F. 88 N

### **Klavieroktett**

- op. 128 Mus.ms.autogr. Ries, F. 87 N

### **Klavierkonzert**

- op. 123 Mus.ms.autogr. Ries, F. 80 N [Fassung 1806]; Mus.ms.autogr. Ries, F. 81 N [revidierte Fassung]

## **Werke mit Blasinstrumenten**

### **Flötenquartette**

- op. 145 Nr. 1 Mus.ms.autogr. Ries, F. 74 N (1)  
op. 145 Nr. 2 Mus.ms.autogr. Ries, F. 74 N (2)  
op. 145 Nr. 3 Mus.ms.autogr. Ries, F. 74 N (3)  
WoO 35 Nr. 1 Mus.ms.autogr. Ries, F. 71 N (1)  
WoO 35 Nr. 2 Mus.ms.autogr. Ries, F. 71 N (2)  
WoO 35 Nr. 3 Mus.ms.autogr. Ries, F. 71 N (3)

### **Bläsersextette**

- WoO 50 Mus.ms.autogr. Ries, F. 76 N  
WoO 60 Mus.ms.autogr. Ries, F. 77 N

### **12.3 Nach dem Autograph zitierte Briefe (B. Romberg, C. Cannabich, F. A. Ries, L. Spohr)**

- Bernhard Romberg an Ambrosius Kühnel, Hamburg, 28. Dezember 1808, Autograph (Digitalisat) in der Universitäts- und Landesbibliothek Münster, Signatur: S. Romberg 1,010, URN: urn:nbn:de:hbz:6:1-213339.
- Bernhard Romberg an Andreas Streicher, St. Petersburg, 25. Oktober 1811, Autograph im Bestand des Grazer Buch- und Kunstantiquariats Wolfgang Friebe [Stand: 03.06.2019].
- Bernhard Romberg an Ambrosius Kühnel, St. Petersburg, 15. November 1811, Autograph (Digitalisat) in der Universitäts- und Landesbibliothek Münster, Signatur: S. Romberg 1,011, URN: urn:nbn:de:hbz:6:1-213345.
- Carl Cannabich an 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>.
- Franz Anton Ries an [Nikolaus] Simrock, Bonn, 29. April 1802, Autograph (Digitalisat) in der Universitäts- und Landesbibliothek Bonn, Signatur: Autogr., URN: urn:nbn:de:hbz:5:1-79037.
- Franz Anton Ries an Nikolaus Simrock, Andernach, 1. Mai 1812, Autograph (Digitalisat) in der Universität- und Landesbibliothek Bonn, Signatur: Autogr., URN: urn:nbn:de:hbz:5:1-142627.
- Franz Anton Ries an Nikolaus Simrock, Andernach, 26. Juni 1812, Autograph (Digitalisat) in der Universität- und Landesbibliothek Bonn, Signatur: Autogr., URN: urn:nbn:de:hbz:5:1-142640.
- Franz Anton Ries an Nikolaus Simrock, Godesberg, 21. Februar 1815, Autograph (Digitalisat) in der Universität- und Landesbibliothek Bonn, Signatur: Autogr., URN: urn:nbn:de:hbz:5:1-142686.
- Franz Anton Ries an Nikolaus Simrock, Godesberg, 1. August 1815, Autograph (Digitalisat) in der Universität- und Landesbibliothek Bonn, Signatur: Autogr., URN: urn:nbn:de:hbz:5:1-142700.
- Franz Anton Ries an Nikolaus Simrock, Godesberg, 18. Dezember 18[15], Autograph (Digitalisat) in der Universität- und Landesbibliothek Bonn, Signatur: Autogr., URN: urn:nbn:de:hbz:5:1-142710.
- Franz Anton Ries an Nikolaus Simrock, Godesberg, 8. Januar 1816, Autograph (Digitalisat) in der Universität- und Landesbibliothek Bonn, Signatur: Autogr., URN: urn:nbn:de:hbz:5:1-142720.
- Franz Anton Ries an Nikolaus Simrock, [o. O.], 14. Juli 1816, Autograph (Digitalisat) in der Universität- und Landesbibliothek Bonn, Signatur: Autogr., URN: urn:nbn:de:hbz:5:1-142748.
- Louis Spohr an Wilhelm Speyer, London, 27. März 1820, Autograph (Digitalisat) in der Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz, Signatur: 55 Nachl 76,15, online unter: <http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB00016CD600000000>, [Zugriff: 20.10.2019].



## 12.4 Artikel und Rezensionen in zeitgenössischen Zeitungen und Journalen

*Anmerkung:* Die Auflistung erfolgt alphabetisch. Sind weder der Autor bekannt noch Titel vorhanden, erfolgt die Auflistung chronologisch nach dem Erscheinungsjahr.

[unbekannt]: [ohne Titel], in: Allgemeine musikalische Zeitung mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat, Nr. 42, 16. Oktober 1817, Rubrik: Correspondenz/Nachrichten, Sp. 363.

[unbekannt]: [ohne Titel], in: Allgemeine musikalische Zeitung, Jg. 5, Nr. 38, (15. Juni 1803), Sp. 638– 639.

[unbekannt]: [ohne Titel], in: Allgemeine musikalische Zeitung, Jg. 6, Nr. 46, (15. August 1804), Sp. 776–777.

[unbekannt]: [ohne Titel], in: Allgemeine musikalische Zeitung, Jg. 10, Nr. 19, (3. Februar 1808), Sp. 303–304.

[unbekannt]: [ohne Titel], in: Allgemeine musikalische Zeitung, Jg. 11, Nr. 2, (14. Dezember 1808), Sp. 171–172.

[unbekannt]: [ohne Titel], in: Allgemeine musikalische Zeitung, Jg. 11, Nr. 38, (21. Juni 1809), Sp. 602–603.

[unbekannt]: [ohne Titel], in: Allgemeine musikalische Zeitung, Jg. 14, Nr. 28, (8. Juli 1812), Sp. 467–468.

[unbekannt]: [ohne Titel], in: Allgemeine musikalische Zeitung, Jg. 15, Nr. 19, (12. Mai 1813), Sp. 317–323.

[unbekannt]: [ohne Titel], in: Allgemeine musikalische Zeitung, Jg. 19, Nr. 34, (20. August 1817), Sp. 577.

[unbekannt]: [ohne Titel], in: Allgemeine musikalische Zeitung, Jg. 25, Nr. 46, (12. November 1823), Sp. 754.

[unbekannt]: [ohne Titel], in: Allgemeine musikalische Zeitung, Jg. 26, Nr. 37, (9. September 1824), Sp. 602.

[unbekannt]: [ohne Titel], in: Allgemeine musikalische Zeitung, Jg. 28, Nr. 52, (27. Dezember 1826), Sp. 855–859.

[unbekannt]: [ohne Titel], in: Allgemeine musikalische Zeitung, Jg. 34, Nr. 52, (25. Dezember 1833), Sp. 867.

[unbekannt]: [ohne Titel], in: Allgemeine musikalische Zeitung, Jg. 36, Nr. 10, (5. März 1834), Sp. 157–158.

[unbekannt]: [ohne Titel], in: Allgemeine musikalische Zeitung, Jg. 37, Nr. 2, (14. Januar 1835), Sp. 31.

[unbekannt]: [ohne Titel], in: Berliner Allgemeine musikalische Zeitung, Jg. 4, Nr. 1, (3. Januar 1827), S. 6–8.

- [unbekannt]: [ohne Titel], in: Berliner Allgemeine Musikalische Zeitung, Jg. 4, Nr. 6 (7. Februar 1827), Sp. 45.
- [unbekannt]: [ohne Titel], in: Bibliographie de la France, ou Journal Général de l'Imprimerie et de la Librairie et des Cartes Géographiques, Gravures, Lithographies et Oeuvres de Musique, Nr. 34, 25. August 1832, S. 488.
- [unbekannt]: [ohne Titel], in: Bibliographie de la France, ou Journal Général de l'Imprimerie et de la Librairie et des Cartes Géographiques, Gravures, Lithographies et Oeuvres de Musique, Nr. 20, 18. Mai 1833, S. 320.
- [unbekannt]: [ohne Titel], in: Bonner Wochenblatt, Nr. 239, 4. August 1816, Rubrik: „Anzeigen“, [o. S.].
- [unbekannt]: [ohne Titel], in: Caecilia. Eine Zeitschrift für die musikalische Welt, Jg. 19, Heft 74, 1837, S. 125.
- [unbekannt]: [ohne Titel], in: Frankfurter Ober-Postamts-Zeitung, Nr. 51 (20. Februar 1838), [o. S.].
- [unbekannt]: [ohne Titel], in: Frankfurter Ober-Postamts-Zeitung, Nr. 76 (17. März 1838), [o. S.].
- [unbekannt]: [ohne Titel], in: Frankfurter Ober-Postamts-Zeitung, Nr. 84 (25. März 1838), [o. S.].
- [unbekannt]: [ohne Titel], in: Fränkischer Merkur, Nr. 91 (1. April 1838), S. 748.
- [unbekannt]: [ohne Titel], in: Intelligenzblatt zur Allgemeinen musikalischen Zeitung, Dezember 1816, Nr. 10, Sp. 43.
- [unbekannt]: [ohne Titel], in: Morgenblatt für gebildete Stände, Nr. 204 (25. August 1808), S. 816.
- [unbekannt]: [ohne Titel], in: Morgenblatt für gebildete Stände, Nr. 235 (1. Oktober 1817), Korrespondenz-Nachrichten, S. 940 [recte: S. 840].
- [unbekannt]: [ohne Titel], in: New-York Mirror. A weekly Journal of Literature and the fine Arts, Jg. 17, Nr. 8 (17. August 1839), S. 58.
- [unbekannt]: [ohne Titel], in: Preßburger Zeitung vom 28. November 1820, Nr. 95, S. 1.
- [unbekannt]: [ohne Titel], in: The Morning Chronicle, Nr. 13998, 17. März 1814, S. 3.
- [unbekannt]: [ohne Titel], in: The Morning Chronicle, Nr. 14355, 8. Mai 1815, S. 3
- [unbekannt]: [ohne Titel], in: The Morning Chronicle, Nr. 14612, 2. März 1816, S. 3.
- [unbekannt]: [ohne Titel], in: The Morning Chronicle, Nr. 14689, 31. Mai 1816, S. 3.
- [unbekannt]: [ohne Titel], in: The Morning Chronicle, Nr. 14976, 1. Mai 1817, S. 3.
- [unbekannt]: [ohne Titel], in: Zeitung für die elegante Welt, 9. Jg., Leipzig 1809, Sp. 893.
- [unbekannt]: A Collection of favourite Melodies with appropriate Embellishments, adapted for the German Flute, by Charles Saust, in: The Gentleman's Magazine and Historical Chronicle, Bd. 84, Juni 1814, S. 589.

- [unbekannt]: A Favourite Air from the Ballet of Nina, with variations by Mayseder, (Op. 20.)  
Arranged for the Piano-forte by Ferd. Ries, in: *The Harmonicon. A Journal of Music*, Vol. 1, Nr. 9, September 1823, S. 128–129.
- [unbekannt]: Angekommen in Wien, in: *Vaterländische Blätter für den österreichischen Kaiserstaat*, Nr. 34 (2. September 1808), S. 278.
- [unbekannt]: Angekommene Fremde, in: *Rigasche Zeitung*, Nr. 29 (10. April 1812), [o. S.].
- [unbekannt]: Angekommene und Abgegangene Fremde v. 6. Dez., in: *Münchener Tagblatt*, Nr. 264 (8. Dezember 1802), S. 1148.
- [unbekannt]: Angekommene und Abgegangene Fremde v. 14. Dez., in: *Münchener Tagblatt*, Nr. 272 (17. Dezember 1802), S. 1211.
- [unbekannt]: Ankündigung der Errichtung einer neuen Musikverlagshandlung von B. Schott's Söhnen in Paris, in: *Intelligenzblatt Nr. 16 zur Caecilia. Eine Zeitschrift für die musikalische Welt*, Jg. 4, 1826, S. 41–42.
- [unbekannt]: Anzeige von Fremden, in: *Kurfürstlich Erzkanzlerisches Regierungs- und Intelligenzblatt*, 10. Stück, Regensburg, 9. März 1803, [o. S.].
- [unbekannt]: Aufruf an die Verehrer Beethoven's, in: *Neue Zeitschrift für Musik*, Jg. 3, Bd. 4, Nr. 29 (8. April 1836), S. 121–122.
- [unbekannt]: Aus einem Brief von Ferd. Ries., in: *Neue Zeitschrift für Musik*, Jg. 4, Bd. 6, Nr. 9 (31. Januar 1837), S. 37–38.
- [unbekannt]: B. Schott's Söhne: Ferdinand Ries, Trio pour Piano, Vlon et Violoncelle, Oeuv. 143, in: *Intelligenzblatt zur Caecilia*, Jg. 5, 1826, Nr. 19, S. 35–36.
- [unbekannt]: Bericht über die diesjährigen philharmonischen Concerte, in: *Allgemeine musikalische Zeitung*, Jg. 24, Nr. 40, 2. Oktober 1822, Sp. 655–656.
- [unbekannt]: Bonn's Winterfreuden, in: *Wochenblatt des Bönnsichen Bezirks*, Nr. 46 (17. Dezember)1808, S. 1.
- [unbekannt]: Brief über den Zustand der Musik in Kassel, Dritter Brief, in: *Allgemeine musikalische Zeitung*, Jg. 13, Nr. 9 (27. Februar 1811), Sp. 159–166.
- [unbekannt]: Briefe über die Musik in Kassel. Vierter Brief, in: *Allgemeine musikalische Zeitung*, Jg. 13, Nr. 24 (12. Juni 1811), Sp. 407–408.
- [unbekannt]: Briefe über die Musik in Kassel. Fünfter Brief, in: *Allgemeine musikalische Zeitung*, Jg. 13, Nr. 32 (7. August 1811), Sp. 539–541.
- [unbekannt]: Catalogue of Mr. Ries' Works, in: *The Harmonicon. A Journal of Music*, Vol. 2, Nr. 16, April 1824, S. 60–61.
- [unbekannt]: Das diesjährige Carneval in Cassel, in: *Journal des Luxus und der Moden*, April 1811, S. 251.
- [unbekannt]: Der Lebenslauf Franz Liszts, in: *Siebenbürgisch-Deutsches Tageblatt* (5. August 1886), S. 770.

- [unbekannt]: Die Eispartie. Ferdinand Ries, in: Morgenblatt für gebildete Leser, Nr. 29 (2. Februar 1838), S. 116.
- [unbekannt]: Diesjährige Concerte der Philharmonischen Gesellschaft in London, in: Allgemeine musikalische Zeitung, Jg. 24, Nr. 25 (Juni 1822), Sp. 405.
- [unbekannt]: Dublin Musical Festival, in: Caledonian Mercury, Nr. 17182 (3. September 1831), S. 3.
- [unbekannt]: Eighth Fantasia for the Piano-Forte, on favourite Themes from Rossini's new opera, Zelmira; composed and dedicated to Miss Eleonora Goodlad, by Ferd. Ries. – Op. 121, in: The Harmonicon. A Journal of Music, Vol. 1, Nr. 8, August 1823, S. 113.
- [unbekannt]: Eine Blume der Erinnerung auf Beethovens Grabeshügel, in: Allgemeine Theaterzeitung. Originalblatt für Kunst, Literatur, Musik, Mode und geselliges Leben, Jg. 21, Nr. 37 (25. März 1828), S. 145–147.
- [unbekannt]: First Dublin Musical Festival, in: The Harmonicon. A Journal of Music, Vol. 9, 1831, S. 251–252.
- [unbekannt]: Fremden Anzeige, in: Münchner Anzeiger, 49. Stück, 8. Dezember 1802, [o. S.].
- [unbekannt]: Für Ferdinand Ries, in: Neue Zeitschrift für Musik, Jg. 5, Bd. 8, Nr. 35 (1. Mai 1838), S. 140.
- [unbekannt]: Gegenwärtiger Zustand der Musik in Paris, in: Allgemeine musikalische Zeitung, Jg. 2, Nr. 33 (14. Mai 1800), Sp. 588–589.
- [unbekannt]: Grand Quintuor p. le Pianoforte, 2 Violons, Viole et Violoncelle, comp. par Ferd. Ries. Oeuv. 25. à Bonn, chez Simrock, in: Allgemeine musikalische Zeitung, Jg. 15, Nr. 48 (1. Dezember 1813), Sp. 788–790.
- [unbekannt]: Grand Quintuor pour 2 Violons, 2 altos et Violcelle, comp. par Ferdinand Ries. Oeuvr. 68. Leipzig, chez Peters, in: Allgemeine musikalische Zeitung, Jg. 19, Nr. 24 (11. Juni 1817), Sp. 412–414.
- [unbekannt]: Großes Instrumental-Konzert des Herrn Ferdinand Ries, in: Stadt-Aachner-Zeitung, Nr. 76 (29. März 1834), S. 4.
- [unbekannt]: Kompositionen von Ferdinand Ries, in: Berliner Allgemeine Musikalische Zeitung, Jg. 1, Nr. 28 (14. Juli 1824), S. 241–243.
- [unbekannt]: Korrespondenz und Notizen. Aus Bonn, den 1sten Aug. 1808, in: Zeitung für die elegante Welt, Jg. 8, Nr. 151 (5. September 1808), Sp. 1207.
- [unbekannt]: Leichenfeier f. Ferd. Ries, in: Neue Zeitschrift für Musik, Jg. 5, Bd. 8, Nr. 10 (2. Februar 1838), S. 40.
- [unbekannt]: Memoir of Ferdinand Ries, in: The Harmonicon, A Journal of Music, Vol. 2, Nr. 15, März 1824, S. 32–35.
- [unbekannt]: Messrs. Louis and Adolphe Ries' Concert, in: The Daily News, Nr. 6574 (30. Mai 1867), S. 3.

- [unbekannt]: Miscellen über Musik und Theater in St. Petersburg, Ostern 1812. (Aus Briefen), in: Journal des Luxus und der Moden, Jg. 27, Juli 1812, S. 449–450.
- [unbekannt]: Mr. Ries's Farwell Concert, in: The Harmonicon. A Journal of Music, Vol. 2, Nr. 17, Mai 1824, S. 102.
- [unbekannt]: Mr Yaniewicz's Morning Concerts, in: Caledonian Mercury, Nr. 14703 (26. Februar 1826), [S. 3].
- [unbekannt]: Musik in Cassel, in: Journal des Luxus und der Moden, Jg. 26 [?] März 1811, S. 154–156.
- [unbekannt]: Musikalien, in: Kaiserlich privilegirter Reichs-Anzeiger, 19. Februar 1806, Sp. 517
- [unbekannt]: Musikalien, in: Kaiserlich privilegirter Reichs-Anzeiger, 23. Februar 1806, Sp. 556.
- [unbekannt]: Musikalien, in: Kaiserlich privilegirter Reichs-Anzeiger, 31. August 1806, Sp. 2836–2837.
- [unbekannt]: Nachricht von der churfürstlich-cöllnischen Hofcapelle zu Bonn und andern Tonkünstlern daselbst, in: Cramers Magazin der Musik, 30. März 1783, S. 377–396.
- [unbekannt]: Nachrichten, Auszüge aus Briefen, Todesfälle, in: Magazin der Kunst, 26. Juli 1787, Jg. 2, Bd. 2, hrsg. von Carl Friedrich Cramer, Hamburg 1786, S. 1386.
- [unbekannt]: Nachricht, in: Intelligenz-Blatt zur Allgemeinen musikalischen Zeitung, Jg. 34, Nr. 5 (Mai 1832), [o. S.].
- [unbekannt]: Neue Musikalien im Verlage von Ph. Fr. Dunst in Frankfurt a. M., in: Intelligenzblatt zur Caecilia, Jg. 17, Nr. 65, 1835, S. 13–14.
- [unbekannt]: Nr. 114. Ries (F.) Op. 143. Trio, arrangé en Duo pour 2 Pianos par A. Michelot, in: Musikalisch kritisches Repertorium aller neuen Erscheinungen im Gebiete der Tonkunst, Jg. 1, Januar 1844, S. 235.
- [unbekannt]: Philharmonic Society, in: The Morning Chronicle, Nr. 15001 (31. Mai 1817), S. 3.
- [unbekannt]: Quintetto pour le Pianoforte, Violon, Viole, Violoncelle et Contrebasse, comp. par Ferd. Ries Oeuvr. 74. Leipzig, chez Peters, London, chez Clementi, in: Allgemeine musikalische Zeitung, Bd. 19, Nr. 52 (24. Dezember 1817), Sp.884–885.
- [unbekannt]: Recension, in: Allgemeine musikalische Zeitung, Jg. 9, Nr. 23 (4. März 1807), Sp. 362–365.
- [unbekannt]: Romanze aus der Oper: Une Folie, von Méhul, in: Allgemeine musikalische Zeitung, Jg. 4, Nr. 49 (1. September 1802). Beilage, S. XIX–XXVI.
- [unbekannt]: Sketch of the State of Music in London, in: Quarterly Musical Magazine and Review, Vol. IV, Nr. 13, Mai 1822, S. 237–264.
- [unbekannt]: Study for the German Flute, containing all the Gamuts, Chords, (with their respective changes,) and Intervals, also 83 Examples to show the proper mode of Tongueing passages, by Charles Saust, in: The Gentleman's Magazine and Historical Chronicle, Bd. 84, März 1814, S. 267.

- [unbekannt]: “The Dream,” for the Piano-Forte, composed by Ferd. Ries, Member of the Royal Academy in Sweden. Op. 49., in: *The Repository of Arts, Literature, Fashion, and Politics*, Vol. XIV, Nr. 83, November 1815, S. 286–287.
- [unbekannt]: The Dublin Musical Festival, in: *The Freeman’s Journal and Daily Commercial Advertiser*, Bd. 65, 1. September 1831, S. 3.
- [unbekannt]: Todesfall, in: *Allgemeines Notizblatt Nr. 4. Beylage zur Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode*, Nr. 10 (23. Januar 1838), [S. 3].
- [unbekannt]: Trio easy and familiar for the Flute, Pianofort, and Violoncello, composed by Ferdinand Ries, Op. 63, in: *The Gentleman’s Magazine and Historical Chronicle*, Vol. 86, März 1816, S. 251.
- [unbekannt]: Trio pour Piano, Violon et Violoncelle par Fer. Ries. Oeuv. 143, in: *Allgemeine musikalische Zeitung*, Jg. 30, Nr. 47 (29. November 1828), Sp. 790.
- [unbekannt]: Trois Quatuors pour deux Violons, Alto et Violoncelle par Ferdinand Ries Oe. 150. Nr. 1, 2, 3. Simrock in Bonn, in: *Berliner Allgemeine musikalische Zeitung*, Jg. 6, Nr. 47 (21. November 1829), S. 371.
- [unbekannt]: Trois Quintetti pour deux Violons, Viola, Violoncelle et Basse par George Onslow. Op. 17. 18. 19., in *Allgemeine musikalische Zeitung*, Jg. 25, Nr. 36 (3. September 1823), Sp. 592–594.
- A Committee of Professors in London (Hrsg.): *An Exposition of the Musical System of Mr. Logier with Strictures on his Chiroplast*, London 1818.
- Anzeige im Wochenblatt des Bönnsichen Bezirks vom 8. Dezember 1810 (Nr. 149), [o. S.].
- Birnbach, Heinrich: Ueber die verschiedene Form größerer Instrumentaltonstücke aller Art und deren Bearbeitung. Fortsetzung, welche die zweite Form eines Tonstücks in der harten Tonart enthält, in: *Berliner Allgemeine musikalische Zeitung*, Jg. 4, Nr. 45 (7. November 1827), S. 361–363.
- C. F. B.: Heiteres und Ernstes aus meinen Analekten. Ferd. Ries an Beethoven, in: *Neue Zeitschrift für Musik*, Jg. 10, Bd. 19, Nr. 28 (5. Oktober 1843), S. 111.
- Dks.: Neue Compositionen von F. Ries, in: *Caecilia. Eine Zeitschrift für die musikalische Welt*, Jg. 11, Heft 43, 1829, S. 240–247.
- Dr. Ds.: F. Ries neueste Pianoforte-Compositionen, in: *Caecilia. Eine Zeitschrift für die musikalische Welt*, Jg. 8, Heft 30, 1828, S. 109–118.
- Eilender, [Peter Joseph] (Notar): Bekanntmachungen, in: Beilage Nr. 244 zur *Frankfurter Ober-Postamts-Zeitung*, 1. September 1818, [S. 6].
- Ein alter Theaterfreund: [ohne Titel], in: *Allgemeine Theaterzeitung. Originalblatt für Kunst, Literatur, Musik, Mode und geselliges Leben*, Jg. 35, Nr. 140 (13. Juni 1842), S. 628.
- Flechsig, E.: Franz Liszt. Nach dem Französischen des J. d’Ortigue, in: *Neue Zeitschrift für Musik*, Jg. 3, Bd. 4, Nr. 4 (12. Januar 1836), S. 13–16.

- Freieisen, C.: Wilhelmine Backofen, beklatscht und ausgepiffen im National-Theater zu Frankfurt am Main, am 16. Juli 1831, in: Münchener-Conversations-Blatt. Mitgabe zum Bayer'schen Beobachter, Nr. 205 (24. Juli 1831), S. 327.
- Fuchs, Aloys: Beitrag zur Künstlergeschichte des königl. Preußischen Capellmeisters Bernhard Romberg, in: Allgemeine Wiener Musik-Zeitung Nr. 109 (11. September 1841), S. 453–455.
- Junker, Carl Ludwig: Noch etwas vom Kurköllnischen Orchester, in: Musikalische Korrespondenz der deutschen Filharmonischen Gesellschaft, 23. und 30. November 1791, Sp. 373–382.
- M. H.: Ueber die neueste Favorit-Musik in großen Concerten sonderlich in Rücksicht auf Damen-Gunst, in Clavier-Liebhaberey, in: Journal des Luxus und der Moden, Juni 1788, S. 230–235.
- Mainzer, I.: Aus Paris. Concerte der Brüder Tilmant, in: Neue Zeitschrift für Musik, Jg. 4, Bd. 6, Nr. 34 (28. April 1837), S. 136.
- Payno, Manuel: Biografia de Enrique Herz, in: El Album Mexicano. [Periodico de literatura, artes y bellas letras], Bd. 2, 1849, S. 208–218.
- R.: Aus Frankfurt, in: Neue Zeitschrift für Musik, Jg. 3, Bd. 5, Nr. 17 (26. August 1836), S. 73–74 [recte: 69–70].
- Ries, Ferdinand: [ohne Titel], in: Westphälischer Moniteur, Nr. 41, 18. Februar 1811, [o. S.].
- Ries, Ferdinand: Concert-Anzeige, in: Wöchentlich gemeinnützige Nachrichten von und für Hamburg, Nr. 32 (13. April 1811), [o. S.].
- Schumann, Robert: Dritter Quartett-Morgen, in: Neue Zeitschrift für Musik, Jg. 5, Bd. 9, Nr. 10 (3. August 1838), S. 42–42, [recte: S. 41–42.]
- Seyfried, [Ignaz Ritter von]: Trio pour Piano, Violon et Violoncelle, composé par Ferdinand Ries. Oeuvre 143, in: Caecilia. Eine Zeitschrift für die musikalische Welt, Jg. 10, Nr. 40, 1829, S. 247–249.
- v. d. O., r.: Grand Quatuor pour le Pianoforte, Violon et Violoncello, composé par Ferdinand Ries. Oeuv. 129, in: Berliner Allgemeine musikalische Zeitung, Jg. 4, Nr. 33 (15. August 1827), S. 264–265.
- Weber, Gottfried: Über die Echtheit des Mozartschen Requiem, in: Caecilia. Eine Zeitschrift für die musikalische Welt, Jg. 3, Heft 11, 1825, S. 205–229.

## 12.5 Literatur und Lexikoneinträge

- Altmann, Wilhelm: Aus Gottfried Weber's brieflichem Nachlass, in: Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft, Jg. 10, Heft 3, April–Juni 1909, S. 477–504.
- Anthoine, Ferdinand d': Wie muß die Kirchen-Musik beschaffen seyn wenn sie zur Andacht erheben soll?, in: Beiträge zur Ausbreitung nützlicher Kenntnisse, Nr. 36ff, 14. Dezember 1784, S. 295–301, S. 321–334, S. 337–340, S. 345–352.
- Appold, Juliette und Back Regina (Hrsg.): Felix Mendelssohn Bartholdy. Sämtliche Briefe, Bd. 1, 1816 bis Juni 1830, Kassel u. a., 2008.
- Badura-Skoda, Paul (Hrsg.): Carl Czerny. Über den richtigen Vortrag der sämtlichen Beethoven'schen Klavierwerke. Faksimile-Nachdruck der bei A. Diabelli u. Comp., Wien 1842 erschienenen Ausgabe, Wien 1963.
- Barenbojm, Lev A.: Art.: „Sankt Petersburg“, III. Das Musikleben von 1800 bis 1917, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, zweite neubearbeitete Ausgabe, hrsg. v. Ludwig Finscher, Sachteil Bd. 8, Kassel u. a. 1998, Sp. 972–976.
- Baum, Marie-Luise: Carl Aders – ein vergessener Wuppertaler (1780–1846), in: Wuppertaler Biographien, Bd. 5 (= Beiträge zur Geschichte und Heimatkunde des Wuppertals, Bd. 11), Wuppertal 1965, S. 7–18.
- Beer, Axel: Überlegungen zum Begriff Kammermusik im 18. und 19. Jahrhundert, in: Aspekte der Kammermusik vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart, hrsg. von Christoph-Hellmut Mahling u. a. (= Schloß Engers Colloquia zur Kammermusik, Bd. 1), Mainz 1998, S. 1–8.
- Beer, Axel: Vier unveröffentlichte Briefe von Ferdinand Ries mit Bemerkungen über Beethoven, in: Bonner Beethoven-Studien, Bd. 1, hrsg. von Sieghard Brandenburg und Ernst Hettrich, Bonn 1999, S. 22–28.
- Bitrán, Yael: Henri Herz and His Mexican Biography: A Response from a Virtuoso, in: Piano Culture in 19th-century Paris, hrsg. von Massimiliano Sala (= Speculum Musicae, Bd. 26.) Brepols 2015, S. 385–398.
- Beresford, Benjamin (Hrsg.): The Russian Troubadour or a Collection of Ukrainian and other national Melodies, together with the Words of each respective Air translated into English Verse by the Author of the German Erato, interspersed with several favorite Russian Songs. Set to Music by foreign Masters and translated by the same Hand, London 1816.
- Berke, Dietrich, und Hanemann, Dorothee: Zur formalen Organisation des Schlußsatzes aus Franz Schuberts Klavier-Trio in Es-Dur op. 100 (D 929), in: Festschrift für Arno Forchert zum 60. Geburtstag, hrsg. von Gerhard Allroggen und Detlef Altenburg, Kassel u. a., 1986, S. 200–207.
- Blindow, Martin: Bernhard Romberg (1767–1841). Leben und Wirken des großen Violoncello-Virtuosen (= Musikwissenschaftliche Schriften, Bd. 47), München, Salzburg 2013.



- Bockmaier, Claus, und Mauser, Siegfried (Hrsg.): Wiener Klassik und Romantik. Ein neues Gattungskontinuum der Kammermusik, in: Die Sonate. Formen instrumentaler Ensemblesmusik (= Handbuch der musikalischen Gattungen, Bd. 5), Laaber 2005.
- Bodsch, Ingrid (Hrsg.): Monument für Beethoven. Zur Geschichte des Beethoven-Denkmal (1845) und der frühen Beethoven-Rezeption in Bonn, Katalog zur Ausstellung des Stadtmuseums Bonn und des Beethoven-Hauses, Bonn, 1995.
- Bonomi, Kathryn: Art.: „Aders, Carl“, in: Grove Art Online, online unter: <https://doi-org.emedien.ub.uni-muenchen.de/10.1093/gao/9781884446054.article.T000485>, [Zugriff: 16.01.2020].
- Brandenburg, Sieghard (Hrsg.): Ludwig van Beethoven. Briefwechsel Gesamtausgabe, Bd. 1–7, München 1996/1998.
- Brandenburg, Sieghard: Beethovens Bonner Kompositionen. Eine Übersicht, in: Monument für Beethoven. Zur Geschichte des Beethoven-Denkmal (1845) und der frühen Beethoven-Rezeption in Bonn, Katalog zur Ausstellung des Stadtmuseums Bonn und des Beethoven-Hauses, hrsg. von Ingrid Bodsch, Bonn, 1995, S. 9–27.
- Braubach, Max: Art.: „Eichhoff“, in: Neue deutsche Biographie, Bd. 4, Berlin 1959, S. 375–376.
- Braubach, Max: Die Mitglieder der Hofmusik unter den vier letzten Kurfürsten von Köln, in: Colloquium Amicorum. Joseph Schmidt-Görg zum 70. Geburtstag, hrsg. von Siegfried Korss und Hans Schmidt, Bonn 1967, S. 26–63.
- Braubach, Max: Die Zeit des jungen Beethoven und der Babette Koch in Bonn, in: Bonner Geschichtsblätter, Bd. 23 (= Jahrbuch des Bonner Heimat- und Geschichtsvereins), Bonn 1969, S. 51–121.
- Brauner, Jürgen: Studien zu den Klaviertrios von Joseph Haydn (= Würzburger Musikhistorische Beiträge, Bd. 15), Tutzing 1995.
- Brown, Malcom Harmick (Hrsg.): A Collection of Russian Folk Songs by Nikolai Lvov and Ivan Prach, (= Russian Music Studies, No. 3), Ann Arbor 1987.
- Buhr, Alexander: Die Solokadenz im Klavierkonzert des 19. Jahrhunderts, Diss. Universität Hamburg, Berlin 2009.
- Caeyers, Jan: Beethoven. Der einsame Revolutionär. Eine Biographie, München 2013.
- Capelle, Irmilind: „Ce sont de véritables quatuors“ – Zu Anton Reichas Flötenquartetten op. 98, in: Kammermusik in „gemischten“ Besetzungen, hrsg. von Kristina Pfarr und Karl Böhmer (= Schloss Engers Colloquia zur Kammermusik, Bd. 3), Mainz 2002, S. 89–106.
- Carnelley, John: George Smart and the Nineteenth-Century London Concert Life, (= Music in Britain, 1600–2000), Woodbridge 2015.
- Charlton, David: Introduction: Exploring the Revolution, in: Music and the French Revolution, hrsg. von Malcolm Boyd, Cambridge u. a. 2008, S. 1–14.

- Çolak, Hasan: Amsterdam's Greek merchants: protégés of the Dutch, beneficiaries of the Russians, subjects of the Ottomans and supporters of Greece, in: *Byzantine and Modern Greek Studies*, Vol. 42, Nr. 1, April 2018, S. 115–133.
- Cooper, Kenneth: Art.: „Intermezzo (Instrumentalsatz)“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, zweite neubearbeitete Ausgabe, hrsg. v. Ludwig Finscher, Sachteil Bd. 4, Kassel u. a. 1996, Sp. 1048–1053.
- Cox, Bertram H. und Cox, C. L. E. (Hrsg.): *Leaves from the Journal of Sir George Smart*, London u. a. 1907.
- Craw, Howard A.: *A Biography and Thematic Catalogue of the Works of J. L. Dussek (1760–1812)*, Diss., Ann Arbor 1964.
- Czerny, Carl: Anekdoten und Notizen über Beethoven, in: Badura-Skoda, Paul (Hrsg.): *Carl Czerny. Über den richtigen Vortrag der sämtlichen Beethoven'schen Klavierwerke. Faksimile-Nachdruck der bei A. Diabelli u. Comp., Wien 1842 erschienenen Ausgabe*, Wien 1963, S. 13–22.
- Dahlhaus, Carl: Der rhetorische Formbegriff H. Chr. Kochs und die Theorie der Sonatenform, in: *Archiv für Musikwissenschaft*, Jg. 35, Heft 3, 1978, S. 155–177.
- Dahlhaus, Carl: *Die Musik des 19. Jahrhunderts (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 6)*, Wiesbaden 1980.
- Dahlhaus, Carl: *Ludwig van Beethoven und seine Zeit, (= Große Komponisten und ihre Zeit)*, Laaber 2016.
- Danckwardt, Marianne: *Die langsame Einleitung. Ihre Herkunft und ihr Bau bei Haydn und Mozart, Bd. 1, (= Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, Bd. 25)*, München 1977.
- Diepenthal-Fuder, Petra: *Menuett oder Scherzo? Untersuchungen zur Typologie lebhafter Binnensätze anhand der frühen Ensemble-Kammermusik Ludwig van Beethovens (= Europäische Hochschulschriften, Bd. 167)*, Frankfurt a. M. 1997.
- Dietz, Josef: *Topographie der Stadt Bonn vom Mittelalter bis zum Ende der kurfürstlichen Zeit, Bd. 1–2*, in: *Bonner Geschichtsblätter*, Bd. 16 u. 17, hrsg. vom Bonner Heimat- und Geschichtsverein und dem Stadtarchiv Bonn, Bonn 1963.
- Dorf Müller, Kurt, u. a. (Hrsg.): *Ludwig van Beethoven. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis, Bd. 1–2*, München 2014.
- Dotzauer, Winfried: *Bonner aufgeklärte Gesellschaften und geheime Sozietäten bis zum Jahr 1815 unter besonderer Berücksichtigung des Mitgliederbestandes der Freimaurerloge „Frères courageux“ in der napoleonischen Zeit*, in: *Bonner Geschichtsblätter*, Bd. 24, hrsg. vom Bonner Heimat- und Geschichtsverein und dem Stadtarchiv Bonn, Bonn 1971, S. 78–142.
- Draheim, Joachim: Art.: „Schunke“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, zweite neubearbeitete Ausgabe, hrsg. v. Ludwig Finscher, Personenteil Bd. 15, Kassel u. a. 2006, Sp. 340–342.

- Droysen-Reber, Dagmar: Erard und die Klaviervirtuosen seiner Zeit, in: Harpa und Bulletin Erard. Sondernummer mit den Referaten des Erard-Symposiums Michaelstein 13.–14. November 1994, Heft 18, 1995, S. 19–20.
- Ehrlich, Cyril: First Philharmonic. A History of the Royal Philharmonic Society, Oxford 1995.
- Ekklund, Lynn Jennifer: Ferdinand Ries and the Concerted Fantasy, M.A. Thesis, California State University, Los Angeles, 2010.
- Engel, Hans: Die Entwicklung des Deutschen Klavierkonzertes von Mozart bis Liszt, Leipzig 1927.
- Fastl, Christian: Art.: „Amadé von Várkony, Thaddäus Graf“, in: Oesterreichisches Musiklexikon online unter: [https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik\\_A/Amade\\_von\\_Varkony\\_Thaddaeus.xml](https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_A/Amade_von_Varkony_Thaddaeus.xml), [Zugriff: 11.12.2018].
- Feder, Georg: Art.: „Haydn, Joseph“, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, zweite neubearbeitete Ausgabe, hrsg. v. Ludwig Finscher, Personenteil Bd. 8, Kassel u. a. 2002, Sp. 901–1094.
- Feder, Georg: Technik und Symbolik des Helldunkels in Haydns Streichquartetten, in: Kammermusik am Rhein und Main. Beiträge zur Geschichte des Streichquartetts, hrsg. von Kristina Pfarr und Karl Böhmer (= Schloss Engers Colloquia zur Kammermusik, Bd. 4), Mainz 2007, S. 199–207.
- Fétis, François-Joseph: Oeuvres choisies des Field et Ries. Précédées de leur biographie et d'une analyse raisonnée de leur style par Fétis, in: Bibliothèque classique des Pianistes, Bd. 10, Paris 1860.
- Findeisen, Nicolaus: Die Entwicklung der Tonkunst in Rußland in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, in: Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft, Jg. 2, 1900–1901, hrsg. von Oskar Fleischer und Johannes Wolf, S. 279–302.
- Findeizen, Nikolai: History of Music in Russia from Antiquity to 1800. Bd. 2, The Eighteenth Century, hrsg. von Miloš Velimirović und Claudia R. Jensen, (= Russian Music Studies), Bloomington 2008.
- Finscher, Ludwig: Art.: „Streichquartett-Ensemble“, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, zweite neubearbeitete Ausgabe, hrsg. v. dems., Sachteil Bd. 8, Kassel u. a. 1998, Sp. 1977–1989.
- Finscher, Ludwig: Art.: „Streichquintett“, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, zweite neubearbeitete Ausgabe, hrsg. v. dems., Sachteil Bd. 8, Kassel u. a. 1998, Sp. 1989–2005.
- Finscher, Ludwig: Art.: „Streichsextett“, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, zweite neubearbeitete Ausgabe, hrsg. v. dems., Sachteil Bd. 8, Kassel u. a. 1998, Sp. 2005–2009.
- Finscher, Ludwig: Haydn, Mozart, Beethoven und die „Erfindung“ des Klaviertrios, in: Rezeption als Innovation. Untersuchungen zu einem Grundmodell der europäischen Kompositionsgeschichte. Festschrift für Friedhelm Krummacher zum 65. Geburtstag, hrsg. von Bernd Spornheuer u. a. (= Kieler Schriften zur Musikwissenschaft, Bd. 46), S. 135–148.
- Finscher, Ludwig: Streicherkammermusik, (= MGG Prisma), Kassel u. a., 2001.

- Finscher, Ludwig: Studien zur Geschichte des Streichquartetts, Bd. 1. Die Entstehung des klassischen Streichquartetts. Von den Vorformen bis zur Grundlegung durch Joseph Haydn (= Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft, Bd. 3), Kassel u. a. 1974.
- Forkel, Johann Nikolaus: Musikalischer Almanach für Deutschland auf das Jahr 1782, Leipzig 1781.
- Forster, Robert: Trio B-Dur für Klavier, Klarinette/Violine und Cello „Gassenhauer“ op. 11, in: Beethoven. Interpretationen seiner Werke, Bd. 1, hrsg. von Albrecht Riethmüller u. a, Laaber 1994, S. 79–83.
- Foster, Myles Birket: The History of the Philharmonic Society of London 1813–1912. A Record of a Hundred Years' Work in the Cause of Music, London 1912.
- Fuchs, Ingrid: Die Briefe von Ferdinand Ries im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde Wien, in: Ries Journal, Nr. 6, 2019, S. 9–41.
- Geiringer, Karl: Joseph Haydn. Der schöpferische Werdegang eines Meisters der Klassik, Mainz 1959.
- Gerber, Ludwig Ernst: Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler, welches Nachrichten von dem Leben und Werken musikalischer Schriftsteller, berühmter Komponisten, Sänger, Meister auf Instrumenten, kunstvoller Dilettanten, Musikverleger, auch Orgel- und Instrumentenmacher, älterer und neuerer Zeit aus allen Nationen enthält, Bd. 4, Leipzig 1814.
- Gerhard, Anselm: Franz Schuberts Abschied von Beethoven? Zur „poetischen Idee“ des Es-Dur-Klaviertrios von 1827, in: Schubert: Perspektiven, Heft 1, 2002, S. 1–21.
- Goebel-Streicher, Uta (Hrsg.): Das Reisetagebuch des Klavierbauers Johann Baptist Streicher 1821–1822, Tutzing 2009.
- Goldman Maaser, Leslie: Antoine Reicha's Quartets for Flute and Strings, op. 98: An Historical Perspective and Stylistic Overview, Diss., Ohio State University 1998.
- Göthel, Folker (Hrsg.): Louis Spohr. Lebenserinnerungen. Erstmals ungekürzt nach den autographen Aufzeichnungen, Bd. 2, Tutzingen 1968.
- Gourevich, Vladimir: Die Philharmonische Gesellschaft in Sankt Petersburg: Ein Zentrum des internationalen musikkulturellen Austausches, in: Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa. Mitteilungen der internationalen Arbeitsgemeinschaft an der Universität Leipzig in Zusammenarbeit mit den Mitgliedern der internationalen Arbeitsgemeinschaft für die Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa an der Universität Leipzig, Heft 13, 2012, S. 71–81.
- Grassl, Markus: Art.: „Krufft, Nikolaus Freiherr von“, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, zweite neubearbeitete Ausgabe, hrsg. v. Ludwig Finscher, Personenteil Bd. 10, Kassel u. a. 2003, Sp. 763–764.
- Grave, Floyd und Grave, Margarete: The String Quartets of Joseph Haydn, New York 2006.
- Grazer, Wolfgang: Mozart, oder? Der Unisono-Beginn in Streichquartetten der Wiener Klassik. Fragment zu einer Poetik des musikalischen Anfangs, in: Bericht über den Internationalen Mozart-Kongress Salzburg 1991, Bd. 2, hrsg. von Rudolph Angermüller u. a., (= Mozart-Jahrbuch 1991), Kassel u. a. 1992, S. 641–649.

- Haberl, Dieter: Das Regensburgische Diarium als musikhistorische Quelle. Unbekannte Zeugnisse zu den Reisen von J. Haydn, L. v. Beethoven und L. Spohr, in: Musiker auf Reisen. Beiträge zum Kulturtransfer im 18. und 19. Jahrhundert, hrsg. von Christoph-Hellmut Mahling, Augsburg 2011, S. 111–132.
- Hagels, Bert: Oktett für Pianoforte, Violine, Viola, Klarinette, Horn, Fagott, Violoncello und Kontrabass As-Dur op. 128, online unter: <http://www.bert-hagels.de/ries128.htm>, [Zugriff: 09.09.2020].
- Hagels, Bert: Sextett für Klavier, Harfe, Klarinette, Horn, Fagott und Kontrabass g-Moll op. 142, online unter: <http://www.bert-hagels.de/ries142.htm>, [Zugriff: 01.11.2019].
- Hagels, Bert: Vorwort im CD-Booklet: Ferdinand Ries. String Quartets Vol. 2, Schuppanzigh Quartett, cpo 2007, CD-Nummer: 777 227–2.
- Hagels, Bert: Vorwort im CD-Booklet: Ferdinand Ries. String Quartets Vol. 3, Schuppanzigh Quartett, cpo 2016, CD-Nummer: 777 305–2.
- Hagels, Bert: Vorwort in: Ferdinand Ries. Grand Septuor Es-Dur op. 25 für Violine, Violoncello, Kontrabass, Klarinette, 2 Hörner und Klavier, Partitur und Stimmen, hrsg. von dems., Ries & Erler, Berlin 2005, S. I.
- Hagels, Bert: Vorwort in: Ferdinand Ries. Klaviertrio c-moll op. 143, Partitur und Stimmen, hrsg. von dems., Ries & Erler, Berlin 2004, S. I–II.
- Hagels, Bert: Vorwort in: Ferdinand Ries. Klaviertrio Es-Dur op. 2, Partitur und Stimmen, hrsg. von dems., Ries & Erler, Berlin 2004, S. I.
- Hagels, Bert: Vorwort in: Ferdinand Ries. Konzert Nr. 4 c-Moll für Klavier und Orchester op. 115, Partitur, hrsg. von dems., Ries & Erler, Berlin 2010, S. III–XVI.
- Hagels, Bert: Vorwort zur Partitur, in: Ferdinand Ries. Sinfonie Nr. 1 D-Dur op. 23, hrsg. von dems., Ries & Erler, Berlin 2003, S. I.
- Harlow, David: Viennese Chamber Music with Clarinet and Piano, 1783–1827: Repertory and Performance Strategy, Diss., University of Sheffield, 2004.
- Harrandt, Andrea und Fastl, Christian: Art.: „Freihaustheater auf der Wieden“, in: Oesterreichisches Musiklexikon, online unter: [http://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik\\_F/Freihaustheater.xml](http://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_F/Freihaustheater.xml), [Zugriff: 20.02.2019]
- Hauchecorne, Wilhelm: Blätter der Erinnerung an die fünfzigjährige Dauer der Niederrheinischen Musikfeste, Köln 1868.
- Hauptmann, Felix: Die Reichsherrschaft Gelsdorf, in: Rheinische Geschichtsblätter, Jg. 9, Nr. 6, 1908–1911, S. 128–132.
- Heer, Joseph: Zur Kirchenmusik und ihrer Praxis während der Beethovenzeit in Bonn, in: Kirchenmusikalisches Jahrbuch, Jg. 28, 1933, S. 130–142.
- Heinz, Gottfried: Die Geschichte des Klavierquintetts von den Anfängen bis zu Robert Schumann, Bd. 1–2, Neckargemünd 2001.

- Henseler, Theodor A.: Andrea Luchesi, der letzte Bonner Hofkapellmeister zur Zeit des jungen Beethoven. Ein Beitrag zur Musik- und Theatergeschichte des 18. Jahrhunderts, in: Bonner Geschichtsblätter, Bd. 1, hrsg. vom Verein Alt-Bonn, Bonn 1937, S. 225–364.
- Henseler, Theodor A.: Das musikalische Bonn im 19. Jahrhundert, in: Bonner Geschichtsblätter, Bd. 13, hrsg. vom Bonner Heimat- und Geschichtsverein und dem Stadtarchiv Bonn, Bonn 1959.
- Herre, Grita (Hrsg.): Ludwig van Beethovens Konversationshefte, Bd. 11, Heft 137, Leipzig 2001.
- Highfill, Philipp H. Jr. u. a. (Hrsg.): A Biographical Dictionary of Actors, Actresses, Musicians, Dancers, Managers & other Stage Personnel in London, 1660–1800, Bd. 10, Carbondale, Edwardsville 1984.
- Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, (= Veröffentlichungen des Stadtarchivs Bonn, Bd. 27), Bonn 1982.
- Hill, Cecil: Art.: „Ries,“, in: The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Zweite, neubearbeitete Ausgabe, Bd. 21, London 2001, S. 369–372.
- Hill, Cecil: Ferdinand Ries. A Study and Addenda. Occasional Paper No. 2, Department of Music, University of New England 1982, online unter: <https://hdl.handle.net/1959.11/8343>, [Zugriff: 19.08.2020].
- Hill, Cecil: Ferdinand Ries. A Thematic Catalogue, Armidale 1977.
- Hofer, Achim: Art.: „Harmoniemusik“, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, zweite neubearbeitete Ausgabe, hrsg. v. Ludwig Finscher, Sachteil Bd. 4, Kassel u. a. 1996, Sp. 153–167.
- Hofmeister, Friedrich (Hrsg.): Musikalisch-literarischer Monatsbericht neuer Musikalien, musikalischer Schriften und Abbildungen für das Jahr 1832, Nr. 9–10, Leipzig 1832.
- Höroldt, Dietrich: Internationale Künstler am Bonner Hof der Kurfürsten von Köln (1700 bis 1794). Musik und Theater, in: Internationale Künstler in Bonn 1700–1860 (= Veröffentlichungen des Stadtarchivs Bonn, Bd. 35), Bonn 1984.
- Hust, Christoph: Art.: „Ries“, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, zweite neubearbeitete Ausgabe, hrsg. v. Ludwig Finscher, Personenteil Bd. 14, Kassel u. a. 2005, Sp. 85–90.
- Jaenecke, Joachim (Hrsg.): Haydn, Joseph, Haydn, Michael. Autographe und Abschriften, Katalog, (= Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz. Kataloge der Musikabteilung, Handschriften, Bd. 4), München 1990.
- Kadi, Ismail Hakki: Ottoman and Dutch Merchants in the Eighteenth Century. Competition and Cooperation in Ankara, Izmir, and Amsterdam, Leiden u. Bosten 2012.
- Katalinić Vjera: Routes of Travels and Points of Encounters Observed Through Musical Borrowings: The Case of Giovanni Giornovich/Ivan Jarnović, an 18th-Century Itinerant Violin Virtuoso, in: Music Preferred. Essays in Musicology, Cultural History and Analysis in Honour of Harry White, hrsg. von Lorraine Byrne Bodley, Wien 2018, S. 701–716.

- Kaufmann, Michael G. und Menger, Reinhardt: Art.: „Stein, Andreas Friedrich“, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, zweite neubearbeitete Ausgabe, hrsg. v. Ludwig Finscher, Personenteil Bd. 15, Kassel. u. a. 2006, Sp. 1388.
- Keefe, Simon P.: On instrumental Sounds, Roles, Genres and Performances: Mozart’s Piano Quartets, K. 478 and K. 493, in: Mozart’s Chamber Music with Keyboard, hrsg. von Martin Harlow, Cambridge u. a. 2012, S. 154–181.
- Kirkendale, Warren: Fuge und Fugato in der Kammermusik des Rokoko und der Klassik, München 1966.
- Kittel, Johann Christian: Der angehende praktische Organist, oder Anweisung zum zweckmäßigen Gebrauch der Orgel bei Gottesverehrungen in Beispielen, Bd. 3, Erfurt, 1808.
- Klaus, Sabine K.: Der Wiener Klavierbauer Joseph Franz Ries (1792–1861). Sein Leben, seine Patente und seine Instrumente, in: Ries Journal, Nr. 5, 2018, S. 7–37.
- Klebe, A. Friedrich: Reise auf dem Rhein, durch die teutschen Rheinländer, und durch die französischen Departements des Donnersbergs, des Rheins und der Mosel und der Roer. Vom Julius bis December 1800, Bd. 2, Frankfurt a. Main 1801.
- Klein, Axel: „All her lovely companions are faded and gone“. How „The Last Rose of Summer“ became Europe’s favourite Irish Melody, in: Thomas Moore and Romantic Inspiration, hrsg. von Sarah McCleave u. Brian B. Caraher, (= Poetry and Song in the Age of Revolution, Bd. 7), New York 2018, S. 128–145.
- Klein, Axel: Appendix 1. Utilisations of „The Last Rose of Summer,“ respectively „The Groves of Blarney,“ by European Composers in the Nineteenth Century, in chronological Order, in: Thomas Moore and Romantic Inspiration, hrsg. von Sarah McCleave u. Brian B. Caraher, (= Poetry and Song in the Age of Revolution, Bd. 7), New York 2018, S. 231–245.
- Klinkhammer, Rudolf: Art.: „Einleitung“, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, zweite neubearbeitete Ausgabe, hrsg. v. Ludwig Finscher, Sachteil Bd. 2, Kassel. u. a. 1995, Sp. 1688–1695.
- Kobylańska, Krystyna (Hrsg.): Fryderyk Chopin. Briefe, Berlin 1983.
- Koch, David: Louis Spohrs groß besetzte Kammermusik. Ein Beitrag zur Gattungsentwicklung in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts (= Schweizer Beiträge zur Musikforschung, Bd. 24), Kassel u. a. 2016.
- Koch, Heinrich Christoph: Musicalisches Lexicon, welches die theoretische und die practische Tonkunst, encyclopädisch bearbeitet, alle alten und neuen Kunstwörter erklärt, und die alten und neuen Instrumente beschrieben enthält, Frankfurt a. M., 1802.
- Koch, Heinrich Christoph: Art.: „Styl“, in: Musikalisches Lexicon, Frankfurt a. M. 1802, Sp. 1453–1454.
- Koch, Heinrich Christoph: Versuch einer Anleitung zur Composition, Bd. 1–3, Rudolstadt, Leipzig 1782, 1787, 1793, retrographischer Neudruck, hrsg. von Jo Wilhelm Siebert, Hannover 2007.

- Koch, Juan M.: Das Klavierkonzert des 19. Jahrhunderts und die Kategorie des Symphonischen. Zur Kompositions- und Rezeptionsgeschichte der Gattung von Mozart bis Brahms, (= Musik und Musikanschauung im 19. Jahrhundert, Bd. 8), Sinzig 2001.
- Kolneder, Walter (Hrsg.): Carl Czerny. Erinnerungen aus meinem Leben, (= Sammlung Musikwissenschaftlicher Abhandlungen, Bd. 46), Strasbourg, Baden-Baden 1968.
- Komlós, Katalin: The Viennese Keyboard Trio in the 1780s: Sociological Background and Contemporary Reception, in: Music and Letters, Vol. 68, Nr. 3, Juli 1987, S. 222–234.
- Kopitz, Martin Klaus: Beethovens Berufung nach Kassel an den Hof Jérôme Bonapartes. Eine Spurensuche, in: Die Tonkunst, Jg. 5, Nr. 3, Juli 2011, S. 326–335.
- Kopitz, Klaus Martin, und Cadenbach, Rainer (Hrsg.): Beethoven aus der Sicht seiner Zeitgenossen in Tagebüchern, Briefen, Gedichten und Erinnerungen, Band 2, München 2009.
- Kopp, James B.: The Bassoon, (= The Yale Musical Instruments Series), New Haven 2012.
- Kramer, Ursula: Gattungsprobleme am Beispiel der Kammermusik für Bläserensembles, in: Aspekte der Kammermusik vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart, hrsg. von Christoph-Hellmut Mahlig u. a., (= Schloß Engers Colloquia zur Kammermusik, Bd. 1) Mainz 1998, S. 49–65.
- Kreft, Ekkehard: Harmonische Prozesse im Wandel der Epochen, 1. Teil (= Beiträge zur Europäischen Musikgeschichte, Bd. 1), Frankfurt a. M. 1995.
- Kreyszig, Walter Kurt: ‚Mit Haydn beginnt die Musik eine neue Zeitrechnung‘. Zur Verknüpfung von *stile antico*, fugierter Schreibart, *stile galante* und freierem Stil in den Finalsätzen von Franz Joseph Haydns Op. 20/2, Op. 20/5 und Op. 20/6 (1772), in: The String Quartet. From the private to the public Sphere, hrsg. von Christian Speck (= Speculum Musicae, Bd. 27), Turnhout 2016, S. 23–59.
- Kropfinger, Klaus: Art.: ‚Beethoven, Ludwig van‘, III. Gattungsstrategie, 6. Gattungsoptimierung, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, zweite neubearbeitete Ausgabe, hrsg. v. Ludwig Finscher, Personenteil Bd. 2, Kassel u. a. 1999, Sp. 872–874.
- Krummacher, Friedhelm: Geschichte des Streichquartetts. Band 1: Die Zeit der Wiener Klassik, Laaber 2005.
- Kube, Michael: ‚...dass alle Spieler hinlänglich beschäftigt sind.‘ Schuberts Klaviertrio Es-Dur (D 929) aus satztechnischer Perspektive, in: Schubert-Jahrbuch 1998, Duisburg 2000, S. 125–132.
- Kube, Michael: Brahms’ Streichsextette und ihr gattungsgeschichtlicher Kontext, in: Die Kammermusik von Johannes Brahms. Tradition und Innovation. Bericht über die Tagung Wien 1997, hrsg. von Gernot Gruber (= Schriften zur musikalischen Hermeneutik, Bd. 8), Laaber 2001, S. 149–174.
- Kühn, Clemens: Analyse lernen (= Bärenreiter Studienbücher Musik, Bd. 4, hrsg. von Silke Leopold und Jutta Schmoll-Barthel), Kassel u. a., <sup>8</sup>2006.
- Küthen, Hans-Werner (Hrsg.): Ludwig van Beethoven. Klavierkonzert Nr. 3 Op. 37, München 1984 (Beethoven Werke. Gesamtausgabe, Abteilung III, Bd. 2), Kritischer Bericht.



- Lamkin, Kathleen J.: *The Solo Piano Sonatas of Ferdinand Ries. A stylistic Study*, Diss., Northwestern University, 1981.
- Laursen, Amy D.: *Determining the Authenticity of the Concerto for two Horns, WoO 19, attributed to Ferdinand Ries*, Diss., University of North Texas, 2015.
- Legány, Dezső: *Liszt in Hungary, 1820–1848*, in: *Liszt and his World. Proceedings of the International Liszt Conference held at Virginia Polytechnic Institute and State University 20–23. May 1993*, (= *Franz Liszt Studies*, Bd. 5), New York 1998, S. 3–16.
- Leibbrandt, Philipp: „daß um sein Glück zu machen, Paris besser als wien sey“. *Beethoven, Paris und das Tripelkonzert op. 56*, in: *Die Tonkunst*, Jg. 12, Heft 1, 2018, S. 41–48.
- Lienig, Marion: *Bürgerliche Musikkultur in Bonn. Das „Album“ des Andreas Velten – eine Quelle zur Bonner Musikgeschichte des 19. Jahrhundert* (= *Veröffentlichungen des Stadtarchivs Bonn*, Bd. 55), Bonn 1995.
- Lindeman, Stephan D.: *Structural Novelty and Tradition in the early Romantic Piano Concerto*, Stuyvesant 1999.
- Lister, Warwick: *Feliks Janiewicz and the String Quartet in Great Britain, 1810–1830*, in: *The String Quartet. From the private to the public Sphere*, hrsg. von Christian Speck (= *Speculum Musicae*, Bd. 27), Turnhout 2016, S. 237–250.
- Locke, Ralph P.: *Paris: Centre of Intellectual Ferment*, in: *The Early Romantic Era. Between Revolutions: 1789 and 1848*, hrsg. von Alexander Ringer (= *Man and Music*, Bd. 6), Basingstoke u. a. 1990, S. 32–83.
- Lucenay, Josef von: *Carl Caspar Maria Clemens Joseph Anton Apollinaris, Freiherr v. Gruben*, in: *Neuer Nekrolog der Deutschen*, Jg. 5, Bd. 2, 1827, Ilmenau 1829, S. 666–671.
- Lücke, Martin: *Art.: „Müller, Iwan“*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, zweite neubearbeitete Ausgabe, hrsg. v. Ludwig Finscher, Personenteil Bd. 12, Kassel u. a. 2004, Sp. 794–795.
- Ludmilla Assing (Hrsg.): *Briefe von der Universität in die Heimath. Aus dem Nachlaß Varnhagen's von Ense*, Leipzig 1874.
- Lüpfe, R. A.: *Nekrolog des hochwürdigen Bischofes von Paros, Apostolischen Administrators und Weihbischofs von Osnabrück Karl Klemens von Gruben*, in: *Literaturzeitung für die katholische Geistlichkeit*, Nr. 104, 27.12.1827, S. 403–416.
- Lütteken, Laurenz: *Art.: „Streichtrio“*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, zweite neubearbeitete Ausgabe, hrsg. v. Ludwig Finscher, Sachteil Bd. 8, Kassel u. a. 1998, Sp. 2009–2017.
- Mahling, Christoph-Hellmut: *Zur Entwicklung des Streichquartetts zum professionellen Ensemble, insbesondere in der Zeit Felix Mendelssohns*, in: *Aspekte der Kammermusik vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, hrsg. von dems. u. a. (= *Schloß Engers Colloquia zur Kammermusik*, Bd. 1), Mainz 1998, S. 31–47.

- Maschat, Alexander: Vorwort in: Ferdinand Ries. Streichquintett WoO 62 f-Moll, Partitur und Stimmen, hrsg. von dems., (Sämtliche Streichquintette Nr. 7), Accolade Musikverlag (Acc. 3084), Wangen 2005, S. 2.
- Matthäus, Wolfgang: Beiträge zur Musikgeschichte in den Jahren 1772–1791. Quellen und Berichte aus zeitgenössischen Tageszeitungen, in: Bonner Geschichtsblätter, Bd. 21, hrsg. vom Bonner Heimat- und Geschichtsverein und dem Stadtarchiv Bonn, Bonn 1967, S. 136–152.
- 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. From the private to the public Sphere, hrsg. von Christian Speck (= Speculum Musicae, Bd. 27), Turnhout 2016, S. 165–197.
- Metzelaar, Helen: Gertrude van den Bergh, in: Women Composers. Music through the Ages, hrsg. von Sylvia Glickman u. Martha Furman Schleifer (= Composers Born 1700 to 1799. Keyboard Music, Bd. 3), London u. a., 1998, S. 329–333.
- 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, hrsg. von Joachim Veit und Frank Ziegler, Mainz u. a., S. 394–475.
- Moore, Thomas: A Selection of Irish Melodies with Symphonies and Accompaniments by Sir John Stevenson Mus. Doc. and Characteristic Words by Thomas Moore Esqr., Bd. 5, London 1813.
- Moscheles, Charlotte (Hrsg.): Aus Moscheles' Leben. Nach Briefen und Tagebüchern, Bd. 1–2, Leipzig 1872/1873.
- Mühlens-Molderings, Barbara: Ferdinand Ries' Brief an Wilhelm Christian Müller vom 18. Juni 1830, in: Ries Journal, Nr. 1, 2011, S. 2–29.
- Mühlens-Molderings, Barbara: Vorbemerkung der Redaktion. Joseph Franz Ries, in: Ries Journal, Nr. 5, 2018, S. 3–5.
- Müller, Christian: St. Petersburg ein Beitrag zur Geschichte unserer Zeit in Briefen aus den Jahren 1810, 1811 und 1812, Mainz 1813.
- Müller, Gottfried: Daniel Steibelt. Sein Leben und seine Klavierwerke (Etüden und Sonaten), (= Sammlung Musikwissenschaftlicher Abhandlungen, Bd. 10), Leipzig u. a. 1933.
- Müller, Sven O.: Das Publikum macht die Musik. Musikleben in Berlin, London und Wien im 19. Jahrhundert, Göttingen 2014.
- Müller, Wilhelm Christian: Aesthetisch-historische Einleitungen in die Wissenschaft der Tonkunst, Bd. 2, Leipzig 1830.
- Nagler, G. K.: Art.: „Schilbach, Johann Heinrich“, in: Neues allgemeines Künstler-Lexicon oder Nachrichten von dem Leben und Werken der Maler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher, Formschneider, Lithographen, Zeichner, Medailleure, Elfenbeinarbeiter, etc., Bd. 15, München 1845, S. 228–229.
- Neuwirth, Markus: Von Wallerstein nach Bonn. Joseph Reichas Harmoniemusik, Beethovens Bläseroktett op. 103 und die Frage des Stiltransfers, in: Beethoven und andere Hofmusiker seiner Generation. Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Bonn,

3. bis 6. Dezember 2015, hrsg. von Birgit Lodes u. a. (Veröffentlichungen des Beethoven-Hauses Bonn, Reihe IV, = Schriften zur Beethoven-Forschung, Bd. 29, = Musik am Bonner kurfürstlichen Hof, Bd. 1), Bonn 2018, S. 253–270.
- Niemöller, Klaus W.: Aspekte des Musiklebens Kiews im 19. Jahrhundert aus der Sicht der deutschen Musikkultur, in: Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa. Mitteilungen der internationalen Arbeitsgemeinschaft an der Universität Leipzig in Zusammenarbeit mit den Mitgliedern der internationalen Arbeitsgemeinschaft für die Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa an der Universität Leipzig, Heft 5, 1999, S. 56–61.
- Niemöller, Klaus W.: Eine musikalische Freundschaft. Sibylle Mertens-Schaafhausen und Ferdinand Ries, Dirigent der Niederrheinischen Musikfeste, in: Ries Journal, Nr. 2, 2012, S. 3–27.
- Noll, Hans: Hofrat Johanens Büel von Stein am Rhein 1791–1830. Ein Freund großer Zeitgenossen, Frauenfeld und Leipzig 1930.
- Nottelmann, Karsten: Vorwort in: Franz Xaver Mozart. Sämtliche Klavierwerke Bd. 1, hrsg. von dems., Henle, München 2011, S. IV–VIII.
- November, Nancy: From Private to Public to Private? On the Aesthetics and Reception of Beethoven's String Quartet in F Minor, Op. 95, in: The String Quartet. From the private to the public Sphere, hrsg. von Christian Speck (= Speculum Musicae, Bd. 27), Turnhout 2016, S. 111–140.
- Olleson, Philip (Hrsg.): The Letters of Samuel Wesley. Professional and Social Correspondence, 1797–1837, Oxford u. a. 2001.
- Palisca, Claude V.: French Revolutionary Models for Beethoven's Eroica Funeral March, in: Music and Context. Essays for John M. Ward, hrsg. von Anne Dhu Shapiro, Harvard University 1985, S. 198–209.
- Petersen, Peter: Nochmals zum Tanz-Quodlibet im ersten Akt-Finale des Don Giovanni, in: Archiv für Musikwissenschaft, Jg. 65, Heft 1, 2008, S. 1–30.
- Piggott, Patrick: The Life and Works of John Field 1782–1837. Creator of the Nocturne, Berkely, Los Angeles 1973.
- Potter, Tully: Art.: „Müller Quartett“, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, zweite neubearbeitete Ausgabe, hrsg. v. Ludwig Finscher, Personenteil Bd. 12, Kassel u. a. 2004, Sp. 784.
- Prach, Ivan (Hrsg.): Sobranie Narodnykh Russkikh Piesen s ikh Golosami na Muzyku polozhil Ivan Prach. Pechatano v tipographii Gornago Uchilishcha 1790.
- Purtov, Feliks: Art.: „Viel'gorskij“, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, zweite neubearbeitete Ausgabe, hrsg. v. Ludwig Finscher, Personenteil Bd. 16, Kassel u. a. 2006, Sp. 1564–1565.
- Raab, Armin: Kammermusik mit Bläsern und Eigenbearbeitungen, in: Beethovens Kammermusik, hrsg. von Friedrich Geiger und Martina Sichardt (= Das Beethoven-Handbuch, Bd. 3), Laaber 2016, S. 469–498.
- Rainbow, Bernarr: Johann Bernhard Logier and the Chiroplast Controversy, in: The Musical Times, Vol. 131, Nr. 1766, April 1980, S. 193–196.

- Recke, Johann Friedrich von (Hrsg.): Allgemeines Schriftsteller- und Gelehrten-Lexicon der Provinzen Livland, Esthland und Kurland, Bd. 1, Mitau 1827.
- 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. 1, Amsterdam 1810.
- Reimer, Erich: Idee der Öffentlichkeit und kompositorische Praxis im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert, in: Die Musikforschung, Jg. 29, Heft 2, April/Juni 1976, S. 130–137.
- Reisinger, Elisabeth: Höfische Musikpraxis in Wien und Bonn im späten 18. Jahrhundert. Neue Perspektiven auf Handlungsweisen, -räume und Akteure, in: Die Musikforschung, Jg. 71, Heft 1, 2018, S. 3–18.
- Ringer, Alexander: Beethoven and the London Pianoforte School, in: The Musical Quarterly, Vol. 56, Nr. 4, Special Issue Celebrating the Bicentennial of the Birth of Beethoven, Oktober 1970, S. 742–758.
- Rita, Benton: London Music in 1815, as seen by Camille Pleyel, in: Music & Letters, Vol 47, Nr. 1, Januar 1966, S. 34–47.
- Robinson, Steven: The eight Symphonies of Ferdinand Ries (1794–1838), Bd. 1–2, Diss., University of Manchester, 2002.
- Rosen, Charles: Der klassische Stil. Haydn, Mozart, Beethoven, Kassel u. a. <sup>2</sup>1995.
- Rosenzweig, Heidrun: Die pädagogischen Werke für Harfe zur Zeit Erards, in: Harpa und Bulletin Erard. Sondernummer mit den Referaten des Erard-Symposiums Michaelstein 13.–14. November 1994, Heft 18, 1995, S. 21–24.
- Rudolph, Moritz (Hrsg.): Art.: „Ries“ in: Rigaer Theater- und Tonkünstler-Lexikon nebst Geschichte des Rigaer Theaters und der Musikalischen Gesellschaft, Riga 1890, S. 198.
- Rudolph, Moritz (Hrsg.): Art.: „Romberg“ in: Rigaer Theater- und Tonkünstler-Lexikon nebst Geschichte des Rigaer Theaters und der Musikalischen Gesellschaft, Riga 1890, S. 202.
- Sachs, Joel: A Checklist of the Works of Johann Nepomuk Hummel, in: Notes, Vol. 30, Nr. 4, Juni 1974, S. 732–754.
- Sala, Massimiliano (Hrsg.): Piano Culture in 19th-Century Paris (= Speculum Musicae, Bd. 26), Turnhout 2015.
- Salmen, Walter: 3 Streichquartette F-Dur, e-Moll und C-Dur „Rasumowsky-Quartette“ op. 59, in: Beethoven. Interpretationen seiner Werke, Bd. 1, hrsg. von Albrecht Riethmüller u. a., Laaber 1994, S. 430–438.
- Sand, William E.: The Life and Works of Ferdinand Ries, Diss., University of Wisconsin, Ann Arbor 1973.
- Schewe, Gisela: Untersuchungen zu den Streichquartetten von Ferdinand Ries (= Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte, Heft 147), Berlin 1993.
- Schick, Hartmut: Art.: „Septett“, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, zweite neubearbeitete Ausgabe, hrsg. v. Ludwig Finscher, Sachteil Bd. 8, Kassel u. a. 1998, Sp. 1250–1254.

- Schick, Hartmut: Ein Quintett im Diskurs mit dem Streichquartett. Mozarts Streichquintett C-Dur KV 515, in: Mozarts Streichquintette. Beiträge zum musikalischen Satz, zum Gattungskontext und zu Quellenfragen, hrsg. von Cliff Eisen und Wolf-Dieter Seiffert, Stuttgart 1994, S. 69-101.
- Schick, Hartmut: Finalität als Formprinzip. Beethovens mittlere Klaviersonaten und die Kunst, falsch zu beginnen, in: Musiktheorie, Jg. 13, 1998, S. 207–222.
- Schmidt, Beate A.: Art.: „Radziwill, Anton Heinrich von“, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, zweite Neubearbeitete Ausgabe, hrsg. v. Ludwig Finscher, Personenteil Bd. 13, Kassel u. a. 2005, Sp. 1188–1189.
- Schmidt, Matthias: Streichquintette. Über Entwicklung (II). Mozart und die Kombinatorik der Wahrnehmung, in: Mozarts Klavier- und Kammermusik, hrsg. von dems. (= Das Mozart-Handbuch, Bd. 2), Laaber 2006, S. 451–482.
- Schmidt-Beste, Thomas: Kammermusik mit Klavier. Die Synthese von konzertantem Stil und „vernünftigem Gespräch“, in: Mozarts Klavier- und Kammermusik, hrsg. von Matthias Schmidt (= Das Mozart-Handbuch, Bd. 2), Laaber 2006, S. 193–203.
- Schneider, Herbert: 6 Streichquartette F-Dur, G-Dur, D-Dur, c-Moll, A-Dur, B-Dur op. 18, in: Beethoven. Interpretationen seiner Werke, Bd. 1, hrsg. v. Albrecht Riethmüller u. a., Laaber 1994, S. 133–150.
- Schneider, Herbert: Die deutschen Übersetzungen französischer Opern zwischen 1780 und 1820. Verlauf und Probleme eines Transfer-Zyklus, in: Kulturtransfer im Epochenbruch. Frankreich – Deutschland 1770 bis 1830, Bd. 9.2, hrsg. von Hans-Jürgen Lüsebrink und Rolf Reichardt (= Deutsch-Französische Kulturbibliothek, Bd. 9), S. 593–676.
- Schubart, Christian Friedrich D.: Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst, hrsg. von Ludwig Schubart, Wien 1806.
- Schürmann, Kurt: Der Verleger Franz Philipp Dunst, Frankfurt/M., in: Beethoven-Jahrbuch, Bd. 6, Jg. 1965/68, hrsg. von Paul Mies und Joseph Schmidt-Görg (= Veröffentlichungen des Beethovenhauses in Bonn, neue Folge, Reihe 2), Bonn 1969, S. 209–214.
- Schwab, Heinrich W.: Kammer – Salon – Konzertsaal. Zu den Aufführungsorten der Kammermusik, insbesondere im 19. Jahrhundert, in: Aspekte der Kammermusik vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart, hrsg. von Christoph-Hellmut Mahling u. a. (= Schloß Engers Colloquia zur Kammermusik, Bd. 1) Mainz 1998, S. 9–29.
- Schwarz, Boris: French Instrumental Music Between the Revolutions (1789–1830), New York 1987.
- Schwindt, Nicole: Die Kammermusik, in: Mozart Handbuch, hrsg. von Silke Leopold, Kassel u. a. 2005 S. 384–480.
- Schwindt-Gross, Nicole: Drama und Diskurs: zur Beziehung zwischen Satztechnik und motivischem Prozeß am Beispiel der durchbrochenen Arbeit in den Streichquartetten Mozarts und Haydns (= Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft, Bd. 15), Laaber 1989.
- Seaman, Gerald: Amateur Music-Making in Russia, in: Music and Letters, Vol. 47, Nr. 3, Juli 1966, S. 249–259.

- Seaman, Gerald: Moscow and St. Petersburg, in: *The Early Romantic Era. Between Revolutions: 1789 and 1848*, hrsg. von Alexander Ringer, (= *Man and Music*, Bd. 6), Basingstoke u. a. 1990, S. 236–258.
- Sieber, Tilman: *Das klassische Streichquintett. Quellenkundliche und gattungsgeschichtliche Studien* (= *Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft*, Bd. 10), Bern u. a. 1983.
- Sisman, Elaine R.: *Haydn and the Classical Variation*, (= *Studies in the History of Music*, Bd. 5), Cambridge u. a. 1993.
- Sisman, Elaine R.: *Tradition and Transformation in the Alternating Variations of Haydn and Beethoven*, in: *Acta Musicologica*, Vol. 62, Fasc. 2/3, Mai–Dezember 1990, S. 152–182.
- Smallman, Basil: Art.: „Klavierkammermusik“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, zweite neubearbeitete Ausgabe, hrsg. v. Ludwig Finscher, Sachteil Bd. 5, Kassel u. a. 1996, Sp. 326–339.
- Smallman, Basil: *The Piano Quartet and Quintet. Style, Structure, and Scoring*, Oxford 1994.
- Smallman, Basil: *The Piano Trio. Its History, Technique, and Repertoire*, Oxford 1990.
- Smets, Wilhelm: Abschieds-Toast an Ferdinand Ries, als er mit seiner erkrankten Gattin nach Italien reiste, Aachen 1832, in: *Gedichte von Wilhelm Smets*, Bd. 3, Stuttgart und Tübingen 1840.
- Solomon, Maynard: *Beethoven*, München 1977.
- Speck, Christian: Haydn's Emperor Quartet, Op. 76 No. 3, and the public Spheres in London and Vienna, in: *The String Quartet. From the private to the public Sphere*, hrsg. von Christian Speck (= *Speculum Musicae*, Bd. 27), Turnhout 2016, S. 93–109.
- Stanek, Emily: *New Insight into the Flute Quartet Genre: Historical and Analytical Background to the Flute Quartets, Opus 145 by Ferdinand Ries*, Diss., Ball State University, Muncie/Indiana, December 2014.
- Stewart-MacDonald, Rohan H.: *The Second Solo in the Opening Movements of Early-Romantic Parisian Piano Concertos: Frédéric Kalkbrenner (1785–1849) and His Contemporaries*, in: *Piano Culture in 19th-Century Paris*, hrsg. von Massimiliano Sala (= *Speculum Musicae*, Bd. 26), Turnhout 2015, S. 151–205.
- Strang, Elke: *Das Kloster Marienforst bei Bad Godesberg von seiner Gründung im 13. Jahrhundert bis zur Auflösung 1802* (= *Veröffentlichungen des Stadtarchivs Bonn*, Bd. 56), Bonn 1995.
- Strebel, Harald: *Quartette und Quintette für ein Blasinstrument. Virtuosität und Kammermusik*, in: *Mozarts Klavier- und Kammermusik*, hrsg. von Matthias Schmidt (= *Das Mozart Handbuch*, Bd. 2), Laaber 2006, S. 257–284.
- Sundström, Gabriel A.: *Die abenteuerliche Reise eines jungen Komponisten im Zeitalter Napoleons. Ferdinand Ries in Skandinavien und Russland in den Jahren 1811 bis 1813*, in: *Ries Journal*, Nr. 4, 2016, S. 5–29.
- Taylor, Ian: *Music in London and the Myth of Decline. From Haydn to the Philharmonic*, Cambridge 2010.

- Temperley, Nicholas: London and the Piano, 1760–1860, in: *The Musical Times*, Vol. 129, Nr. 1744, Juni 1988, S. 289–293.
- Thayer, Alexander W.: *Ludwig van Beethovens Leben*, Bd. 2, Leipzig <sup>2</sup>1910.
- Thistlethwaite, Nicholas: Art.: „Smart“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, zweite neubearbeitete Ausgabe, hrsg. v. Ludwig Finscher, Personenteil Bd. 15, Kassel u. a. 2006, Sp. 922–924.
- Trzeciakowski, Lech: Fürst Anton Heinrich Radziwiłł. Ein Verfechter polnisch-deutscher Annäherung, in: „Der du mein ferner Bruder bist...“. *Polnische Deutschlandfreunde in Porträts*, hrsg. von Krzysztof Ruchniewicz und Marek Zybura, Osnabrück 2015, S. 11–30.
- Tyson, Alan: Ferdinand Ries (1784–1838). *The History of His Contribution to Beethoven Biography*, in: *19th-Century Music*, Vol. 7, Nr. 3, Essays for Joseph Kerman, 3. April 1984, S. 209–221.
- Ueberfeldt, Ludwig: *Ferdinand Ries' Jugendentwicklung*, Diss., Bonn 1915.
- Unverricht, Hubert: Art.: „Divertimento“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, zweite neubearbeitete Ausgabe, hrsg. v. Ludwig Finscher, Sachteil Bd. 2, Kassel u. a. 1995, Sp. 1301–1310.
- Valder-Knechtges, Claudia: *Die Musikgeschichte*, in: *Geschichte der Stadt Bonn*, Bd. 3, hrsg. von Dietrich Höroldt, Bonn 1989, S. 502–505.
- Viertel, Matthias S.: *Die Instrumentalmusik Carl Maria von Webers. Ästhetische Voraussetzungen und struktureller Befund (= Europäische Hochschulschriften, Reihe 36, Musikwissenschaft, Bd. 20)*, Frankfurt a. M. 1986.
- Voigt, Bernhard Friedrich (Hrsg.): *Ferdinand Ries*, in: *Neuer Nekrolog der Deutschen*, Jg. 16, 1838, Bd. 1, Weimar 1840, S. 75–78.
- Voigt, Bernhard Friedrich (Hrsg.): *Georg Dubislaw Ludwig von Pirch*, in: *Neuer Nekrolog der Deutschen*, Jg. 16, 1838, Bd. 1, Weimar 1840, S. 355–358.
- Vollständiges Auskunftsbuch, oder einzig richtiger Wegweiser in der kaiserl. königl. Haupt- und Residenzstadt Wien, für Kaufleute, Fabrikanten, Künstler und Handwerker, vorzüglich aber für Fremde, auf das Jahr 1808.*
- Wackerbauer, Michael: *Sextett, Doppelquartett und Oktett. Studien zur groß besetzten Kammermusik für Streicher im 19. Jahrhundert (= Regensburger Studien zur Musikgeschichte, Bd. 6)*, Tutzing 2008.
- Waidelich, Till Gerrit (Hrsg.): *Franz Schubert. Dokumente 1817–1830*, Bd. 1, (= Veröffentlichungen des Internationalen Franz Schubert Instituts, Bd. 10, Teilband 1), Tutzing 1993.
- Wald Uta, Baumgart-Sreibert, Juliane (Hrsg.): *Felix Mendelssohn Bartholdy. Sämtliche Briefe*, Bd. 3, August 1832 bis Juli 1834, Kassel u. a., 2010.
- Wald Uta, u. Kauba, Thomas (Hrsg.): *Felix Mendelssohn Bartholdy. Sämtliche Briefe*, Bd. 5, Juli 1836 bis Januar 1838, Kassel u. a., 2012.
- Warrack, John: Art.: „Moore, Thomas“, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Zweite, neubearbeitete Ausgabe, Bd. 17, London 2001, S. 80–82.

- Weber, William: *Music and the Middle Class. The Social Structure of Concert Life in London, Paris and Vienna*, New York 1975.
- Wegeler, Franz Gerhard, und Ries, Ferdinand: *Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven*, Koblenz 1838, Faksimile-Nachdruck, Berlin 2012.
- Wehner, Ralf: „... in Schelbles Geist, Sinn und Richtung“ – Felix Mendelssohn Bartholdy und der „Cäcilien-Verein“, in: „Die Leute singen mit viel Feuer ...“. *Der Cäcilienchor Frankfurt am Main 1818 bis 2018*, hrsg. von Daniela Philippi und Ralf-Oliver Schwarz, Frankfurt am Main 2018, S. 39–51.
- Wetzstein, Margot (Hrsg.): *Familie Beethoven im kurfürstlichen Bonn. Neuauflage nach den Aufzeichnungen des Bonner Bäckermeisters Gottfried Fischer*, Bonn 2006.
- Wollny, Peter: *Mozarts Fugen und der fugierte Stil in seinem Spätwerk*, in: *Bericht über den Internationalen Mozart-Kongreß Salzburg 1991*, Bd. 1, hrsg. von Rudolph Angermüller u. a., (= Mozart-Jahrbuch 1991), Kassel u. a. 1992, S. 86–92.
- Zajkowski, Roberta: *The Piano and Wind Quintets of Mozart and Beethoven: Reception and Relationship.*, Diss., Ohio State University 2010.
- Zanden, Jos van der: *Ferdinand Ries in Wien. Neue Perspektiven zu den Notizen*, in: *Bonner Beethoven-Studien*, Bd. 4 hrsg. von Ernst Hettrich (= Veröffentlichungen des Beethoven-Hauses Bonn, Reihe V, Bd. 4), 2005, S. 191–212.
- Zanden, Jos van der: *Reassessing Ferdinand Ries in Vienna: Ramifications for Beethoven Biography*, in: *Nineteenth-Century Music Review* (2019), S. 1–20, online unter: <https://doi.org/10.1017/S1479409819000247>, [Zugriff: 22.08.2020].
- Zórawska-Witkowska, Alina: Art.: „Kozłowski, Józef“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, zweite neubearbeitete Ausgabe, hrsg. v. Ludwig Finscher, Personenteil Bd. 10, Kassel u. a. 2003, Sp. 595–596.
- Zwolińska, Elżbieta: *Aus dem Repertoire des jungen Chopin: Klavierkonzert cis-Moll op. 55 von Ferdinand Ries*, in: *Chopin and his Work in the Context of Culture*, hrsg. Von Irena Poniatowska, Bd. 1, Krakau 2003, S. 489–495.

## 12.6 Verzeichnis der für die Analysen verwendeten Notenausgaben

### Kammermusik für Streicher

#### Streichtrios

- |              |  |
|--------------|--|
| WoO 70 Nr. 1 | Ries, Ferdinand: <i>Streichtrio WoO 70 Nr. 1 Es-Dur</i> , Partitur und Stimmen, hrsg. von Jürgen Schmidt, (Acc. 3004), Accolade Musikverlag, Holzkirchen 2001. |
| WoO 70 Nr. 2 | Ries, Ferdinand: <i>Streichtrio WoO 70 Nr. 2 e-Moll</i> , Partitur und Stimmen, hrsg. von Jürgen Schmidt, (Acc. 3005), Accolade Musikverlag, Holzkirchen 2001. |



### **Streichquartette**

- op. 70 Nr. 1 Ries, Ferdinand: Streichquartett op. 70 Nr. 1 F-Dur, Partitur und Stimmen, hrsg. von Jürgen Schmidt, Accolade Musikverlag (Acc. 3031), Holzkirchen 2002.
- op. 70 Nr. 2 Ries, Ferdinand: Streichquartett op. 70 Nr. 2 G-Dur, Partitur und Stimmen, hrsg. von Jürgen Schmidt, Accolade Musikverlag (Acc. 3032), Holzkirchen 2002.
- op. 70 Nr. 3 Ries, Ferdinand: Streichquartett op. 70 Nr. 3 fis-Moll, Partitur und Stimmen, hrsg. von Jürgen Schmidt, Accolade Musikverlag (Acc. 3033), Holzkirchen 2002.
- op. 126 Nr. 1 Ries, Ferdinand: Streichquartett op. 126 Nr. 1 B-Dur, Partitur und Stimmen, hrsg. von Jürgen Schmidt, Accolade Musikverlag (Acc. 3034), Holzkirchen 2002.
- op. 126 Nr. 2 Ries, Ferdinand: Streichquartett op. 126 Nr. 2 c-Moll, Partitur und Stimmen, hrsg. von Jürgen Schmidt, Accolade Musikverlag (Acc. 3035), Holzkirchen 2002.
- op. 126 Nr. 3 Ries, Ferdinand: Streichquartett op. 126 Nr. 3 A-Dur, Partitur und Stimmen, hrsg. von Jürgen Schmidt, Accolade Musikverlag (Acc. 3036), Holzkirchen 2002.
- op. 150 Nr. 1 Ries, Ferdinand: Streichquartett op. 150 Nr. 1 a-Moll, Partitur und Stimmen, hrsg. von Jürgen Schmidt, (Sämtliche Streichquartette Bd. 7), Accolade Musikverlag (Acc. 3037), Holzkirchen 2002.
- op. 150 Nr. 2 Ries, Ferdinand: Streichquartett op. 150 Nr. 2 e-Moll, Partitur und Stimmen, hrsg. von Jürgen Schmidt, (Sämtliche Streichquartette Bd. 8), Accolade Musikverlag (Acc. 3038), Holzkirchen 2002.
- op. 150 Nr. 3 Ries, Ferdinand: Streichquartett op. 150 Nr. 3 g-Moll, Partitur und Stimmen, hrsg. von Jürgen Schmidt, (Sämtliche Streichquartette Bd. 9), Accolade Musikverlag (Acc. 3039), Warngau 2002.
- op. 166 Nr. 1 Ries, Ferdinand: Streichquartett op. 166 Nr. 1 Es-Dur, Partitur und Stimmen, hrsg. von Jürgen Schmidt, (Sämtliche Streichquartette Bd. 10) Accolade Musikverlag (Acc. 3061), Warngau 2002.
- op. 166 Nr. 2 Ries, Ferdinand: Streichquartett op. 166 Nr. 2 g-Moll, Partitur und Stimmen, hrsg. von Jürgen Schmidt, (Sämtliche Streichquartette Bd. 11), Accolade Musikverlag (Acc. 3062), Warngau 2002.
- WoO 1 Nr. 1 Ries, Ferdinand: Streichquartett WoO 1, Nr. 1 As-Dur, Partitur und Stimmen, hrsg. von Jürgen Schmidt, (Sämtliche Streichquartette Bd. 12), Accolade Musikverlag (Acc. 3063), Warngau 2003.
- WoO 1 Nr. 2 Ries, Ferdinand: Streichquartett WoO 1, Nr. 2 A-Dur, Partitur und Stimmen, hrsg. von Jürgen Schmidt, (Sämtliche Streichquartette Bd. 13), Accolade Musikverlag (Acc. 3064), Warngau 2003.
- WoO 1 Nr. 3 Ries, Ferdinand: Streichquartett WoO 1, Nr. 3 d-Moll, Partitur und Stimmen, hrsg. von Jürgen Schmidt, (Sämtliche Streichquartette Bd. 14), Accolade Musikverlag (Acc. 3065), Warngau 2003.
- WoO 6 Ries, Ferdinand: Streichquartett WoO 6 F-Dur, Partitur und Stimmen, hrsg. von Jürgen Schmidt, (Sämtliche Streichquartette Bd. 15), Accolade Musikverlag (Acc. 3066), Warngau 2003.

- WoO 10 Ries, Ferdinand: Streichquartett WoO 10 Es-Dur, Partitur und Stimmen, hrsg. von Jürgen Schmidt, (Sämtliche Streichquartette Bd. 16), Accolade Musikverlag (Acc. 3067), Warngau 2003.
- WoO 34 Ries, Ferdinand: Streichquartett WoO 34 E-Dur, Partitur und Stimmen, hrsg. von Jürgen Schmidt, (Sämtliche Streichquartette Bd. 17), Accolade Musikverlag (Acc. 3068), Warngau 2003.
- WoO 36 Ries, Ferdinand: Streichquartett WoO 36 A-Dur, Partitur und Stimmen, hrsg. von Jürgen Schmidt, (Sämtliche Streichquartette Bd. 18), Accolade Musikverlag (Acc. 3069), Warngau 2003.
- WoO 37 Ries, Ferdinand: Streichquartett WoO 37 C-Dur, Partitur und Stimmen, hrsg. von Jürgen Schmidt, (Sämtliche Streichquartette Bd. 19), Accolade Musikverlag (Acc. 3070), Warngau 2003.
- WoO 48 Ries, Ferdinand: Streichquartett WoO 48 f-Moll, Partitur und Stimmen, hrsg. von Jürgen Schmidt, (Sämtliche Streichquartette Bd. 20), Accolade Musikverlag (Acc. 3071), Warngau 2003.
- WoO 71 Ries, Ferdinand: Streichquartett WoO 71 d-Moll, Partitur und Stimmen, hrsg. von Jürgen Schmidt, (Sämtliche Streichquartette Bd. 21), Accolade Musikverlag (Acc. 3072), Warngau 2003.
- WoO 72 Ries, Ferdinand: Streichquartett WoO 72 e-Moll, Partitur und Stimmen, hrsg. von Jürgen Schmidt, (Sämtliche Streichquartette Bd. 22), Accolade Musikverlag (Acc. 3073), Warngau 2003.
- WoO 73a Ries, Ferdinand: Streichquartett WoO 73a A-Dur, Partitur und Stimmen, hrsg. von Jürgen Schmidt, (Sämtliche Streichquartette Bd. 23), Accolade Musikverlag (Acc. 3074), Warngau 2003.
- WoO 73b Ries, Ferdinand: Streichquartett WoO 73b c-Moll, Partitur und Stimmen, hrsg. von Jürgen Schmidt, (Sämtliche Streichquartette Bd. 24), Accolade Musikverlag (Acc. 3075), Warngau 2003.
- WoO 73c Ries, Ferdinand: Streichquartett WoO 73c G-Dur, Partitur und Stimmen, hrsg. von Jürgen Schmidt, (Sämtliche Streichquartette Bd. 25), Accolade Musikverlag (Acc. 3076), Warngau 2003.
- WoO 74 Ries, Ferdinand: Streichquartett WoO 74 Es-Dur, Partitur und Stimmen, hrsg. von Jürgen Schmidt, (Sämtliche Streichquartette Bd. 26), Accolade Musikverlag (Acc. 3077), Warngau 2003.
- Hill deest Nr. 1 Stimmensatz in der Berliner Staatsbibliothek–Preußischer Kulturbesitz (Musikabteilung), Signatur: Mus.ms. 18536/11.
- Hill deest Nr. 2 Stimmensatz in der Berliner Staatsbibliothek–Preußischer Kulturbesitz (Musikabteilung), Signatur: Mus.ms. 18536/7.
- Hill deest Nr. 3 Stimmensatz in der Berliner Staatsbibliothek–Preußischer Kulturbesitz (Musikabteilung), Signatur: Mus.ms. 18536/18.

### **Streichquintette**

- op. 37 Ries, Ferdinand: Streichquintett op. 37 C-Dur, Partitur und Stimmen, hrsg. von Jürgen Schmidt, (Sämtliche Streichquintette Nr. 1), Accolade Musikverlag (Acc. 3078), Warngau 2003.
- op. 68 Ries, Ferdinand: Streichquintett op. 68 d-Moll, Partitur und Stimmen, hrsg. von Jürgen Schmidt, (Sämtliche Streichquintette Nr. 2), Accolade Musikverlag (Acc. 3079), Warngau 2003.
- op. 167 Ries, Ferdinand: Streichquintett op. 167 a-Moll, Partitur und Stimmen, hrsg. von Jürgen Schmidt, (Sämtliche Streichquintette Nr. 3), Accolade Musikverlag (Acc. 3080), Warngau 2003.
- op. 171 Ries, Ferdinand: Streichquintett op. 171 G-Dur, Partitur und Stimmen, hrsg. von Jürgen Schmidt, (Sämtliche Streichquintette Nr. 4), Accolade Musikverlag (Acc. 3081), Warngau 2003.
- op. 183 Ries, Ferdinand: Streichquintett op. 183 Es-Dur Souvenir d'Italie, Partitur und Stimmen, hrsg. von Jürgen Schmidt, (Sämtliche Streichquintette Nr. 6), Accolade Musikverlag (Acc. 3083), Warngau 2003.
- WoO 75 Ries, Ferdinand: Streichquintett WoO 75 A-Dur, Partitur und Stimmen, hrsg. von Jürgen Schmidt, (Sämtliche Streichquintette Nr. 5), Accolade Musikverlag (Acc. 3082), Warngau 2003.
- WoO 62 Ries, Ferdinand: Streichquintett WoO 62 f-Moll, Partitur und Stimmen, hrsg. von Alexander Maschat, (Sämtliche Streichquintette Nr. 7), Accolade Musikverlag (Acc. 3084), Warngau 2005.

### **Streichsextett**

- WoO 63 Ries, Ferdinand: Grand Sextuor für Streichsextett a-Moll WoO 63, Partitur und Stimmen, hrsg. von Bodo Koenigsbeck, Accolade Musikverlag (Acc. 3085), Warngau 2006.

### **Werke mit Klavier**

#### **Klaviertrios**

- op. 2 Ries, Ferdinand: Klaviertrio Es-Dur op. 2, Partitur und Stimmen, hrsg. von Bert Hagels, Ries & Erler, Berlin 2004.
- op. 28 Ries, Ferdinand: Trio op. 28 for Clarinet, Cello & Piano, Partitur und Stimmen, Musica Rara (M. R. 1207), London 1969.
- op. 63 Ries, Ferdinand: Trio Es-Dur, op. 63 für Klavier, Flöte und Violoncello, Partitur und Stimmen, hrsg. von Nikolaus Delius, Edition Kunzelmann (GM 1239), Lottstetten 1987.
- op. 95 Ries, Ferdinand: Grand Trio pour Harpe et Deux Piano Fortés également arrange en Duo pour Harpe & Piano par Ferd. Ries Op. 95, Stimmen, N. Simrock (2090), Bonn und Köln [ca. 1822].

op. 143 Ries, Ferdinand: Klaviertrio c-Moll op. 143, Partitur und Stimmen, hrsg. von Bert Hagels, Ries & Erler, Berlin 2004.

WoO 86 Ries, Ferdinand: 5. Klaviertrio, Klavier, Violin und Cello, Partitur, hrsg. von Stephen Begley, Biesel Classics, Dietikon/Schweiz 2010.

#### **Klavierquartette**

op. 13 Ries, Ferdinand: Quartett f-Moll für Violine, Viola, Violoncello und Klavier op. 13, Partitur und Stimmen, (Unbekannte Werke der Klassik und Romantik, Nr. 127), Verlag Walter Wollenweber (WW 127), München-Gräfelfing, 1992.

op. 17 Ries, Ferdinand: Quartett Es-Dur für Violine, Viola, Violoncello und Klavier op. 17, Partitur und Stimmen, Edition Kunzelmann (GM 1604), Lottstetten 1992.

op. 129 Ries, Ferdinand: Quartetto for Pianoforte, Violin, Tenor & Violoncello, Partiturautograph in der Berliner Staatsbibliothek–Preußischer Kulturbesitz (Musikabteilung), Signatur: Mus.ms.autogr. Ries, F. 188 N, online unter: <http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB000281B500000000> [Zugriff: 21.9.2020].

#### **Klavierquintett**

op. 74 Ries, Ferdinand: Quintett h-Moll op. 74 für Violine, Viola, Violoncello, Kontrabaß und Klavier op. 74, Partitur und Stimmen, (Unbekannte Werke der Klassik und Romantik, Nr. 62), Verlag Walter Wollenweber (WW 62), München-Gräfelfing, 1990.

#### **Klaviersextette**

op. 100 Ries, Ferdinand: Sextett für Piano, 2 Violinen, Viola, Violoncello und Kontrabass, Partitur, spartiert und zur Verfügung gestellt von Timm-Johannes Trappe (Ensemble Concertant Frankfurt).

op. 142 Ries, Ferdinand: Sextett [für Klavier, Harfe, Klarinette, Fagott, Horn und Kontrabass], Partitur, spartiert und zur Verfügung gestellt von Timm-Johannes Trappe (Ensemble Concertant Frankfurt).

WoO 76 Ries, Ferdinand: 1. Sextetto pour Piano forte avec Violon, deux Altes et Violoncelle, et Contre Basse, Partiturautograph in der Berliner Staatsbibliothek–Preußischer Kulturbesitz (Musikabteilung), Signatur: Mus.ms.autogr. Ries, F. 88a N, online unter: <http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB0001AD5600000000> [Zugriff: 21.9.2020].

#### **Klavierseptett**

op. 25 Ries, Ferdinand: Grand Septuor Es-Dur op. 25 für Violine, Violoncello, Kontrabass, Klarinette, 2 Hörner und Klavier, Partitur und Stimmen, hrsg. von Bert Hagels, Ries & Erler, Berlin 2005.

#### **Klavieroktett**

op. 128 Ries, Ferdinand: Octet Opus 128 for Piano, Clarinet, Horn, Basson, Violin, Viola Cello & Bass, Partitur, Musica Rara (M. R. 1851) London 1976.

## Werke mit Blasinstrumenten

### Klarinettensonate

- op. 29                   Ries, Ferdinand: Sonate g-Moll für Klarinette in B und Klavier, Partitur und Stimmen, hrsg. von Walter Lebermann, B. Schott's Söhne (Edition Schott 5757), Mainz 1967.

### Flötenquartette

- op. 145 Nr. 1           Ries, Ferdinand: Quartett C-Dur op. 145 Nr. 1 für Flöte, Violine, Viola und Violoncello, Partitur und Stimmen, hrsg. von Jürgen Schmidt, Accolade Musikverlag (Acc. 4037), Holzkirchen 1998.
- op. 145 Nr. 2           Ries, Ferdinand: Quartett e-Moll op. 145 Nr. 2 für Flöte, Violine, Viola und Violoncello, Partitur und Stimmen, hrsg. von Jürgen Schmidt, Accolade Musikverlag (Acc. 4038), Holzkirchen 1998.
- op. 145 Nr. 3           Ries, Ferdinand: Quartett A-Dur op. 145 Nr. 3 für Flöte, Violine, Viola und Violoncello, Partitur und Stimmen, hrsg. von Jürgen Schmidt, Accolade Musikverlag (Acc. 4039), Holzkirchen 1998.
- WoO 35 Nr. 1           Ries, Ferdinand: Quartett G-Dur WoO 35, 1 für Flöte, Violine, Viola und Violoncello, Partitur und Stimmen, hrsg. von Jürgen Schmidt, Accolade Musikverlag (Acc. 4052), Holzkirchen 2000.
- WoO 35 Nr. 2           Ries, Ferdinand: Quartett d-Moll WoO 35, 2 für Flöte, Violine, Viola und Violoncello, Partitur und Stimmen, hrsg. von Jürgen Schmidt, Accolade Musikverlag (Acc. 4053), Holzkirchen 2000.
- WoO 35 Nr. 3           Ries, Ferdinand: Quartett a-Moll WoO 35, 3 für Flöte, Violine, Viola und Violoncello, Partitur und Stimmen, hrsg. von Jürgen Schmidt, Accolade Musikverlag (Acc. 4054), Holzkirchen 2000.

### Flötenquintett

- op. 107                   Ries, Ferdinand: Quintett h-Moll op. 107 für Flöte, Violine, 2 Violen und Violoncello, Partitur und Stimmen, hrsg. von Jürgen Schmidt, Accolade Musikverlag (Acc. 4041), Holzkirchen 1999.

### Bläsersextette

- WoO 50                   Ries, Ferdinand: WoO 50 Notturmo Nr. 1 für Flöte, 2 Klarinetten Horn und 2 Fagotte, Partitur und Stimmen, hrsg. von Helge Bartholomäus, Ries & Erler (R. 11 457 E.), Berlin 1993.
- WoO 60                   Ries, Ferdinand: WoO 60 Notturmo Nr. 2 für Flöte, 2 Klarinetten Horn und 2 Fagotte, Partitur und Stimmen, hrsg. von Helge Bartholomäus, Ries & Erler (R. 11 493 E.), Berlin 1994.

# Anhang

## 1. Briefedition

### Bemerkungen zu den Transkriptionen

Im Zuge der Recherchen für die vorliegende Arbeit fanden sich in verschiedenen Archiven in Deutschland (trotz teils nur oberflächlicher Suche) rund 50 Briefe von Ries, die in die von Cecil Hill 1982 vorgelegte Edition keinen Eingang gefunden haben. Axel Beer verweist in einem Beitrag für das *Ries Journal* bereits 2012 auf die Existenz von 27 unveröffentlichten Briefen an Ambrosius Kühnel beziehungsweise C. F. Peters, die im Staatsarchiv Leipzig verwahrt werden und gibt kurze Inhaltsangaben wieder.<sup>1072</sup> Vollständige Transkriptionen dieser Briefe sind bisher allerdings nicht publiziert worden. Eine ausgedehnte Suche, die im Rahmen dieser Arbeit leider nicht möglich ist, würde sicherlich noch weitere bisher unbekannte Briefe zutage fördern. Erst kürzlich sind im *Ries Journal* Nr. 6 weitere 14 bisher unveröffentlichte Briefe aus dem Archiv der *Gesellschaft der Musikfreunde in Wien* veröffentlicht worden.<sup>1073</sup>

Die hier nun erstmals in Transkription wiedergebenden Briefe ergänzen die Edition von Hill und geben gleichzeitig wertvolle und teils neue Einblicke in Ries' Leben sowie zur Entstehungsgeschichte verschiedener Werke. Wo möglich, erläutern Kommentare den Kontext, um dem Leser das Verständnis des Inhalts zu erleichtern.

Bei den Transkriptionen der hier wiedergegebenen Briefe fanden folgende Richtlinien Anwendung:

- Insofern die Briefe eine Datumsangabe aufweisen, erfolgt die Auflistung chronologisch.
- Fundstellen und Signaturen werden den Transkriptionen vorangestellt.
- Die Briefe wurden diplomatisch übertragen, die Orthographie und Hervorhebungen folgen daher dem Original. Hierzu gehört auch Ries' Gewohnheit, stellenweise auf Umlaute (ä, ö, ü) zu verzichten.
- Worte in lateinischer Schrift sind kursiv gesetzt.
- Alle Zeilenwechsel werden durch „|“ kenntlich gemacht.
- Die Absatzstruktur wurde beibehalten.
- Einfügungen von Ries – beispielsweise über der Zeile – wurde mit „<...>“ dargestellt.
- Tilgungen wurde ebenfalls übernommen (z. B.: **ber**eits).
- Unleserliche Worte und Textstellen wurden mit „[...]“ ausgezeichnet.
- Seitenwechsel sind in der Übertragung festgehalten.
- Kommentare und relevante Erläuterungen sind in Fußnoten ergänzt.
- Poststempel, Bemerkungen sowie Anmerkungen der Bibliotheken und v. f. H. werden nur bei Relevanz wiedergegeben.

---

<sup>1072</sup> Beer, Axel: Unveröffentlichte Briefe von Ferdinand Ries an das Bureau de Musique in Leipzig, in: *Ries Journal* 2 (2012), S. 28–33.

<sup>1073</sup> Fuchs, Ingrid: Die Briefe von Ferdinand Ries im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde Wien, in: *Ries Journal* 6 (2019), S. 9–41.

1. Ferdinand Ries an [Samuel] Chappell  
Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg Frankfurt am Main, Musikabteilung  
Signatur: Mus. Autogr. F. Ries A003

[ohne Datum]

*My dear Sir*

as *Beethovens Concertante*<sup>1074</sup> | *is to be tried next Trial* | *I beg you will send to* | *Mr Neate*<sup>1075</sup>  
*for the Orchestra* | *parts, and have one* | *first, 1 Second 1 Tenor* | *and 1 Basse part copied* |  
*with Solos – and two* | *parts with only the tutti.*

*Yours truly*

*Ferd: Ries*

*Thursday*

[auf 2v:] *M Chappel*

2. Ferdinand Ries an Ambrosius Kühnel in Leipzig  
Sächsisches Staatsarchiv, Staatsarchiv Leipzig  
Signatur: 21070 C. F. Peters, Leipzig, Sammelkartons 1800–1813,  
Verzeichnungseinheit Nr. 2631

*Petersburg 15/17 November 1811*

*Herr Kühnel in Leipzig*

Vor einigen Jahren, wo Sie ein kleines Geschäft mit mir machten, welches | glaube ich gut  
ausfiel, wollten Sie vielleicht späterhin ein bedeutenderes | unternehmen. Das *Quartet*<sup>1076</sup>  
welches sie kauften, finde ich fast über- | all, und ich hoffe, daß dies eine gute Vorbedeutung  
ist. Ich schicke | Ihnen hier die Liste meiner noch fertigen Werke, nebst den H[ono]<sup>1077</sup>raren |  
bemerkt, welche ich verlangt wünsche, um weitläufiges Schreiben zu ver= | =hindern, – sicher  
dürfen Sie rechnen die Werke sehr korrekt zu erhalten | Auch kann die Zahlung in  
verschiedenen mahlen geschehen, indem <wenn> Sie | mehrere Werke annehmen sollten, Ich  
Ihnen bis Ostermeße 1812<sup>1078</sup> Zeit | laße. 6 freye *Exemplarien* jedes Werkes verlange ich auch.  
Die vom | *Quartet*<sup>1079</sup> und *Variationen*<sup>1080</sup> und *Marche*<sup>1081</sup> habe ich auch noch nicht. Da Sie  
doch | gewiß H *Romberg* gleich antworten werden, wegen H *Lißner*,<sup>1082</sup> so fügen | Sie doch die

---

<sup>1074</sup> Vermutlich Beethovens Tripelkonzert op. 56.

<sup>1075</sup> Charles Neate (1784–1877), Komponist und Mitbegründer der *Philharmonic Society*.

<sup>1076</sup> op. 13.

<sup>1077</sup> Sinngemäß ergänzt. Im Original Textverlust.

<sup>1078</sup> Könnte auch „1813“ heißen.

<sup>1079</sup> op. 13.

<sup>1080</sup> op. 14.

<sup>1081</sup> op. 12.

<sup>1082</sup> Carl Lissner, Buch- und Musikalienhändler in St. Petersburg.

Antwort bey, indem wir zusammen wohnen.<sup>1083</sup> Genehmigen Sie | die Versicherung meiner  
Hochachtung  
Ihr  
ergebenster  
Ferd: Ries

	<i>Französische Louis d'ors</i>
<sup>1084</sup> <Second> Concerto pour le Piano – C mol <sup>1085</sup>	15
troisieme Grand Concerto – Es dur <sup>1086</sup>	15
8 Variations sur un theme russe – – G mol	5
Romance francaise de Blangini Varieé, D mol <sup>1087</sup>	5
Romance francaise suivie d'un Rondeau G dur <sup>1088</sup>	5
Grand Simphonie – Es dur <sup>1089</sup>	12
Marche pour la troimpale automate [?] á Grand Orchestre   et arrange a 4 mains	3
[Seitenwechsel, 1v:] Fantasie sur de theme de Figaro pour le Piano – B dur <sup>1090</sup>	8
Grand Quintuor pour 2 Violons, 2 alto et Violoncelle, D mol <sup>1091</sup>	10
arrange en trio pour Piano, Violon, Violoncelle	4
Trois Quatuor pour deux Violons, Alto, Violoncelle – <sup>1092</sup>	25

<sup>1083</sup> Rombergs Brief an Kühnel vom 15. November 1811 ist erhalten. Ein Digitalisat stellt die Universitäts- und Landesbibliothek Münster zur Verfügung: Signatur: S. Romberg 1,011, URN: urn:nbn:de:hbz:6:1-213345.

<sup>1084</sup> Einige der unten aufgelisteten Werke sind am linken Rand mit Rötel markiert. Diese sind: op. 42, op. 68, op. 70, op. 41, op. 46, op. 44, op. 69 bzw. op. 71 sowie op. 39. Die ausgewählten Werke wurden von Kühnel beziehungsweise nach dessen Tod 1813 von C. F. Peters gestochen. Zu bemerken ist, dass einige der von Kühnel ausgewählten Kompositionen auffällig hohe Opuszahlen aufweisen. Dies erklärt sich daraus, dass auf dem Postweg nach Leipzig eine Sendung mit Noten verloren gegangen ist, wodurch die Veröffentlichungen verzögert wurden. Ries verweist darauf in einem späteren Brief an Peters vom September 1815. Siehe: Brief von Ferdinand Ries an C. F. Peters, London, 18. September 1815, zitiert nach: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 90–92, [Dok. Nr. 43]. Zudem konnten nicht alle aufgelisteten Kompositionen eindeutig den Einträgen in Hills Werkverzeichnis zugeordnet werden.

<sup>1085</sup> op. 115.

<sup>1086</sup> op. 42.

<sup>1087</sup> Vermutlich op. 118 Nr. 1.

<sup>1088</sup> Vermutlich op. 43.

<sup>1089</sup> Es ist nicht klar, welches Werk hiermit gemeint ist. Ries komponierte zwei Sinfonien in Es-Dur (op. 90 und WoO 30), deren Entstehung allgemein auf einen späteren Zeitraum datiert wird. In seiner umfangreichen Untersuchung datiert Steven Robinson Ries' Arbeit an der Sinfonie op. 90 in das Frühjahr 1815 sowie eine Umarbeitung derselben in das Jahr 1824. Der Arbeitsbeginn an der zu Lebzeiten ungedruckt gebliebenen Sinfonie WoO 30 wird von Robinson in den gleichen Zeitraum um 1815 datiert. Wenngleich das erhaltene Partiturautograph 1822 als Datum der Fertigstellung nennet, macht Robinson weiter Umarbeitungen an der Sinfonie um 1824 aus. Es bleibt somit unklar, ob es sich bei dem im Brief genannten Werk um eine unbekannte Komposition oder eine mögliche Vorstufe bzw. Frühfassung zu op. 90 oder WoO 30 handelt. Siehe: Robinson, Steven: The eight Symphonies of Ferdinand Ries, Bd. 1, insb. S. 49–60.

<sup>1090</sup> Vermutlich op. 51.

<sup>1091</sup> op. 68.

<sup>1092</sup> Höchstwahrscheinlich op. 70, da der Eintrag von Kühnel am Rand mit Rötel markiert wurde.



<i>Grand Quatuor pour</i> [deux Violons, Alto, Violoncelle] – <sup>1093</sup> <i>A Dur</i> <sup>1094</sup>	10
<i>Minuetto et trio pour le Piano – E dur</i>	2
<i>Polonaise facile pour le P. a 4 mains – C dur</i> <sup>1095</sup>	5
<i>Grandes Variations Concertantes pour P. et Violon sur une   danse Espagnole / le Vantango</i> [sic] <i>A mol</i> <sup>1096</sup>	10
<i>Concerto pour deux Cors F dur</i> <sup>1097</sup>	12
<i>Variations sur un theme de Mehul, de Joseph C dur</i> <sup>1098</sup>	5
<i>Iphigenie auf Aulide</i> Szene für eine Sopranstimme   mit ganzem Orchestre und Klavierauszug <sup>1099</sup>	10
<i>Quatuor pour 2 Violons, Alto, Violoncelle</i> <sup>1100</sup>	10
<i>6 Romances francaise</i>	6
12 Deutsche Lieder	12
<i>Quatuor pour Piano, V. Alt, Viol. arrange apre la Simphonie D dur</i> <sup>1101</sup>	6
Eintracht von <i>Pockelz</i> [?] für 4 Singstimmen	3
Laßt uns den Leib begraben von <i>Klopstock</i> , Choral Chor mit   Begleitung von 2 Horn 2 Fagots, mit Sopran Solo vermischt mit Begleitung von 2 Alto, Violoncelle et Contrebasse <sup>1102</sup>	4
<i>Ressouvenir, Fantasie facile pour Piano</i>	8
<i>Deux Sonates avec Violon</i> <sup>1103</sup>	15
<i>Fantasie et trois Airs russe varies pour Piano et   Violoncelle concertant</i> <sup>1104</sup>	8
<i>Grande Sonate pour P. et Violoncelle obligé</i>	8
<i>12 Variations et Polonaise pour le P.</i> <sup>1105</sup>	6
<i>Variations sur un theme russe</i>	5

<sup>1093</sup> Der Inhalt der Unterführungszeichen, im Original als „–“ dargestellt, ist hier sinngemäß ergänzt.

<sup>1094</sup> Es ist unklar, welches Streichquartett hier gemeint sein könnte. In Frage kommen offenbar nur die zwei Frühwerke WoO 1 Nr. 2 und WoO 73a.

<sup>1095</sup> op. 41.

<sup>1096</sup> op. 111.

<sup>1097</sup> WoO 19.

<sup>1098</sup> op. 46.

<sup>1099</sup> WoO 17.

<sup>1100</sup> Aus dem Kontext wird nicht deutlich, um welches Quartett es sich hier handelt. Neben den Quartetten op. 70, die wohl weiter oben aufgelistet werden, kommen wohl insbesondere die Quartette WoO 6 (1803) und WoO 10 (1805) in Frage.

<sup>1101</sup> Gemeint ist die Sinfonie op. 23. Ein Quartettarrangement wurde allerdings nie veröffentlicht.

<sup>1102</sup> op. 44.

<sup>1103</sup> Eine der beiden Violinsonaten ist vermutlich das Opus 69. Der Titel des Autographs ist mit „2 Sonate pour le Piano et Violon composée par F. Ries 1811 Petersbourg“ überschrieben und verzeichnet noch die ursprünglich geplante Opusnummer 45. Das Autograph befindet sich in der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung, Signatur: Mus.ms.autogr. Ries, F. 97 N. Bei der anderen Sonate scheint es sich um das Opus 71 zu handeln, das ebenfalls bei Peters erschien.

<sup>1104</sup> Vermutlich op. 72.

<sup>1105</sup> op. 39.

3. Ferdinand Ries an Ambrosius Kühnel in Leipzig  
Sächsisches Staatsarchiv, Staatsarchiv Leipzig  
Signatur: 21070 C. F. Peters, Leipzig, Sammelkartons 1800–1813,  
Verzeichnungseinheit Nr. 2633

Petersburg d 9/12 Juli 1812

Herrn A. Kühnel in Leipzig

Ihren Brief vom 11 Juni erhielt ich erst vor einigen Tagen, meine | zu häufige Beschäftigung  
war die Ursache, daß die Manuskribten | noch nicht abgesendet waren. Der preußische *Charge*  
*d’Affaires*<sup>1106</sup> nimt bey- | liegende Werke mit nach *Berlin*: nemlich *op. 39 Air russe / 41*  
*Polonaise / | 42 Grand Concert / 43 Romance il Rondeau* als außerordentliche Zugabe / | *46*  
*Variations de Mehul / laß uns den Leib b N<sup>o</sup> 6*<sup>1107</sup>. Es bleiben | also noch *op. 40 Trois*  
*Quatuors / 44 Quintuor, 46 Deux Sonates* zurück,<sup>1108</sup> | weil die Abreise des H G. zu schnell  
war, als daß ich alles ganz genau | durchsehen konnte; und mit der Post oder *Courier* meine  
Werke jetzt sehr | wahrscheinlich nicht angekommen seyn würden. Mit erster sichern |  
Gelegenheit werden Sie selbe erhalten. Wegen der Dedication an den | Erzherzog Rudolph<sup>1109</sup>  
bitte ich sich genauer zu erkundigen, ob nicht | sein Titel jetzt verändert ist. Ich werde Ihnen  
einen Brief an Ihn | schicken, dem ich bitte ein schönes Exemplar bey zu fügen, und selbes |  
nach Wien zu schicken. Für *Gerbes* neue Lese [?] kann ich diesen | Augenblick wenig thun,  
denn alles studiert nun Landkarten. | Je früher ich die Sachen erhalten kann, desto lieber wäre  
es mir | besonders *op. 39* und *42*. Leben Sie wohl mit Hochachtung

Ihr  
ergebenster  
Ferd: Ries

von Romberg alles schöne  
P. S. beiliegenden Brief bitte ich gefälligst zu besorgen

4. Ferdinand Ries an [C. F.] Peters in Leipzig

---

<sup>1106</sup> Gemeint ist höchstwahrscheinlich August Friedrich Ferdinand Graf von der Goltz (1765–1832), der in jener Zeit als preußischer Staatsmann auch in Russland wirkte. Zudem spricht Ries im Brief von der Abreise des „Herrn G“.

<sup>1107</sup> *op. 44*.

<sup>1108</sup> Gemeint sind die Quartette *op. 70*, das Quintett *op. 68* sowie die Sonaten *op. 69* und *op. 71*. Die im Brief angekündigte zweite Sendung ging auf dem Postweg verloren, sodass sich die Veröffentlichung der Werke verzögerte. Vor der erneuten Sendung im Jahr 1815 arbeitete Ries offenbar einige der Werke um. Siehe auch: Brief von Ferdinand Ries an Ambrosius Kühnel, Gothenburg, 12. April 1813, in: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 82–83, [Dok. Nr. 35] sowie: Brief von Ferdinand Ries an C. F. Peters, London, 18. September 1815, in: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 90–92, [Dok. Nr. 43].


<sup>1109</sup> Gemeint ist die Widmung des Klavierkonzerts *op. 42*.

Sächsisches Staatsarchiv, Staatsarchiv Leipzig  
Signatur: 21070 C. F. Peters, Leipzig, Sammelkartons 1814–1827,  
Verzeichnungseinheit Nr. 2643

London d 29 Nov 1814

Herr *Peters* in *Leipzig*

Ich habe durch meinen Freund *B. Romberg* erfahren, | daß *H Kühnel* todt, und sie nun die  
Handlung | fortsetzten. Da ich sehr wünsche <zu wissen>, was aus meinen | Manuskribten  
geworden, die ich von *Petersburg* | und *Gothenburg* aus sendete, und welche laut | Briefe *H*  
*Kuhnel* für 80 *Louis d'ors* ansich | kaufte – die ich noch zu empfangen habe – | so bitte ich  
Ihnen mich sobald als möglich mit | einer Antwort, über die jetzige Lage der Sache | zu  
beehren – und wünsche Ihnen den besten | Erfolg / den wir Deutsche nun wieder hoffen  
dürfen / | als auch vielleicht spätere Geschaeften zwischen uns.

Zugleich bitte ich dringend Ihnen für meine | Rechnung sobald als möglich *Mozarts*  
*Motette*<sup>1110</sup>  | in Partitur als auch | *Handels Alexanders* Fest  
mit *Mozarts accomp* auch | in Partitur hierher an  
mich zusenden.

[Seitenwechsel, 1v:] In der Erwartung einer baldigen Antwort, bleibe | ich mit Achtung  
Ihr ergebenster  
*Ferd: Ries*

Meine Adresse

*Ferd: Ries*

*B. A. Goldschmidt & Comp*

*London*

[auf 2v:] Monsieur *Peters* | Marchand de Musique | *Leipzig*

5. Ferdinand Ries an [C. F.] Peters in Leipzig  
Sächsisches Staatsarchiv, Staatsarchiv Leipzig  
Signatur: 21070 C. F. Peters, Leipzig, Sammelkartons 1814–1827,  
Verzeichnungseinheit Nr. 2660

London d 26 Oct 1819

Herr *Peters* in *Leipzig*

Indem ich auf meinen letzten Brief gar keine Antwort erhalten | habe, muß ich befürchten, daß  
dieser entweder gar nicht angekommen | ist, oder welches mir noch leider seyn würde, ein  
kleines Mißverständnis= | =niß herrschte: obschon ich mir dazu gar keine Ursache denken  
könnte. In meinem letztern schrieb ich Ihnen ihre Handelsbeding= | =niße zu wissen, die Sie

---

<sup>1110</sup> Wie das nachfolgende Incipit zeigt, handelt es sich um die 1804 veröffentlichte Motette „*Ob fürchterlich tobend sich Stürme erheben*“, heute unter KV Anhang 122 verzeichnet („*Ne pulvis et cinis superbe*“). Die Musik stammt ursprünglich aus dem Chor „*Ihr Kinder des Staubes, erzittert*“ aus dem Schauspiel „*Thamos, König in Ägypten*“ (KV 345 (336a)).

mit uns eingehen wollten, indem ich | nun in einer Musikhandlung einen Antheil habe, und sehr | wünsche mehreres Ihres Verlages zu haben. Unsre *Saison* fängt | im Januar an, und es wäre noch Zeit eine Sendung zu erhalten. Auch wünsche ich ein *Sextett* für *Pianoforte principal*, 2 *Violon*, | *Alto*, *Violoncelle*, und *Contrabasse* /:<sup>1111</sup> eine der gefälligsten und brillantesten | Sachen die ich schrieb :/ ein Notturmo für *Piano & Flute ad lib*:<sup>1112</sup> | / nicht schwer / und *Rondo* für *Piano* / leicht / hier, und in Deütsch= | =land herauszugeben, und verlange 30 *Guineas* – könn wollen | Sie diese Sachen haben, so wäre mir Ihr Verlag der liebste – auch könnte ich einen Theil vielleicht das ganze in Musik annehmen, | nachdem Sie Bedingniße vorschlagen können.

In Erwartung einer baldigen freundschaftlichen Antwort | bleibe ich  
Ihr ergebenster

*Ferd: Ries*

Wir werden *Spohr* diesen Winter hier haben, | wo ich mir ein rechtes Musikalisches Fest verspreche. | Auch hoffe ich daß es bis dann wieder ruhiger hier | wird.

[auf 1v:] Herr | Herrn *Peters* | *Bureau de Musique* | a | *Leipzig*

6. Ferdinand Ries an [C. F.] Peters in Leipzig  
Sächsisches Staatsarchiv, Staatsarchiv Leipzig  
Signatur: 21070 C. F. Peters, Leipzig, Archivaliensignatur: 0723

*London 23 Oct: 1821*

Herr *Peters* in *Leipzig*!

Ich muß es bedauern, daß immer so viele Hindernisse im | Wege liegen, unserem Briefwechsel, und Geschäften etwas mehr | Lebhaftigkeit zu geben, indem mir letzter vom 24 *Oct* 1820 | noch immer unbeantwortet geblieben ist. Die meisten | Manuskribten, die ich Ihnen dazumal anboth, sind natür= | =licherweise schon heraus, außer der *Simphonie* – Es ist hier | leider zu schwer große und gute *Compositionen* zuverkaufen: | elendes Geschmier, je elender je besser, geht hier am besten; | Sich so herum zu jammern: allein in einigen Jahren hoffe | ich mein altes Deutschland als unabhängiger Künstler wieder= | =zusehen.

Ich hoffe Sie haben den Rückstand meiner alten Forderung | vom 10 *Dec*: 1816 ganz richtig gefunden, und müßten wohl gestehen, | daß ich wegen dem Honorar nicht pressiert habe: dennoch | möchte ich diese Sache gern ganz abgemacht haben.

Sollte es Ihnen nicht ungelegen seyn, diese noch rückständige | 66 Pfund Sterling 14 Schillinge und 6 *Pences* für meiner Rechnung | von H Notar *Eilender*<sup>1113</sup> in *Bonn* bevor Neujahrstag aus= | =zahlen zu lassen, so wäre es mir außerordentlich | angenehm, indem ich mich dort ankaupte, und um diese Zeit | eine bedeutende Zahlung zu machen habe.

In Erwartung einer baldigen Antwort, bleibe ich mit der | freundschaftlichsten Achtung Ihr ergebenster

*Ferd: Ries*

---

<sup>1111</sup> op. 100.

<sup>1112</sup> op. 89.

<sup>1113</sup> Peter Joseph Eilender (1767–1831), der als Notar und kommissarischer Oberbürgermeister von Bonn wirkte und Vorsitzender der Musikalischen Gesellschaft Bonn war. Ries widmete ihm das Klavierkonzert op. 132

[auf 1v:] *a* | *Monsieur* | *Monsieur Peters* | *Bureau de Musique* | *a* | *Leipzig*

7. Ferdinand Ries an [C. F.] Peters in Leipzig  
Sächsisches Staatsarchiv, Staatsarchiv Leipzig  
Signatur: 21070 C. F. Peters, Leipzig, Archivaliensignatur: 0723

*London 17 Januar 1823*

Herrn *Peters* in *Leipzig*

Indem ich noch immer ohne Antwort auf meinen Brief vom | 28. *Juni* 1822 bin, so befürchte ich irgend ein neues Unglück ist | Ihnen oder meinem Briefe zugefallen. Ich habe Ihnen die Liste | meiner Manuskribten beygefügt,<sup>1114</sup> wie Sie es wünschten, und | hoffe daß sich noch immer ein neues Geschäft zwischen | Ihnen und mir verknüpfen wird.

Da den 8 *October* die noch rückständige Zahlung, die Sie nach | ihrem letzten Schreiben an H *Eilender*<sup>1115</sup> in *Bonn* vorige | Ostermeße abtragen wollten, noch nicht eingegangen war, | so muß ich glauben, daß es durch irgend ein Versehen vergessen | worden ist, und habe mir heute die Freyheit genohmen, mein | Guthaben von £ 66–14–6– 3 Monathe dato, an der [?] Mess *B. A.* | *Goldschmidt & Comp*g allhier abzugeben, und hoffe daß Sie meine | Tratte vorkommend in Schutz nehmen werden.

In Erwartung einer baldigen freundschaftlichen Antwort | bleibe ich ergebenst

Ihr

*Ferd: Ries*

[v. f. H.:] *To Mr. Ferd: Ries* | *per Addr: of Messeng.* [?]

[auf 1v:] *Monsieur* | *Monsieur Peters* | *Bureau de Musique* | *Leipzig*

8. Ferdinand Ries an C. F. Peters in Leipzig  
Sächsisches Staatsarchiv, Staatsarchiv Leipzig  
Signatur: 21070 C. F. Peters, Leipzig, Archivaliensignatur: 0723

*London 23 May 1823*

Herr *Peters* in *Leipzig*

Ihren recht freundschaftlichen Briefe vom 14 Marz habe ich | zwar sehr spät erhalten, er hätte dennoch längst beantwortet | seyn sollen, wenn ich nur auf der Welt wüßte, wo ich die | Zeit hernehmen soll.

---

<sup>1114</sup> Die Liste scheint nicht erhalten.

<sup>1115</sup> Peter Joseph Eilender (1767–1831), der als Notar und kommissarischer Oberbürgermeister von Bonn wirkte und Vorsitzender der Musikalischen Gesellschaft Bonn war. Ries widmete ihm das Klavierkonzert op. 132.

Daß Sie so viel für die musikalische Welt thun, muß | jeden Künstler und wahren Liebhaber  
freuen. Ich habe | die *Quarteten*<sup>1116</sup> ganz fertig – und ich glaube Sie werden dem |  
Componisten und Editeur Ehre machen.

Ich würde Sie auch schon gesendet haben, wenn mich nicht eine | neuere Erfahrung mit  
einigen Musikverlegern in Deutschland, | behutsam mit Absendung des *M.S.* gemacht hätte – |  
Ich bin überzeugt Sie können mich nicht Mißverstehen, | und werden mir daher dieses leicht  
verzeyhen.

Schreiben Sie mir nur in ein paar Worten, wollen Sie die 3 *Quarteten* für 45 *Guineas* |  
1 *Concert* – [für] 27<sup>1117</sup> – [Guineas]<sup>1118</sup>

Doch wahlen Sie sich selbst, was Sie für Ihr Geld haben wollen, | /: ich will nichts schlechtes  
schicken :/ – doch ist mir der Gedanke | unangenehm, etwas <zu> senden, was Ihnen vielleicht  
nicht | passt.

[Seitenwechsel, 1v:] Unter meine gelungensten Sachen rechne ich [...?] | *Ottetto* für *Piano*  
*principale*<sup>1119</sup> –

ein neues Klavier *Quartet*,<sup>1120</sup> wo das Rondo noch nicht ganz | vollendet ist <zu 36 Guinea>,  
und eine *Fantasia* für Klavier / ich meine | aber eine wie sie seyn soll :/ zwar schwer.

Auch habe ich eine neue Sonate mit obligatem *Violon* | in der Arbeit, die ich versprochen  
habe, dem | Herzog von *Cambridge* zu dedizieren.<sup>1121</sup> 30 Guinea

Von allem was Sie <machen> wollen, will ich 25 p C. abziehen, | /aber unter uns :/ wenn Sie  
es allein machen wollen, | versteht sich jede Spekulation ist Ihnen ganz frey | gelassen.

Ich wünsche in zwey Tratten auf Ihnen zu ziehen | die erste in 3 Monath die zweyte in 6  
Monath | zahlbar.

Was gut ist will ich recht herzlich gern für Sie aussuchen, | ob es sich am besten bezahlt muß  
ich Ihnen und | der Welt überlassen – Sein sie meinem | Geschmier nicht böse, und überzeugt  
daß ich | stehts bleiben werde

Ihr

*Ferd: Ries*

In größter Eil

[auf 2v:] *Monsieur* | *C. F. Peters* | *Bureau de Musique* | *Leipzig*

---

<sup>1116</sup> op. 126.

<sup>1117</sup> Ries überschrieb „24“ mit „27“.

<sup>1118</sup> Der Inhalt der Unterführungszeichen, im Original als „–“ dargestellt, ist hier sinngemäß ergänzt.

<sup>1119</sup> op. 128.

<sup>1120</sup> Hiermit dürfte op. 129 gemeint sein, wengleich das Partiturautograph das Jahr 1822 nennt.

<sup>1121</sup> Es wird nicht ganz deutlich, ob Ries eventuell „*Sonate mit obligater Violin*“ schrieb. Für die Cellosone sprich, dass als Opus 125 eine Sonate für Klavier und Cello – allerdings bei T. Boosey – erschien, die aber dem General Herbert Taylor (1775–1839) gewidmet ist und für die Ries zusätzlich eine Besetzungsvariante mit Violine anfertigte. Herzog von Cambridge (Duke of Cambridge) war seit 1801 Prinz Adolph Friedrich von Großbritannien (1774–1850).

9. Ferdinand Ries an C. F. Peters in Leipzig  
Sächsisches Staatsarchiv, Staatsarchiv Leipzig  
Signatur: 21070 C. F. Peters, Leipzig, Archivaliensignatur: 0723

*London 8 July 1823*

H *Peters* in *Leipzig*

Sie erhalten hierbey die Mauskripten meiner | 3 *Violin Quarteten op. 126* für: [?] 2. – und das  
| *Pianoforte Quartet op. 129* – und werden mit | nächstem ebenfalls das Klavier *Concert*  
*op. 132* | erhalten, welches Ihnen <hiermit> als alleiniges Eigenthum | für Deutschland,  
Frankreich, England & & übertragen | ist – mit nächster Post werde ich Ihnen ausführ= |  
=licher antworten, und bleibe mit größter | Achtung und Freundschaft

Ihr  
ergebenster  
*Ferd: Ries*

[auf 1v:] H | Herrn *Peters* | in | *Leipzig*

10. Ferdinand Ries an C. F. Peters in Leipzig  
Sächsisches Staatsarchiv, Staatsarchiv Leipzig  
Signatur: 21070 C. F. Peters, Leipzig, Archivaliensignatur: 0723

*London 16 April 1824*

Herrn *Peters* in *Leipzig*

Geschätzter Freund!

Was Sie auch immer über mein Stillschweigen denken mögen, | so hoffe ich daß mein Klavier  
*Concert op. 132*, welches am 1<sup>ten</sup> Aprill [sic] | von hier über *Hamburg* an Ihnen abgegangen,  
~~ist~~ und hoffentlich | schon in Ihren Händen ist, alles wieder gut machen <wird>. Ich ziehe | es  
allen andern vor, und der Effekt mit dem Publikum, ist | der größte, und schmeichelhafteste  
gewesen, den ich hier erfahren | habe; zum sehr großen Verdruß, mehrerer hiesiger  
Professoren. | Mein Abschied *Concert* ist außerordentlich gewesen, und es war | keine  
Möglichkeit mehr, nur an die Thür des Saales zu | kommen: für viele Personen und Damen  
habe ich im *Orchestre* | Raum machen müssen. Da Sie das *Concert* wahrscheinlich erst | die  
Herbstmeße herausgeben werden, so wünsche ich sehr, daß | Sie mir eine <zwey> *Copien*  
<mit dem Titel> mit dem Postwagen nach *Bonn* schicken, | wo ich gegen hälfte *Juli* eintreffen  
werde, und ich will die | *Correctur* gleich selbst machen, welche in den Stimmen  
wahrscheinlich | nöthig ist, indem ich einige kleine Irrungen im Durchspielen | fand.  
Ich bitte Sie ein Pracht Exemplar für den Erzherzog Rudolph | an H von *Liebenberg* in Wien  
zu senden, der es dem Erzherzog | übergeben will, auch fügen Sie zwey gewöhnliche  
Exemplaren | bey eines für Ihn selbst und eines für meinen Freund [Seitenwechsel, 1v:]

*Kirchhoffer*<sup>1122</sup> / deren Nahem ich Sie bitte darauf zu schreiben / und | setzen es mir auf Rechnung.

Ich hoffe die *Violin Quartetten*<sup>1123</sup> sind heraus, und die | *Dedication* an meinen Freund *Georg Gerson*<sup>1124</sup> ist nicht | vergessen. *Breitkopf* hat mich schrecklich, durch seinen | dummen Streiche mit der *Dedicationen* in Verlegenheit | gesetzt. Erfahrung nicht [muss?] bezahlt werden. –

Ich bin wenigstens etwas klüger geworden.

Ich werde noch Abende auf Sie zur Zeit ziehen – | ich bin über Hals und Kopf in der Arbeit, und sehne | mich nach Ruhe und Muße

Ihr ergebenster

*Ferd: Ries*

[auf der folgenden Seite, 2r, findet sich ein Abdruck des Konzertprogramms des im Brief erwähnten Abschiedskonzerts vom 8. April 1824:]

Mr. RIES’  
FARWELL CONCERT,  
ARGYLL ROOMS,  
THURSDAY, APRIL 8, 1824.  
PART I.

Grand Sinfonia, No. 4	Ries.
Trio, Miss GOODALL, Master WESLEY, and Mr. MULLINEX, “The night is rainy.”	T. Welsh.
Farwell Concerto, (MS.) for the Grand Piano Forte, Mr. RIES, (composed expressly for this occasion)	Ries.
<i>Song</i> Mr. SAPIO <i>from the Creation</i>	<i>Haydn</i> <sup>1125</sup>
Fantasia, Corno Obligato, Signor PUZZI	Puzzi.
Aria, Miss GOODALL, “Arder mai.” (Cosi fan tutte.)	Mozart.
New Grand Overture, (MS.) Mr. CLEMENTI will preside at the Piano Forte	Clementi.

PART II.

Concerto Concertante, (MS.) Violin and Violoncello, Mr. KIESEWETTER and Mr. LINDLEY	Lindley.
Aria, Mrs. SALOMON, “Lieta quest’ alma.”	Sacchini.
Clarinet Obligato, Mr. WILLMAN	
Grand Introduction and Rondo, for two Piano Fortes, (MS.) Mr. SCHLESINGER (Pupil of Mr. Ries), and Mr. RIES, (composed expressly for this Occasion)	Ries.
Aria, Miss STEPHENS, “Batti, batti.”	Mozart.
Violoncello Obligato, Mr. LINDLEY (Il Don Giovanni.)	
Finale, Overture to Prometheus	Beethoven.
Leader of the Band	Mr. LODER.
Conductor	Sir GEORGE SMART.

<sup>1122</sup> Franz Christian Kirchhoffer (1785–1842), Freund von Ries, der Wien lebte und auch mit Beethoven bekannt war. Ries widmete ihm seine Violinsonate op. 19.

<sup>1123</sup> op. 126.

<sup>1124</sup> Georg Gerson, (1790–1825), dänischer Komponist und Unternehmer. Ries widmete ihm die Streichquartette op. 126.

<sup>1125</sup> Ries tilgte und überschrieb den ursprünglichen Programmpunkt mit dem hier kursiv wiedergegeben Inhalt.



It is with the deepest regret Mr. RIES is under the necessity of announcing to the Public, that through an accident and a domestic calamity, he is deprived of the powerful aid of two such celebrated Performers as Mr. CRAMER and Mr. KALKBRENNER, who had most kindly promised to perform on this occasion.

Joseph Mallet, Printer, 5, Wardour Street, Soho, London.

[auf 2v:] *Monsieur | Monsieur Peters | Editeur de Musique | Leipzig*

11. Ferdinand Ries an C. F. Peters in Leipzig

Sächsisches Staatsarchiv, Staatsarchiv Leipzig

Signatur: 21070 C. F. Peters, Leipzig, Archivaliensignatur: 0723

*London 4 Juni 1824*

Liebster Freund

Ich habe ihren werthen Brief vom 1 May erhalten, | und mit Vergnügen gesehen, daß mein Concert<sup>1126</sup> in | ihren Händen ist – sollten Sie es gleich in | die Hände des Stechers gegeben haben, so | wäre es mir außerordentlich angenehm, wenn | Sie die Correctur / wie ein ganz regelmäßiges | Exemplar mit Titel / nach *Bonn* schicken könnten, | daß ich es bis den 25 July dort hätte – ich gedenke | den 20<sup>ten</sup> einzutreffen – und am 25<sup>ten</sup> ist der | Jahrestag meiner Vermählung, wo ich einige Freunde | bey mir auf dem Lande haben werde – *Eilender*<sup>1127</sup> | ist darunter, und da er alle meiner Geldgeschäften, | überzeugt alles in meiner Abwesenheit für mich | betreiben hat, so möchte Ihn gern hiermit überraschen.

Die *Violin Quarteten*<sup>1128</sup> habe ich noch nicht erhalten. | Schicken sie mir kein Exemplar des Klavier *Quartets*<sup>1129</sup> hierher, sondern nach *Bonn*.

[Seitenwechsel, 1v:] Ich hoffe ihre persönliche Bekanntschaft bald zu | machen – kōmt Zeit, kōmt Rath – an meinen Freund [...?] meinen herzlichen Gruß – | Adressiren Sie die Musik nur *Ferd: Ries – Bonn* | post restant – auch meine Briefe – freundschaftlichst

Ihr ergebenster

*Ferd: Ries*

in Eil

[auf 2v:] *Monsieur | Monsieur Peters | Bureau de Musique | a | Leipzig*

---

<sup>1126</sup> op. 132.

<sup>1127</sup> Peter Joseph Eilender (1767–1831), der als Notar und kommissarischer Oberbürgermeister von Bonn wirkte und Vorsitzender der Musikalischen Gesellschaft Bonn war. Ries widmete ihm das Klavierkonzert op. 132.

<sup>1128</sup> op. 126.

<sup>1129</sup> op. 129.

12. Ferdinand Ries an C. F. Peters in Leipzig  
Sächsisches Staatsarchiv, Staatsarchiv Leipzig  
Signatur: 21070 C. F. Peters, Leipzig, Archivaliensignatur: 0723

Godesberg 21 August 1824

H Peters in Leipzig

Liebster Freund.

Ich habe Ihnen am 4<sup>ten</sup> Juni von London aus geschrieben, da | ich aber gar keine Antwort erhalten habe, auch nicht das Exemplar | des <neuen> *Concertes*<sup>1130</sup>, so fürchte ich, daß der Brief nicht in ihre Hände | gekommen ist.

Es wäre mir sehr lieb, wenn Sie mir ein Exemplar zum | Corrigieren schickten, indem in der großen Eile des Abschreibens | wohl einige Fehler im Abschreiben eingeschlichen seyn könnten, | ich würde alles nach der Partitur nachsehen, und Ihnen gleich | zurücksenden.

*Simrock* ist erschrecklich böse, indes Er dieses *Concert* | nicht erhalten hat.

Die *Quartetten*<sup>1131</sup> habe ich in London erhalten, und die schöne | Ausgabe, hat mir sehr viel Vergnügen gemacht, sie ist wirklich | außerordentlich.

Das Klavier *Quartet*<sup>1132</sup> habe ich hier gefunden, welches auch sehr | schon gestochen ist: Sie haben aber leider vergessen die *Dedication* | ordentlich zu machen – *nehmlich die gehörigen Titeln vom Erzherzog*<sup>1133</sup> | *dazu zusetzen* – Er ist *Cardinal, Erzbischof & &*, und solche Kleinigkeiten | beleidigen solche große Herrn gewöhnlich am meisten. Ich habe noch | nichts von Ihm darüber gehört.

Ich bin nun wieder in meinem Vaterlande, und obschon mir | die *Leipziger* und Berliner Musikalische Zeitungen noch nicht so günstig [Seitenwechsel, 1v:] wie manche andren /: mit oder ohne Verdienst :/ werden wollen, so | hoffe ich doch noch manchmal der Welt etwas gutes zu liefern, | und laß mich <dadurch> nicht abschrecken.

Ich bin Ihnen nun um so viel näher gekommen, nun | müßten Sie mir ein Mittel vorschlagen, um bald das Vergnügen | zu haben Ihnen persönlich kennen zu lernen –, Sie müßten | irgend einen Mittelplatz ausfindig machen, da ich dich sobald | nicht nach *Leipzig* kommen werde: oder kommen sie mich | gerade am Rhein besuchen, dies ist ein Vorschlag, den man | jedem gefühlvollen Menschen machen darf: steigen Sie | bey mir ab, Sie sollen mir herzlich willkommen seyn,

Ihr Freund

*Ferd: Ries*

Meine Adresse | *F. d: Ries* | in | *Godesberg* | bey *Bonn* | am Rhein

[auf 2v:] *Herrn* | *Herrn Peters* | Musikhandlung | in | *Leipzig*.

---

<sup>1130</sup> op. 132.

<sup>1131</sup> op. 126.

<sup>1132</sup> op. 129.

<sup>1133</sup> Erzherzog Rudolph von Österreich (1788–1831). Ries widmete ihm das Klavierkonzert op. 42, das Klavierquintett op. 74 sowie das Klavierquartett op. 129.

13. Ferdinand Ries an C. F. Peters in Leipzig  
Sächsisches Staatsarchiv, Staatsarchiv Leipzig  
Signatur: 21070 C. F. Peters, Leipzig, Archivaliensignatur: 0723

Godesberg 6 Sept 1824

H Peters in Leipzig

Sie erhalten hierbei ein Paquetchen Music | welches mein Concert<sup>1134</sup> erhält [sic] – auch finden Sie | ein Blatt geschriebener Music, wie die Klavierstimme | geändert werden muß, damit man <es> ohne Accomp | spielen kann –

Ihr ergebenster

Ferd: Ries

in Eil –

[auf 1v:] Herrn | Herrn Peters | Musikhandlung | in | Leipzig | Nebst einem | Paquetchen Musikalien | bezeichnet | P. L. n<sup>o</sup> 20.

14. Ferdinand Ries an C. F. Peters in Leipzig  
Sächsisches Staatsarchiv, Staatsarchiv Leipzig  
Signatur: 21070 C. F. Peters, Leipzig, Archivaliensignatur: 0723

Godesberg 8 Sept 1824

Liebster Freund!

Die *Correctur* des *Concerte*<sup>1135</sup> ist vorgestern mit der Schnellpost an Sie abgegan= | =gen. Ich war unglücklicherweise auf mehrere Tage einen alten Freund | besuchen, als es ankam wodurch es etwas länger geworden ist.

Meinen besten Dank über manche Fehler, die schon mit einem + bezeich= | =net waren, derjenige der es nachgesehen, muß es verstehen, und sich viel | Mühe gegeben haben. Über eines muß ich mich aber freundschaftlich beklagen – Wer hat mein Manuskript *corriegiert*?? und mehrere | Hundert ♯. ♮. b. hinzugefügt? – hätten Sie nicht wohl vermuthen, ~~können~~ | und bestimmt glauben können, daß ich auch wüßte meine Klavierstimme | richtig zu schreiben?

Wozu diese ungeheure Anzahl b. ♮. ♯ in jedem Takte mehre= | =remal wiederholt? weswegen sollte nicht ein einziges durch alle Octaven genug | seyn? Denn auf gebildete Spieler müssen Sie sehrwohl bey diesen Compositionen | rechnen. Alle ♯ oder b durch alle Octaven durchzumarkieren, ist ein altes | Ubel, welches je eher je beßer ausgerottet werden muß – und es ist das | einzige, was in der englischen Musik – *Compositionen* – und Stich beßer als wie | in Deutschland ist. Sie haben sich dadurch eine ungeheure Mühe gemacht, | es ist dadurch vielmehr compliziert für's Auge geworden, und scheint schwerer | zu seyn, und <haben> auch natürlicherweise dadurch mehr Raum gebraucht.

---

<sup>1134</sup> op. 132.

<sup>1135</sup> op. 132.

Der Unterschied in der Länge ist übrigens nur 110 Takte mehr, als im zweyten | Concert.<sup>1136</sup>  
Ich habe Ihnen alle Stellen, die ich nöthig fand zu verändern, um es auch ohne accomp spielen  
zu können arrangiert beygelegt – ich glaube | wenn Sie diese mit kleinen Noten in einer Linie  
über der Klavierstimme | stechen ließen, so wäre es gut, und macht auch keine weitem  
Unkosten. –

Wie soll ich es machen lieber Freund, um es den Verlegern nach Wunsch | zu machen?? Sie  
sagen dieses *Concert* sey zu lang – *Sauer & Leidesdorf* | in Wien, schrieben mir, daß das  
*Pastoral Concert*<sup>1137</sup> zu kurz – und nicht schwer | genug ist.

Da der Erzherzog so viele seiner Titeln ganz vergißt, so wird Er | auch wohl das & &  
durchstehen – laßen Sie es unterdeßen, doch auf dem Titel= | =blatt corrigieren.<sup>1138</sup>

Dem Leipziger Verleger will ich nicht vergessen: und da Sie seit 10 Jahren | so angefeßelt  
waren, würde ich daß, um so mehr als eine Ursache ansehen, daß Sie eine kleine  
Erholungsreise machen sollten – ich glaube in 4 oder 5 | Tagen könnten Sie bishierher reisen,  
und es thut dem Menschen gut, | [Seitenwechsel, 1v:] einmal alles auf eine kurze Zeit  
abzuschütteln und zu vergeßen – man hat | alsdan [sic] wieder neuen Muth und Stärke.  
Meinen besonderen Dank, daß Sie meine Tratte aus Aufmerksamkeit für mich | unter solchen  
Umständen dennoch *acceptiert* haben, obschon es mich nicht hätte | verdrießen können, wenn  
Sie ~~nicht~~ mit Protest zurückgekommen wären – denn Recht | ist und bleibt Recht: Was  
*Goldschmidt* gemacht hat, ist mir unbegreiflich – | ich muß das also mit Ihm selbst in's reine  
bringen.

Ich muß mich sehr bey Ihnen entschuldigen, daß ich unachtsammerweise | zu viel auf Ihnen  
gezogen habe – Sie müßen mir in Rechnungen und | Geldsachen kleine Irrungen zu gut halten  
– es geschieht nicht mit Willen.

Doch haben Sie, Gott sey gedankt auch eine kleine Irrung diesesmal | gemacht. Sie werden in  
meinem Brief vom 23 März 1823<sup>1139</sup> finden, daß ich | von *Guineas* – nicht von Pfund Str  
sprach – daher hoffe ich von Ihnen 99 *Guineas* | oder £ 103–19–0 zu erhalten – da ich aber £  
106–9–0 gezogen, muß ich | Ihnen zurückstatten  
£ 2–10–0 oder 16– Th [?] 16 99 –

Durch H Goldschmid überzogen – 16–12

im Ganzen 34 Th [?] 4–

Diese Summe habe ich ohngefähr ausgerechnet – und schreiben Sie mir | ob es recht ist – wie  
– oder wodurch ich es Ihnen auszahlen kann: oder | ob es wieder für etwas neues, gutes, auf  
Rechnung gehen soll.

Schreiben Sie recht bald

Ihrem aufrichtigen Freunde

*Ferd: Ries*

---

<sup>1136</sup> Vermutlich bezieht sich Ries hier auf das Klavierkonzert in Es-Dur op. 42. Das Konzert, das noch von Peters' Vorgänger Ambrosius Kühnel veröffentlicht wurde, stellt zwar in der Entstehung chronologisch sein drittes Klavierkonzert dar (op. 123 und op. 115 waren zuvor komponiert, aber damals noch nicht veröffentlicht worden), da aber als Opus 24 bereits ein Violinkonzert bestimmt war, zählte Ries das Konzert op. 42 als zweites Konzert. Seine Zählweise orientiert sich somit nicht an der Besetzung, sondern an der Gesamtzahl an Konzerten. Dabei ist allerdings interessant, dass das Violinkonzert trotz der Vergabe einer niedrigen Opuszahl offenbar nie zu Ries' Lebzeiten im Druck erschien. Siehe hierzu: Hill, Cecil: Ferdinand Ries. A Thematic Catalogue, S. 21.

<sup>1137</sup> op. 120.

<sup>1138</sup> Gemeint ist die Widmung des Klavierquartetts op. 129 an den Erzherzog Rudolph von Österreich. Peters vergaß offenbar, einige Namenstitel dem Druck hinzuzufügen. Siehe auch den Brief vom 21. August 1824 weiter oben.

<sup>1139</sup> Gemeint ist vermutlich der Brief vom 23. Mai 1823. Siehe oben.

Englischer Titel –

*The Seventh  
or  
Farewell Concerto  
for the Pianoforte  
with a full Orchestra  
composed and dedicated  
to  
his friend P. J. Eilender<sup>1140</sup>  
by  
Ferd: Ries  
op. 132.*

*Member of the royal academie of music in Sweden*

*NB. this Concerto was ~~executed~~ <performed> <for the first time> by the Author, at his Farwell Concert in London | the 8 of April 1824.*

[Seitenwechsel, 2r:] *P.S. ich glaube Sie könnten auch auf den deutschen Titel setzen, daß ich dieses | Concert zum erstenmal den 8 Aprill [sic] 1824 in meinem Abschieds Concert in | London spielte.*

[auf 2v:] *Herrn | Herrn Peters | Musikverleger | in | Leipzig*

15. Ferdinand Ries an B. Schott's Söhne

Staatsbibliothek zu Berlin. Musikabteilung, 55 Nachl 100 (Schott-Archiv)

Signatur: 55 Nachl 100/B,911

*Godesberg d 1 Feb: 1826*

Herr *Schott* in Maynz!

Da ich das diesjährige Musikfest am Pfingstage in Dusseldorf wieder | dirigieren werde, so wünsche ich wenn möglich einen Theil oder | die ganze Beethovensche neue Meße<sup>1141</sup> dort aufzuführen, im Falle | sie dazu geeignet seyn sollte, und ich die Hr. *Directoren* dazu bereden | kann.

Ich wende mich also mit der Bitte an Ihnen mir möglichst um= | =gehend zu schreiben 1<sup>tens</sup> ob alle Stimmen einzeln gedruckt erschei= | =nen werden, oder nur blos die Singstimmen? 2<sup>tens</sup> wann diese Meße bestimt erscheinen wird? 3<sup>tens</sup> ob ich die gestochene Partitur | zur Zeit erhalten werde, oder ob sie mir die geschriebene anvertrauen | wollen – sollte letzteres der Fall seyn, so würden Sie mich sehr | verbinden, mir selbe sogleich mit dem Schnellwagen auf ein paar | Tage zur Durchsicht, zu senden, damit ich dem *Comité* deswegen | berichten kann, und weiß was ich zu thun habe. Sie dürfen ver= | =sichert seyn, daß die Partitur mit der Her=und rük=reise nur | 5 oder 6 Tage aus ihren Händen ist.

Genehmigen Sie die Versicherung meiner ausgezeichneten | Hochachtung, mit der ich bleibe

---

<sup>1140</sup> Peter Joseph Eilender (1767–1831), Notar und kommissarischer Oberbürgermeister von Bonn sowie Vorsitzender der Musikalischen Gesellschaft in Bonn.

<sup>1141</sup> op. 129.

ergebenster  
*Ferd: Ries*

[auf 1v:] an | Herrn *Schott* | Herrn Musikverleger | in | *Maynz*

16. Ferdinand Ries an B. Schott's Söhne  
Staatsbibliothek zu Berlin. Musikabteilung, 55 Nachl 100 (Schott-Archiv)  
Signatur: 55 Nachl 100/B,912

*Godesberg* 20 Merz 1826<sup>1142</sup>

Herrn *B. Schott* Söhne in *Maynz*

Ihre geschätztn Briefe vom 21<sup>t</sup> und 24<sup>ten</sup> Feb: kamen mir erst später zu Händen, | indem ich auf einer kleinen Reise war; und da man hier so sehr übel mit einem | Notenschreiber daran ist, so erhalten Sie diese Sachen etwas später.

Ihr Freund H Grass war gestern bey mir, und da er vielleicht noch einige Zeit | langer hier verweilt, so sende ich Ihnen zwey Manuskripten nemlich das *Sextetto*<sup>1143</sup> | und *Int: Rondo* für Klavier und Horn oder Vio<sup>llo</sup><sup>1144</sup> mir der Schnellpost.

Es wäre mir lieb, wenn Sie die erste Correctur selbst besorgten, und nacher | ein neues Exemplar vollständig abdrucken ließen, und es mir mit dem Original | zurückschicken wollten, dann würde ich die zweyte Correctur selbst besorgen – indem | mir und gewiß auch Ihnen daran liegt, daß ihre Verlags Werke ohne Fehler | erscheinen: doch muß dieses nicht in die Pfingstage fallen.

Das *Rondo brillant*<sup>1145</sup> und *Trio*<sup>1146</sup> /wenn es fertig ist/ bleibt für ihre order.

Die Zahlung des Honorars richten Sie nach ihrer Bequemlichkeit ein.

Sollte das Oratorium von *Winter*<sup>1147</sup> dasjenige seyn, welches beym Friedensfeste | 1814 gemacht würde, so würde es sich zu größten Aufführungen schicken, und ich | will es dann H Musikliebhabern in *Cöln* für nächstes Jahr wenigstens empfehlen.

Ich bleibe mit besonderer Achtung und Ergebenheit

Ihr ergebenster

*Ferd: Ries*

PS. Sollten Sie das Rondo von meinem M.S. stechen | laßen: so möcht ich Sie bitten besonders bey | der Eintheilung der Zeilen behutsam zu seyn | meine kleine Schrift trägt.

Auch habe ich die Blasinstrumenten /welche häufig schwierig zusammen zubringen | sind :/ für -Saiten Instrumenten arrangiert – wodurch das Sextetto als Quintetto | ohne Contrabaß aufgeführt werden kann.

---

<sup>1142</sup> Der Brief ist in der Staatsbibliothek zu Berlin fälschlich unter dem 20. Mai 1826 verzeichnet.

<sup>1143</sup> op. 142.

<sup>1144</sup> Vermutlich op. 113, Nr. 2.

<sup>1145</sup> op. 144.

<sup>1146</sup> op. 143.

<sup>1147</sup> Peter von Winter (1754–1825), Komponist, erhielt seine musikalische Ausbildung in Mannheim und wirkte ab 1778 in München. Ausgedehnte Reisen führten ihn unter anderem nach Italien, Wien und Paris. Zu seinen erfolgreichsten Werken gehört die Oper *Das unterbrochene Opferfest* (UA 1796).

[auf 1v:] Herr Herr | B. Schott Söhne | Musikverleger | in Maynz | nebst einem Paquet |  
Musikalien bezeichnet

17. Ferdinand Ries an B. Schott's Söhne

Staatsbibliothek zu Berlin. Musikabteilung, 55 Nachl 100 (Schott-Archiv)  
Signatur: 55 Nachl 100/B,915

Godesberg 16. Juni 1826.

Herrn *B. Schott's Söhne* in Mainz

Ihren Brief vom 19 Juni erhielt ich, nebst dem Wechsel | [...] von 440 Fl auf Hr H. Arn.  
Schmitz in *Duren*, wie auch die | Correctur der beyden M.S., welche ich hierbey zurück sende  
| mit der Bitte die Besorgung der Correcturen bestens | anzuempfehlen, und auch mehrere  
Platten recht nach= | =zusehen, indem die kleine Linie durch die Noten ober | und unter den  
Linien nicht stark genug sind, und | nicht gut ausgedruckt sind – was man unter fertig | machen  
der Platten versteht. Ubrigens wird die Ausgabe | recht schön.

Ich habe ihr Paquet neulich aber erst später und | mit Schwierigkeiten erhalten, indem die  
*Declaration* | auf der Post verlohren gegangen war, und das Zollamt | es schlechterdings nicht  
verabfolgen laßen wollte. Der | *Director* ein Freund von mir war gerade abgesand. Bey | seiner  
Rückkunft erhielt ich es neulich.

Sie erhalten anbei das Trio<sup>1148</sup> – das Rondo brillant<sup>1149</sup> wartet | für ihre fernere order. Es ist  
ganz fertig.

Mit ausgezeichnete Hochachtung

ergebenst

*Ferd: Ries*

[auf 1v:] An | Herrn | Herrn *B. Schott's Söhne* | in Mainz | nebst einem Paquet | Musikalien  
bezeichnet

18. Ferdinand Ries an B. Schott's Söhne

Staatsbibliothek zu Berlin. Musikabteilung, 55 Nachl 100 (Schott-Archiv)  
Signatur: 55 Nachl 100/B,916

Godesberg 6. Oct: 1826

Herrn *B. Schott's Söhne* in Maynz

Ich habe seit der Absendung des Paquetchen Correcturen und des Trio<sup>1150</sup> | in M.S. an Ihnen  
am 16. Juli nichts mehr von Ihnen gehört, | vermuthe also daß alles richtig angekommen ist.  
Ich gedenke Ende dieses oder Anfangs des andern Monats | eine Kunstreise, über Frankfort,  
Cassel, Berlin nach Holland | zu machen, und hoffe bey dieser Gelegenheit das Vergnügen | zu  
haben, ihre persönliche Bekanntschaft zu machen, zu gleicher | Zeit würden Sie mich sehr  
verbinden, mir mit ein paar | Worte zu schreiben, ob sich wohl in Maynz auch ein gutes |

---

<sup>1148</sup> op. 143.

<sup>1149</sup> op. 144.

<sup>1150</sup> op. 143.

Concert geben ließe, und was wohl ein solches Concert einbringen | könnte. Ich wünschte aber durch *Subscription* gesichert zu seyn, | indem ich lieber gar keines, als ein mittelmäßiges geben wollte.

Verzeyhen Sie mir die Bemühung, die ich Ihnen durch | diese Zeilen mache, und sind Sie überzeugt, daß ich mit | Vergnügen zu jeder Gefälligkeit, die ich Ihnen besorgen könnte | bereit seyn werde. – ich bleibe mit ausgezeichnete Hochachtung

Ihr  
ergebenster  
*Ferd: Ries*

[auf 1v:] An die | Herrn *B. Schott Söhne* | Musikverleger | in | *Maynz*

19. Ferdinand Ries an B. Schott's Söhne

Staatsbibliothek zu Berlin. Musikabteilung, 55 Nachl 100 (Schott-Archiv)  
Signatur: 55 Nachl 100/B,917

*Bonn 3 Nov: 1826*

Herrn *B. Schott's Söhne* in *Maynz*

Für Ihre werthe Zuschrift vom 7<sup>ten</sup> Oct: und gütiges | Anerbiethen mir behülflich zu seyn danke ich Ihnen | recht herzlich und ich befolge deswegen auch ihren guten | Rath später zu kommen, wie sie sehen.

Ich gedenke den 12<sup>ten</sup> oder 13<sup>ten</sup> bey Ihnen zu seyn, | und Sie würden mich außerordentlich verbinden, wenn Sie | möglichst einige Vorkehrungen zu meinem Concerte | treffen wollten, z. B. mit einer *Subscriptions* Liste & & | indem ich mich nur ein paar Tage aufhalten werde: | für ihre freundschaftliche Einladung bey Ihnen abzusteigen danke ich Ihnen sehr, ich fürchte nur daß | es Ihnen lästig werden könnte, um so mehr da ich mir | schon die Freyheit genohmen habe, oder nehmen muß, | Ihnen zum arrangieren des Concertes in Anspruch | zu nehmen. Ich wünsche daß Sie den Eintrittspreis | nicht übertrieben hoch, doch auch nicht zu niedrig setzen | mögten. Ein gutes Klavier werde ich auch wohl | finden können.

[auf 1v:] Ich gedenke das *Rondo brillant*<sup>1151</sup> welches sie erhalten | sollen im Concert zu spielen.

Mit der Versicherung meiner höchsten Achtung | und Freundschaft

Ihr  
ergebenster  
*Ferd: Ries*

---

<sup>1151</sup> op. 144.



20. Ferdinand Ries an B. Schott's Söhne

Staatsbibliothek zu Berlin. Musikabteilung, 55 Nachl 100 (Schott-Archiv)  
Signatur: 55 Nachl 100/B,918

Coblenz 12 Nov: 1826

Geschätzter Herr Schott

Ich hoffe vielleicht noch <vor> meiner Abreise eine | kleine Antwort von Ihnen zuerhalten.  
Ich | bin gestern Abend hier angekommen, und es | war mein Wille, heute Abend mit dem  
Schnellwagen | von hier abzureisen, um morgen früh in Maynz | anzukommen – allein ich  
finde es unmöglich, | indem hier an einem Sujet für eine Opera<sup>1152</sup> | für mich gearbeitet wird,  
welches durch meinen | Aufenthalt von einem Tage länger, wahrscheinlich | ganz in Ordnung  
gebracht werden wird – und | ohne den eine leidige langweilige Correspondenz | werden  
müßte – ich sehe mich also genöthigt nach= | =zugeben: und hoffe Sie verzeyhen mir diese  
Unordnung. | Morgen Abend gehe ich bestiimt ab, und freue mich | auf übermorgen ihre  
persönliche Bekanntschaft zu | machen, mit der Versicherung meiner höchsten Achtung  
Ihr ergebenster

*Ferd: Ries*

21. Ferdinand Ries an B. Schott's Söhne

Staatsbibliothek zu Berlin. Musikabteilung, 55 Nachl 100 (Schott-Archiv)  
Signatur: 55 Nachl 100/B,919

Frankfort 25 Nov: 1826

Sehr verehrter Freund

Wenn bis nächsten Freytag eine ordentliche Subscrip= | =tions Liste zustande gebracht werden  
konnte | so konnte ich zu dem Tage herüber kommen – | die Liste muß mich aber für 10  
*Carolinen* decken, | sonst ist es nicht der Mühe werth – ich brauche | nur ein Quartett  
accompg. und einen Contrabaß – | die Probe könnte des nehmlichen Tages um 2 Uhr | statt  
haben. Auf Ihnen müßte ich mich für ein | gutes Instrument verlassen. – morgen gehe ich | nach  
*Darmstadt* und freue mich auf die Bekanntschaft | des Herrn Gottfried *Weber*<sup>1153</sup> – nochmal  
meinen herzlichsten | Dank für ihre herzliche Aufnahme – mit der | Versicherung meiner  
Freundschaft und Hochachtung

Ihr ergebenster

*Ferd: Ries*

P.S. Ich habe ihren Brief erst gestern erhalten.

[auf 1 v:] Herr B. Schott Söhne | Musikverleger | Maynz

---

<sup>1152</sup> *Die Räuberbraut*, op. 157. Franz Gerhard Wegeler in Koblenz war bei der Ausarbeitung der Oper involviert.

<sup>1153</sup> Gottfried Weber (1779–1839), Komponist und Musiktheoretiker, seit 1819 in Darmstadt  
Generalstaatsprokurator und Gründer der Musikzeitschrift *Caecilia* (1824). Sein Aufsatz „Über die Echtheit des  
*Mozartschen Requiem*“ führte zum sogenannten „Echtheitsstreit“. Siehe: Weber, Gottfried: Über die Echtheit des  
*Mozartschen Requiem*, in: *Caecilia* 3/11 (1825), S. 205–229.

22. Ferdinand Ries an B. Schott's Söhne

Staatsbibliothek zu Berlin. Musikabteilung, 55 Nachl 100 (Schott-Archiv)

Signatur: 55 Nachl 100/B,920

Frankfort 26 Nov: 1826

Sehr geschätzter Freund.

Sollte es möglich seyn, im Falle das *Concert* zu | Stande kommt, selbes auf den Donnerstag,  
Mittwoch, | oder /Sonntag <doch> nicht so lieb/ zu arrangieren, so würde | es mir sehr lieb  
seyn, indem hier ein *Benefiz* | *Concert* für die Pensionierte Wittwen<sup>1154</sup> am Freytag | ist, wozu  
ich meine neue *Sinfonie*<sup>1155</sup> gegeben habe. | Kann es nicht anders als Freytag seyn, so ist | es  
auch recht. Nehmen Sie mir die viele Mühe | nicht übel, die ich ihnen mache, und sind Sie |  
überzeugt, daß ich zu jeder Gefälligkeit herzlich | gern <wieder> bereit bin, mit  
ausgezeichneter Hochachtung | nebst Empfehlung Ihrem H Bruder, H Bracks [?] und | die [sic]  
H *Gans*<sup>1156</sup>

Ihr  
ergebenster  
*Ferd: Ries*

[auf 1 v:] An | Herrn *B. Schott* Söhne | Musikverleger | in | *Maynz*

23. Ferdinand Ries an B. Schott's Söhne

Staatsbibliothek zu Berlin. Musikabteilung, 55 Nachl 100 (Schott-Archiv)

Signatur: 55 Nachl 100/B,921

Frankfort 28 Nov: 1826

Geschätzter Freund!

Meinen besten Dank für ihre werthe Zuschrift und | Bemühungen wegen meines *Concertes* –  
wenn es bis | Dienstag nächste Woche zu Stande kommen könnte, so | wäre es mir lieb, indem  
am Montag mein hiesiges ist, | und ich gerne bald in *Leipzig* ankäme – wenn die | Subscription  
soweit ist daß ich bestim̄t auf 10 *Carolinen* | rechnen kann – so könnte ich Ihnen gleich meine  
Billete | schicken. Ich würde Dienstag morgen bey Zeiten bey Ihnen | seyn, und mit *Quartet*  
accompg macht die Probe keine | Schwierigkeit – ich hoffe Herr Kapellmeister *Gans*<sup>1157</sup> dem  
Sie mich bestens empfehlen wollen, wie auch H *Zulehner*<sup>1158</sup> | würden wohl so güthig seyn,  
und das andre <nöthige> arrangement | als Sängerin [?] treffen.

---

<sup>1154</sup> Die *AmZ* berichtet von dem Konzert, dessen Ertrag für den Theater-Pensionsfond und für die Witwe des ehemaligen Musikdirektors (vermutlich) Carl Joseph Schmitt (1766–1818) bestimmt war. Siehe: [unbekannt]: [ohne Titel], in: *AmZ* 28/52 (27. Dezember 1826), Sp. 855–859.

<sup>1155</sup> op. 146.

<sup>1156</sup> Vermutlich Adolph Ganz (1796–1867), der zwischen 1821 und 1845 als Musikdirektor in Mainz wirkte.

<sup>1157</sup> Vermutlich Adolph Ganz (1796–1867), der zwischen 1821 und 1845 als Musikdirektor in Mainz wirkte.

<sup>1158</sup> Georg Carl Zulehner (1770–1841), Verleger und Komponist in Mainz. Arbeitete mit Schott von 1788 bis Ende der 1830er Jahre zusammen.

Ich sehe mit Vergnügen ihrer Antwort entgegen, und | bleibe hochachtungsvoll  
Ihr dankbarer  
*Ferd: Ries*

Eine fünfzeilige Antwort würde mich sehr | verbinden.

[auf 1v]: Herr *Schott* Söhne | Musikverleger | in | *Maynz*

24. Ferdinand Ries an B. Schott's Söhne

Staatsbibliothek zu Berlin. Musikabteilung, 55 Nachl 100 (Schott-Archiv)  
Signatur: 55 Nachl 100/B,922

*Frankfort 11 Dec: 1826*

Sehr geschätzter Freunde

Ich habe schon beyde Briefe erhalten, und sehe | bedauert, daß ihre Mühe so vergeblich war,  
ich | muß deswegen Ihnen dennoch ebenso dankbar | bleiben, es [sic] wenn es ganz nach  
Ihrem und meinem | Wunsche reußirt hätte.

Ich bin vorige Woche durch *Maynz* nach *Coblenz* | gereist, allein bey der Hinreise bey der  
Nacht, | und bey der Rückreise mit dem Schnellwagen so | pressirt gewesen, daß es unmöglich  
war Ihnen | einen Besuch <und> meinen persönlichen Dank abzustatten. | Ich reise heute nach  
*Leipzig* sollte der Zufall | wollen, daß Sie mir etwas zu schreiben hätten, so | adressieren Sie  
ihren Brief mir nach *Bonn*, von | wo aus ich über alles gehörig benachrichtigt [sic] werde. |  
Nebst meiner Empfehlung an die Herrn die sich auch so | güthig wegen meinem Concerte  
bemühten, bleibe ich | hochachtungsvoll

Ihr ganz ergebenster

*Ferd: Ries*

[auf 1v]: Herrn *B. Schott's* Söhne | in | *Maynz*

25. Karl Ernst Job Wilhelm von Witzleben an Ferdinand Ries

Stadtgeschichtliches Museum Leipzig  
Inventarnummer: A/1440/2009

Eur: Wohlgeborenen danke ich verbindlichst für die mit Ihrem | gefälligen Schreiben  
erhaltenen Quartetts Ihrer Composition<sup>1159</sup> | welche gewiß Ihrem anerkannten Rufe  
entsprechen werden | und benutze diese Gelegenheit, Ihnen die Versicherung meiner |  
besonderen Achtung zu erwidern.

*Berlin* den 19: *October* 1828.

Witzleben

Herrn *Ferdinand Ries*

[...?]

---

<sup>1159</sup> op. 150.

[unten rechts, vermutlich v. f. H.:] General *Witzleben*

26. Ferdinand Ries an C. F. Peters in Leipzig  
Sächsisches Staatsarchiv, Staatsarchiv Leipzig  
Signatur: 21070 C. F. Peters, Leipzig, Archivaliensignatur: 0723

Frankfort a/m 5 Feb: 1829

Euer Wohlgeboren

erhalten anbei die *Ouverture* in *Partitur*, wie auch den Klavier= | =auszug meiner ganzen Oper,<sup>1160</sup> und ist auch die Antwort etwas spät ausge= | =fallen, so haben Sie doch nun alles, und können ihre Maßregeln gehörig | testen. Ich hätte Ihnen die Singstimmen gleich schicken können, allein | Erstens hätte außerordentlich viel, darin umgeändert werden müssen | weil <besonders> das zweyte und dritte *Finale* ganz umgearbeitet worden ist | Zweytens glaubte ich mit der Kopsiatur nicht so lange aufgehhalten zu werden: aber Argwohn hat wahrlich nicht zum Grunde gelegen: | Verzeyhen Sie also diesen Aufschub.

Mit Vergnügen sage ich Ihnen, daß ich von *Wartenberg* und *Darmstadt* | schon das Privilegium erhalten habe, allein ich bin über die Unkosten | sehr erstaunt, lassen sich alle so zahlen, so kostet es künftig Geld. | Für *Wartenberg* habe ich 15 Flr und bei der Herausgabe müßten | 2 Exemplaren bey der Kön *Bibliothek* abgeliefert werden, in *Darmstadt* | habe ich 10 Flr 39 + gezahlt. Ich habe es zwar fern! von allen | Kosten verlangt, das scheint aber nicht die Sache der großen Herrn | zu seyn. Ihrem Wunsche gemäß habe ich es auch von *Braunschweig* | verlangt – die andren Antworten werden wohl bald noch kommen.

Das Sie mein verlangtes Honorar für die *Ouverture* angenommen, | freut mich sehr, und ich danke Ihnen dafür bestens – sehr überrascht | war ich aber / ich muß es gestehen / über den Preis der *Spohrischen* | *Ouverture*. Da ich aber wünsche, daß das gegenseitige Vertrauen | und Freundschaft [Seitenwechsel, 1v:] meiner fort bestehen mag, so will ich Ihnen, eines meiner besten | Lieder / Ich glaube gestochen wird es 4 Seiten ausmachen / Das Lebewohl | von *Lord Byron* mit original englischem Texte, und auch mit Deutschem | Texte, mit Klavierbegleitung geben: oder sollten Sie etwas für's | Klavier lieber wünschen, so will ich Ihnen drey Themas aus | meiner Oper / jedes einzeln / mit *Variationen* oder als *Rondo* bear= | =beitet für 20 *Louis d'ors* geben – was meine früher verlangte | Honrars betrifft, so muß ich Ihnen auf meinen Brief zurück= | =verweisen: in England wünscht der Verleger der Oper das ich einige | bearbeiten soll. Bitte ihre gefällige Antwort darüber, und | zwar ganz offen.

Könnte man die Erscheinung des Klavierauszuges auf den | 11<sup>ten</sup> *Mai* festsetzen? – Ich muß zwar deswegen mit den andren | Verlegern auch Rücksprache nehmen. Der englische Verleger | wünscht die <gestochenen> Stimmen zur *Ouverture* dieses Fasten | zu seinen *Oratorien* zu haben – wenn auch nur als *Correcta* | Bogen, Er macht sich verbindlich kein Stück aus Händen | kommen zu laßen. Mit der *Partitur* bey den Theaterdirektionen, | habe ich alle Vorsicht gebraucht, die man brauchen kann. *Spohr* | sagte mir es hülfe nicht viel.

Mit allen Kräften, werde ich unterstützen was ich kann, um den | Nachdruck zu steuern: und danke Ihnen sehr für die überschickten *H. S.* [?] | *Coburg Gothaisches* Gesetz.<sup>1161</sup> Suchen Sie

---

<sup>1160</sup> op. 156, *Die Räuberbraut*.

<sup>1161</sup> Es handelt sich wohl um die Übersendung von Gesetztestexten, die die Regelung von Nachdrucken betreffen.

ja bey der bevorstehenden Meße | die Verleger zu einer Vereinigung in diesen Punkten zu bringen, | auch die kleinen nicht zu übergehen damit nicht etwa ein Gesandter | irgend einer kleinen Macht beim hiesigen Bundes Tag das ganze | [Seitenwechsel, 2r:] hintertreibt, auch von den kleinen freien Reichsstädten – und möglichst Unter= | =schriften darüber zusammeln. Ich glaube es wäre auch gut, die Sache von den | ersten *Compositeurs* unterschreiben zu laßen, damit die Regierungen selbst sehen, | daß es gewünscht und nöthig ist. Einige Wiener Verleger wären besonders | gut – wegen dem Präsidenten des Bundes Tages<sup>1162</sup> hier. Ihr Name wird auf der englischen Edition meiner Oper erscheinen, | heute ist die erste Probe wieder gewesen nächste Woche soll sie wieder | gegeben werden. Ich arbeite jetzt fleißig an einem Oratorium<sup>1163</sup> in einer Abtheilung | zwar etwas stark „Der Sieg des Glaubens“, welches beim großen | Niederrheinischen Musikfest zu Pfingsten in *Aachen* aufgeführt wird, | welches ich wieder dirigiere. Wird nicht ein günstiger Zufall Sie einmal hierher führen? Es spricht sich beßer und freundschaftlicher als es sich schreibt. Haben Sie nicht Lust die dritte vermehrte und verbesserte | Auflage der Theorie der Tonkunst von *G. Weber*<sup>1164</sup> | zuverlegen? – wenn so, schreiben Sie Ihm direkt nach | Darmstadt oder mir darüber: im̄er mit ausgezeichneter | Hochachtung  
Euer Wohlgeboren  
ergebenster  
*Ferd: Ries*

[auf 2v:] Herrn | *C. F. Peters* | *Bureau de Musique* | in | Leipzig | nebst einem Paquet | geschriebener Musikalien | an Werth 50 Flr

27. Ferdinand Ries an C. F. Peters in Leipzig  
Sächsisches Staatsarchiv, Staatsarchiv Leipzig  
Signatur: 21070 C. F. Peters, Leipzig, Archivaliensignatur: 0723

*Frankfort a/m* 6 März 1829

Euer Wohlgeboren

bemerke ich, daß das *Quartett* N<sup>r</sup> 4, schon vor der ersten | Aufführung weg gestrichen worden, indem es den Gang [?] | [---]<sup>1165</sup> des <Stückes> in einem Augenblick auftheilt, wo Handlung | und Interesse vorwärts schreiten müßen. So ist auch die | erste *Rec:* und *Arie* im zweyten Akt ganz weggefallen, | und anstatt dessen die *Romanze*, welche im gedruckten | Textbuch N<sup>ro</sup> 16 ist, dorthin gesetzt worden – wahrscheinlich | vergaß ich beyde auszustreichen – Nebenbey wird die | Oper wieder aufgeführt, wenn nicht gemeine Kaballen [sic] es | wieder hintertreiben. Mit Vergnügen melde ich Ihnen, daß ich vom Herzog von | *Braunschweig* das Privilegium auf 20 Jahre bereits | erhalten habe, denen Herrn ist also das Maul gestopft.  
Von *Dresden* erhielt ich folgendes

<sup>1162</sup> Gemeint ist der aus Wien stammende Joachim Eduard Graf von Münch-Bellinghausen (1786–1866), der seit 1823 als Präsidialgesandter beim Deutschen Bund in Frankfurt am Main wirkte.

<sup>1163</sup> op. 157.

<sup>1164</sup> Gottfried Weber (1779–1839), Komponist und Musiktheoretiker. Siehe auch Anmerkung zum Brief vom 25. November 1826 weiter oben.

<sup>1165</sup> Unleserliche Tilgung.

“Ein König Sächs hoher Kirchen Rath und Oberconsistorium & & | “H Ries für die Ausgabe des vollständigen Klavierauszuges | “seiner Oper “Die Räuberbraut“ und des *Oratoriums* “Der Sieg | des Glaubens“, ein Privilegium zu ertheilen, es sind folg [?] [Seitenwechsel, 1v:] “verfassungsmäßig die desfalligen Gebühren von 3 Rth 10 gd | “ zu verlangen, und nach erfolgtem Druck der bestehenden | “gesetzlichen Vorschrift gemäß zwanzig oder in so fern | “das fragliche Werk über 3 Rth – – kosten sollte, | “fünfzehn Frei=Exemplare anher abzuliefern. | “Hoher Anordnung zu Folge wird selbiges H Ries | “hiermit bekannt gemacht, und demselben eröffnet, daß | “nach Eingang einer seiner seitigen Erklärung hierüber, | “wegen Ausfertigung der *Privilegie* die weitere Verfügung | “erfolgen wird.

*Dresden 12 Jan: 1829*

Kg Sachs Kirchenraths=Kanzlei

/ gezeichnet / Gottfried Wilhelm Hägmann [?]

Sekretär

Da diese Abgabe der Exemplaren gesetzmäßig ist, so werden | Sie selbe schon kennen, oder sind Sie als sächsischer Unterthan | vielleicht ausgenommen – oder können Sie etwas, für sich selber | darin thun, so erwarte ich einstweilen ihre Antwort hierüber.

Ihrem Wunsche gemäß habe ich das Privilegium für | die Oper von Oestereich [sic] verlangt – ich mußte die Sache | dem hiesigen Minister Residenten von *Handel*<sup>1166</sup> [Seitenwechsel, 2r:] übergeben, der mir unterdessen viele Hoffnung macht – es wird | aber langsam gehen, wie er sagt.

Ich bin sehr krank gewesen, und sogar 14 Tage im Bette, daher | außerordentlich beschäftigt mein *Oratorium* in Ordnung <zu bringen>, indem | noch Termine für 400 mitwirkende Personen besorgt | werden müssen – daher die Beantwortung ihres Briefes | vom 10 *Feb*: später – einstweilen die der | drey Werke *Rondo* oder *Var*: für ihren Preis von 100 Rth  
in Eil

Euer Wohlgebohren

ergebenster

*Ferd: Ries*

[auf 2v:] Herrn C. F. Peters | *Bureau de Musique* | in | Leipzig

28. Ferdinand Ries an C. F. Peters in Leipzig

Sächsisches Staatsarchiv, Staatsarchiv Leipzig

Signatur: 21070 C. F. Peters, Leipzig, Archivaliensignatur: 0723

*Frankfort a/m 24 April 1829*

Euer Wohlgeboren

Bey Erhaltung ihres Briefes vom 10 *Feb*: hatte ich schon den Großherzog | von Darmstadt begehrt, Ihm meine Oper widmen zu dürfen, welches | Er mit viel Vergnügen annahm. Die *Dedication* muß also werden

---

<sup>1166</sup> Gemeint ist vermutlich Paul Anton Freiherr von Handel (1776–1847), der als Hofrath und Minister-Resident zu Frankfurt wirkte.

Seiner Königlichen Hoheit  
*Ludewig*  
Großherzog von *Hessen* und bei Rhein & &  
in tiefer Ehrfurcht  
gewidmet  
von  
*Ferd: Ries*  
Mitglied der König Schwedischen Akademie der Musik  
*op. 156*

Ich muß Sie bitten mir also ein Pracht Exemplar zu stechen.

Die Oestereicher sind überhaupt zu nicht vielem in dieser Sache zu bringen – | H von *Handel*<sup>1167</sup> der hiesige Oestereichische Minister Resident, hat noch keine | Antwort, wie auch der Bayersche und Badensche Gesandte. Beyde haben noch | einmal deswegen geschrieben. Herr von *Nageler*<sup>1168</sup> [sic] ist nach *Berlin*, und versprach mir den Tag vorher, wo | ich bei Ihm speiste, wegen des Privilegium nachzufragen, und es hoffentlich | zu besorgen.

Die *Ouverture* für *Pianoforte* auch für *Orchestre* bitte ich den | 11<sup>ten</sup> Mai noch nicht heraus zugeben, weil ich von *Paris* noch keine | Antwort habe – die ich aber jeden Tag erwarte: und Ihnen umgehend | melden werde.

Die Ausgabe der ganzen Oper soll dann auf den 15 *July* bestimmt | festbleiben.


Sie erhalten die <erwünschte> Quittung für Deutschland anbey, der Französische | Verleger [Seitenwechsel, 1v:] ist *S. Richault* in *Paris* – der englische *Hawes* in *London* –

Was den Nachdruck, wie manche andre Handlungssachen betrifft, so | weiß ich daß bedeutende Schritte geschehen werden – doch darf ich mich | nicht darüber äußern.

Ihren Brief an H Hofrath *Weber* habe ich gleich besorgt – Er ist seit | mehreren Wochen durch einen Sturz mit seiner *Chaise* sehr gefährlich | krank gewesen, nebst andren Wunden befürchtete man, daß Er | Triggamiert [?]<sup>1169</sup> werden müßte, doch hatte ich vor einigen Tagen einen | Brief von Ihm, daß alle Gefahr vorüber ist.

Ich kann nicht begreifen, wie das *Consistorium* eigne Unterthanen | nicht beßer beschützt, und hoffe daß Ihm <das> Memorial der *Leipziger* | Verleger den gehörigen Eindruck schon gemacht hat.

Ich hatte dem hiesigen sächsischen Gesandten bey Überreichung der | Bittschrift gesagt, daß der Verleger ein sächsischer Unterthan wäre, | welches Er dabey bemerken wollte; und glaube daher, daß es nicht | nöthig daß Sie jetzt das große Opfer bringen. Glauben Sie es | dennoch beßer an das *Consistorium* zu schreiben, so bitte ich umgehend | nur ein paar Worte, und ich will nach Erhaltung den nehmlichen | Tag nach *Dresden* schreiben.

Die verlangte *Correctur*, soll der übermäßigen Darstellung  | seyn: zugleich meinen besten Dank für die Mühe und Frage.

Ich würde Sie auch mit umgehender Post beantwortet haben, wenn | ich nicht leider wieder mein Bett, durch eine sehr heftige Erkältung | hätte hüten müßen.

Es ist schändlich, wie der hiesige Kapellmeister jede Aufführung | meiner Oper hintertreibt und die *Direction* ist dumm genug sich so | reiten zu laßen – Sie wird unaufhörlich von Meßfremden [?] | sowohl als *Frankforter* begehrt, in allen Gasthäusern spricht man | davon – allein umsonst. Können Sie vielleicht etwas dazu beytragen, [Seitenwechsel, 2r:] daß dieses öffentlich aber ohne meinen Namen gerügt wird, und thun | Sie was ich für jeden andren

<sup>1167</sup> Paul Anton Freiherr von Handel. Siehe auch den Brief vom 6. März 1829 weiter oben.

<sup>1168</sup> Karl Ferdinand Friedrich von Nagler (1770–1846), preußischer Gesandter am Bundestag in Frankfurt.

<sup>1169</sup> Eventuell meint Ries „triagieren“.

garnicht finden würde, und leisten sich und | mir einen Dienst. Auch sollte bemerkt werden,  
daß der Dorfbarbier,<sup>1170</sup> | Opferfest,<sup>1171</sup> ein Sonntagskind,<sup>1172</sup> Nachtigall und Rabe,<sup>1173</sup> *Lilla*  
Schönheit und | Tugend,<sup>1174</sup> die Opern sind, die wir mehreremal im letzten halben Jahre |  
gehört haben. Gestern wurde die Stumme von *Portici*<sup>1175</sup> zum erstenmal | wie ich höre  
mittelmäßig gegeben – ich war im Bette, auch mit sehr | getheiltem Beyfalle, die Musik wurde  
fast gar nicht applaudiert. Ich | bin sehr neugierig Sie zu sehen, das *Sujet* ist einzig schön ...  
Gegen den 12<sup>ten</sup> des nächsten Monaths reise ich nach *Aachen*, meine | Briefe werden zwar  
nachgeschickt, doch wünschen Sie etwas so wäre | es beßer, dies vorher zu besorgen.  
Mit ausgezeichnete Hochachtung  
Ihr ergebenster  
*Ferd: Ries*

*PS.* Es ist beßer die Herausgabe de *Ouverture* | auf den 18 May fest zu setzen, ich habe heute  
wieder nach | *Paris* und *London* geschrieben, und es ist doch beßer eine | bestimmte Antwort zu  
haben, weil ein Mißverständniß für | alle Theile unangenehm wäre.

[auf 2v:] Herrn *C. F. Peters* | *Bureau de Musique* | in | *Leipzig*

29. Ferdinand Ries an C. F. Peters in Leipzig  
Sächsisches Staatsarchiv, Staatsarchiv Leipzig  
Signatur: 21070 C. F. Peters, Leipzig, Archivaliensignatur: 0723

*Frankfort a m* 7 May 1829

Euer Wohlgeboren

Meinen Dank für die Zurückhaltung ihrer Novitäten bis | den 18 May, wo also meine  
*Ouverture* erscheint: und der Klavier= | =auszug<sup>1176</sup> den 15 *July*.  
Ich habe vorgestern noch einmal an die Minister von | *Baÿern*, *Oestereich*, *Baden* geschrieben:  
Sie wollen meinen | Brief an die Behörden senden. – Ich glaube daß Sie recht | thun nun von  
Privilegien zu sprechen – man konnte ja | auf der ganzen Oper nacher die Privilegien  
benennen, indem | die Gesandten mir wiederholt sagen, sie können nicht | denken, daß es eine  
Schwierigkeit machen würde.  
Das Privilegium von *Braunschweig* ist auf 20 Jahre gegen | *Nachdruck*, in ganzen oder  
einzelnen Drucken daraus, noch | auswärtiger *Nachdruck*.  
Von *Darmstadt* auf 12 Jahre eben so wie oben, aber | auch benennt kein anderes *arrangement*.  
Von *Wartenberg* habe ich die Genehmigung offiziell erhal= | =ten. Die Ausfertigung des  
Privilegs aber noch nicht – | das thut aber nichts.

<sup>1170</sup> *Der Dorfbarbier*, Singspiel in zwei Akten von Johann Baptist Schenk (1753–1836).

<sup>1171</sup> *Das unterbrochene Opferfest*, Oper mit gesprochenen Dialogen in zwei Aufzügen von Peter von Winter (1754–1825).

<sup>1172</sup> *Das neue Sonntagskind*, komische Oper in zwei Akten von Wenzel Müller (1767–1835).

<sup>1173</sup> *Die Nachtigall und der Rabe*, Oper in einem Akt von Joseph Weigl (1766–1846).

<sup>1174</sup> *Lilla, oder: Schönheit und Tugend*, Singspiel in zwei Aufzügen, Musik von Vicente Martín y Soler (1754–1806).

<sup>1175</sup> *Die Stumme von Portici* (*La muette de Portici*), Oper in fünf Akten von Daniel-François-Esprit Auber (1782–1871).

<sup>1176</sup> Die Rede ist von der Ouvertüre und dem Klavierauszug der Oper *Die Räuberbraut*, op. 156.



In dem Brief vom *Consistorium* in *Dresden* steht nur | Klavierauszug benennt.

Ich bin überzeugt, wollen die H Verleger nur alle [Seitenwechsel, 1v:] die Sache aufrichtig anfassen, die Wiener Musik ganz ver= | =drängen, wenn die <dortigen> Verleger nicht ordentlich handeln, und | nachgeben wollen; die Sache würde sich schon machen. Aber | was Sie über *B. Rombergs Var*: sagen wird freilich nicht | zum Ziele führen: und sie sollten die 50 *Louis d' ors* gleich | anwendbar machen.

Es wird mir sehr angenehm seyn, ihr *Memorial* zu sehen, | und ich will alsdann überlegen, was wir Künstler thun | können.

H G. Weber<sup>1177</sup> ~~ha~~ werde ich wahrscheinlich wie Er mir | versprochen hat, in *Aachen* sehen, wohin ich Morgen | abreise, und mein möglichstes thun, die Sache nach | ihrem Wunsche zu beendigen.

Die Brillanteste Szene ist, wo der Räuberhauptmañ | von der Gallerie in das Grafen Zimmer im ersten | Finale, den *Pietro* in dem Augenblick erschießt, wo | *Pietro* die junge Gräfin / welche verkleidet ist / verrathen will: ich werde Ihnen dieses zum Titel= | =kupfer schicken, und <es> würde das Werk zieren, und | macht sich in der Szene vortrefflich. Da meine Frau | aber nur Englisch schreibt, so werden Sie es blos als | Einschlag erhalten.<sup>1178</sup> Die Worte darunter müßen seyn | /*Pietro*/ – wiße! diese ist – – /wird von *Roberto* erschossen/ [Seitenwechsel, 2r:] Wegen dem *Arrangement* zu 4 Händen, will ich Ihnen | nicht absagen – das gewohnte *Honorar* müßen Sie | aber ändern – ich verdiene auch ein beßeres, und Ihnen | wird es sich auch bezahlen, schreiben Sie mir gleich | darüber *Poste restante* nach *Aachen*, weil ich dann mit | Muße arbeiten kann.

Mit aufrichtiger Hochachtung und Freundschaft

*Ferd: Ries*

[v. f. H., vermutlich Peters:] Antwort

Den 4 händigen Clavierauszug wiederholt von ihm gewünscht | jedoch lieber vorher um [?] seine bestimmte Anzeige des | Honorars gebeten, damit ich nicht vielleicht wider meinen Wunsch | späterhin veranlaßt sein [?] möchte ihm nicht genügen zu können | zu bedenken gegeben das der Clavierauszug ohnedem mein | Eigenthum ist –, und mir [?] dieses Arrangement nicht den Ge- | winn [?] neuer Composition bringen kann!

Um Anzeige des Namens des Engl[ischen] Verleger gebeten | den ich so nun [?] dem französischen dem Titel meiner Ausgabe | beifügen werden – Dagegen aber gebeten das beide auch meine | K[...?] auf Ihren Ausgabe (als Eigenthümer für Deutschl[and]) bemerken.

[auf 2v:] Herrn *C. F. Peters* | *Bureau de Musique* | in | *Leipzig*

---

<sup>1177</sup> Gottfried Weber (1779–1839), Komponist und Musiktheoretiker, seit 1819 in Darmstadt Generalstaatsprokurator und Gründer der Musikzeitschrift *Caecilia*.

<sup>1178</sup> Ries reiste vor der Fertigstellung des Titelkupfers nach Aachen ab. Seine Frau sollte es daher an Peters weiterleiten, wozu es allerdings nicht kam. Siehe auch den folgenden Brief vom 3. Juni 1829.

30. Ferdinand Ries an C. F. Peters in Leipzig  
Sächsisches Staatsarchiv, Staatsarchiv Leipzig  
Signatur: 21070 C. F. Peters, Leipzig, Archivaliensignatur: 0723

Aachen 3 Juni 1829

Euer Wohlgeboren

Ich glaubte das Titelpuffer schon längst in ihren Händen, | als ich es gestern hier erhielt,  
indem es bey der Abreise meiner | Frau, noch nicht fertig war.<sup>1179</sup> Ich schicke Ihnen die  
Erklärung | welche Ihr Kupferstecher wohl verstehen wird, wünschen Sie irgend | noch eine  
andere Erläuterung, so schreiben Sie direkt nach Fkt [Frankfurt] | an H *Director Malz*<sup>1180</sup> beim  
dasigen Theater, wodurch Zeit | gewonnen wird.

Von Bayern habe ich das Privilegium auch erhalten.

Der Verleger in *Paris* ist *S. Richault*  
in *London* *W. Hawes*

Das *Arrangement* zu 4 Händen, will ich gleich nach Pfingsten | anfangen. Ich habe ungeheuer  
mit den Proben, – 432 | zusammengeraffte Liebhaber und Künstler, unter eine | Kappe zu  
bringen, ist keine Kleinigkeit.

Mit ausgezeichnete Hochachtung

Ihr ergebenster

*Ferd: Ries*

in größter Eile

[links unten in Rötel v. f. H.:] Partitur nach Braunschweig

[auf 1v:] Herrn *C. F. Peters* | *Bureau de Musique* | in | Leipzig

31. Ferdinand Ries an C. F. Peters in Leipzig  
Sächsisches Staatsarchiv, Staatsarchiv Leipzig  
Signatur: 21070 C. F. Peters, Leipzig, Archivaliensignatur: 0723

Aachen 29 Juni 1829

Euer Wohlgebohren

werthe Zuschrift vom 30 May, fand ich hier bey meiner | Rückkunft von meiner kleinen Reise  
in die Eifel – meinen | herzlichen Dank für den angenehmen Inhalt, und gütigen | Antheil:  
auch hoffe ich daß das Titelpuffer, welches sich | mit ihrem Briefe gekreuzt haben muß, und  
den 3 d. von hier | abgieng, in ihren Händen ist.

---

<sup>1179</sup> Siehe den Brief vom 7. Mai 1829.

<sup>1180</sup> Carl Balthasar Malß (1792–1848), ab 1821 zweiter Theaterdirektor in Frankfurt.

H *Präger*<sup>1181</sup> habe ich geschrieben, und zweifle nicht daß | wir mit einander einige werden.  
H Kapellmeister *Reißiger*<sup>1182</sup> | in *Dresden* kenne ich selbst sehr gut, und will gleich an | Ihn  
schreiben. Ich habe Buch und Partitur schon mehremal | für 25–20 *Louis d' ors* verkauf,  
letzere [sic] wünsche ich auch von | *Leipzig* zu haben. Hier erhalte ich die Hälfte der  
Einnahmen | der ersten Aufführung.

Mit Vergnügen melde ich Ihnen daß meine Oper<sup>1183</sup> den | 8<sup>ten</sup> *Juli* in *London* zum erstenmal  
aufgeführt werden soll – | auch habe ich gestern das Privilegium von Preußen erhalten. | Die  
außerordentliche Aufnahme, die mein *Oratorium*<sup>1184</sup> | hier gefunden hat, / weiß ich / wird  
Ihnen auch freuen.

Es wäre unmöglich eine schönere Aufführung, und mehr | Theilnahme und *Success* zu  
wünschen – *Chor*, Orchester, und | Publikum sich vereinbart zu haben – und mein Genuß |  
wurde durch | [Seitenwechsel, 1v:] die Gegenwart meines alten Vaters doppelt erhöht; | dessen  
Freude Sie sich leicht denken können.

Ich werde jetzt die Bäder hier gebrauchen, welche | meine Gesundheit leider nöthig hat.

Mit ausgezeichnete Hochachtung, freundschaftlichst

Ihr

*Ferd: Ries*

*P. S.* Ich ersuche Sie die zwey | Frey Exemplare für die Köng Bibliothek in Stuttgart [sic] | an  
H *G. H. Kellers* Söhne<sup>1185</sup> <dort> verabfolgen zu laßen. | Auch bitte ich in *Braunschweig* ein  
Exemplar an die | Herzogliche Bibliothek abgeben zu laßen, welche | Ihre Korrespondenz  
wohl besorgen kann, indem ich keinen | Menschen dort kenne.

[auf 2v:] Sr. Wohlgebohren | Herrn *C. F. Peters* | *Bureau de Musique* | in | *Leipzig*

32. Ferdinand Ries an C. F. Peters in Leipzig  
Sächsisches Staatsarchiv, Staatsarchiv Leipzig  
Signatur: 21070 C. F. Peters, Leipzig, Archivaliensignatur: 0723

*Aachen* 14 *July* 1829

Euer Wohlgebohren

Ihr letzter Brief vom 3 *Juli* hat mich nicht wenig überrascht, | nemlich daß meine Oper,<sup>1186</sup>  
die erste seyn soll, die in *Leipzig* | gespielt werden soll, indem ich dorthin keine Partitur  
verkauft | habe. – Nach *Dresden* allerdings, aber was hat das, mit *Leipzig* | zu thuen? – Daß sie  
bey Ihnen gespielt wird, ist mir natür= | =lich sehr lieb, – aber weiß Gott 20 *Louis d' ors* für  
eine | Partitur und Buch, wegen [sic] das abschreiben beynahe 5 *Louis d' ors* | kostet, ist wenig  
gering – wenn diese Partitur nun auch noch | reichen soll, so bleibt uns Deutschen  
Opernkompositeurs | gar nichts mehr übrig. Wenn dieses die Hoftheater auch | anfangen zu

<sup>1181</sup> Heinrich Aloys Praeger (1783–1854), niederländisch-deutscher Musikdirektor, Geiger und Komponist. Er ging 1829 nach Hannover und wirkte bis 1831 als Kapellmeister des Königlich Hannoverschen Orchesters.

<sup>1182</sup> Carl Gottlieb Reißiger (1798–1859), seit 1826 in Dresden Hofkapellmeister als Nachfolger Carl Maria von Webers.

<sup>1183</sup> op. 156, *Die Räuberbraut*.

<sup>1184</sup> op. 157, *Der Sieg des Glaubens*.

<sup>1185</sup> Ein Bank- und Wechselgeschäft in Stuttgart, gegründet von Georg Heinrich Keller (1775–1831) mit seinen Söhnen Georg Heinrich (1805–1865), Hermann Christoph (1819–1890) und Karl Christoph (1810–1875).

<sup>1186</sup> op. 156, *Die Räuberbraut*.

thuen, was sollen dann die kleinen *Entre*= | =preneurs erst thuen? – An Bayern habe ich 30 Flr | zahlen müssen / für das Privilegium / damit man Ihr recht= | =mäßiges Eigenthum nicht stiehlt. Eine gute Oper in | Frankreich ist für den *Compositeur* ein Kapital, und macht | bey [sic] eine schöne jährliche Rente: bey uns in Deutschland | protegieren <sogar> einige Regierungen die Nachstecher, die | öffentlichen Räuber, eines rechtlich erworbenen Eigenthums | eines andern – und unsre Künstler, die der ganzen Welt | großes und theuer sind, sterben bey nahe des Hungertodes | wie *Mozart* und *Beethoven*.

[Seitenwechsel, 1v:] Ich will deswegen gleich an *Reißiger*<sup>1187</sup> schreiben, und hat | man die *Partitur* von *Dresden* ausgegeben, so hoffe ich | daß man doch Ehrgefühl genug hat, es billig zu finden, | mir mirige [sic] Entschädigung zu geben.

In Betreff der Anfrage von *Braunschweig* danke ich | sehr, beziehe mich auf mein voriges vom 29 *Juni*.

Ich werde noch bis gegen den 6<sup>m</sup> *August* hierbleiben, | um die Bäder zu brauchen, auch bin ich am einstudieren | meiner Oper.

Ich bitte mir gleich zwey Exemplare p. Schnellwagen | hierher zu senden, es würde beim Einstudieren sehr | viel ~~helfen~~ erleichtern – eines ist für mich bestiimt, | das andere für H *Röckel*<sup>1188</sup> Regißeur des hiesigen | Theaters, und Schwager von *Hummel* – soll er den Ertrag | / und wieviel? / an ihren hiesigen Korrespondenten H | *Forstmann* zahlen? –

In Erwartung einer baldigen Antwort, mit | ausgezeichnete Hochachtung freundschaftlichst  
Ihr

*Ferd: Ries*

[auf 2v:] Herrn C. F. Peters | *Bureau de Musique* | in | *Leipzig*

33. Ferdinand Ries an C. F. Peters in Leipzig  
Sächsisches Staatsarchiv, Staatsarchiv Leipzig  
Signatur: 21070 C. F. Peters, Leipzig, Archivaliensignatur: 0723

*Duren* d 24 *Aug* 1829

Euer Wohlgebohren

Mit sehr viel Vergnügen erhielt ich die zwey Exemplare meiner | Oper,<sup>1189</sup> und danke Ihnen herzlich sowohl dafür, als die schöne Ausgabe | die mich sehr freute, und besonders die Korrektheit, und der sehr | gelungene Italiänische Text, wofür ich dem Dichter meinen besten | Dank abzustatten bitte. Alles hat meinem Wunsche entsprochen, und | ich hoffe das nehmlische, für ihren Wunsch. Beyliegend etwas über | die Erste Aufführung und Aufnahme in *Aachen*,<sup>1190</sup> die Ihnen auch freuen | wird, die zweyte und dritte Aufführung den 20<sup>m</sup> und 22<sup>m</sup>, soll nicht | weniger gut gewesen –, / und ich hoffe die *Leipziger* war auch so *brillant*; / | ich war nicht dabey, sondern schon auf meiner Rückreise; dieser Genuß | wurde mir auch wieder

<sup>1187</sup> Carl Gottlieb Reißiger (1798–1859), seit 1826 in Dresden Hofkapellmeister als Nachfolger Carl Maria von Webers.

<sup>1188</sup> Joseph August Röckel (1783–1870), Opernsänger und von 1828 bis 1829/30 Theaterdirektor am Theater in Aachen.

<sup>1189</sup> op. 156, *Die Räuberbraut*.

<sup>1190</sup> Die erste Aufführung in Aachen fand am 18. August 1829 statt.

erhöht, indem mein alter Vater ebenfalls | die Reise machte, um so sie zu hören. In vier Tagen werde ich | wieder zu Hause seyn, dessen ich herzlich froh bin.

Glauben Sie nicht geschätzter Freund, daß Geld auf mich so | einen starken Eindruck macht, als daß ~~ich froh~~ mir die Aufführung in | *Leipzig* unangenehm war – Nein! wahrlich nicht – es lag mir an | *Leipzig* viel – und mit – oder ohne Geriß<sup>1191</sup>, ist Sie mir sehr lieb: die | Verhältnisse kannte ich nicht, und ich bleibe Ihnen für ihre desselbigen | Bemühungen immer dankbar: obschon mir 20–25 *Louis d'ors* mehr | rechtmäßig verdient, immer ganz willkommen sind. H *Praeger*<sup>1192</sup> hat mir geschrieben, er wünscht Partitur und Buch | zur Durchsicht zu haben – Da er einer ihrer Freunde ist, will ich sie | schicken – vielleicht ist dies auch nicht nöthig, indem H *Rauscher*<sup>1193</sup> / erster | Tenorist aus Hannover / hier auf Gastrollen war, und in meiner Oper | mit [Seitenwechsel, 1v:] außerordentlichem Beyfall aufgetreten ist. H *Rauscher* hat | mir versprochen die nöthigen Schritte deswegen in Hannover mit H | *Praeger* zu überlegen. Für *Braunschweig* meinen Dank – ebenfalls für das | freundliche Anerbiethen mir die 30 Flr für das Bayersche | Privilegium zurück zu stellen – doch kann ich dieses nicht anneh=  
=men – wollen Sie mir einige Exemplarien anstatt dessen zukomēn | laßen, so würde ich es dankbar annehmen, indem ich einige | auch zu gutem Zweck verschenken muß.

Den Klavierauszug zu 4 Händen will ich gleich nach meiner | Ankunft in *Frankfort* vollenden – ich habe aber noch tüchtig | daran zu thuen, indem ich durch das Einstudieren hier nach den | starken Bädern welche ich gebraucht habe, außerordentlich | erschöpft war: doch hoffe ich neue und frische Kräften mit nach | Hause zubringen.

Mit inniger Freundschaft

Ihr ergebenster

*Ferd: Ries*

Bitte H Concertmeister *Matthäi*<sup>1194</sup> | bestens zu grüßen

[auf 2v:] Herrn | *C. F. Peters* | *Bureau de Musique* | in | *Leipzig*

#### 34. Ferdinand Ries an C. F. Peters in Leipzig

Sächsisches Staatsarchiv, Staatsarchiv Leipzig

Signatur: 21070 C. F. Peters, Leipzig, Archivaliensignatur: 0723

*Frankfort a m 22 Oct 1829*

Euer Wohlgebohren

Herzlichen Dank für ihre freundschaftliche Zuschrift vom 30 Sept., | und besonders auch für die 4 Exemplarien, welche Sie mir durch H *Friedrich* zugesandt haben.

---


<sup>1191</sup> Alte Bezeichnung für eine schriftliche Festlegung oder einen Vertrag. Ries beschwert sich in einem vorherigen Brief an Peters darüber, dass Leipzig die Partitur seiner Oper nicht gekauft hatte, sondern sich vermutlich aus Dresden zum Kopieren kommen lassen hat. Siehe den Brief an Peters vom 14. Juli 1829 weiter oben.


<sup>1192</sup> Heinrich Aloys Praeger (1783–1854), niederländisch-deutscher Musikdirektor, Geiger und Komponist, 1829 bis 1831 Kapellmeister des Königlich Hannoverschen Orchesters.

<sup>1193</sup> Jakob Wilhelm Rauscher (1800–1866), wirkte als 1. Tenorist zwischen 1826 und 1837 am Hoftheater in Hannover.

<sup>1194</sup> Heinrich August Matthäi (1781–1835), wurde 1817 Konzertmeister des Leipziger Gewandhausorchesters. Er war 1808 einer der Mitbegründer des Leipziger Gewandhaus-Quartetts.

Anbey erhalten Sie den 4 händigen Klavierauszug,<sup>1195</sup> | die Verkürzungen im Schreiben wird der Stecher wohl | verstehen.

Erstens wo ein ganzer Takt z. B.  mit einem Querstriche | bemerkt ist, wird der vorhergehende Takt wiederholt.

Zweytens wo eine Hälfte geschrieben ist, und ein solcher Strich  | folgt, muß die ganze <erste> Hälfte noch einmal gestochen werden.

Drittens wo // oder /// stehen, bedeutet es die letzte Figur nur, | dieses kann auch als *Abreviatur* gestochen werden.

Viertens wo leere Takte mit N<sup>ro</sup> 1. 2. 3. & & mit rother Tinte | bemerkt sind, müssen Sie nach dem frühern ausge= | =schrieben / in nehmlichen Stück / mit derselben N<sup>ro</sup> | bezeichneten Takt referieren.

Fünftens muß der Stecher sich mit den 8<sup>va</sup> bezeichneten | Stellen in Acht nehmen, indem in meinem M.S. | die 4te und 8te Linie im Baß sehr oft unter 8<sup>va</sup> hat, | und [Seitenwechsel, 1v:] in der 5<sup>m</sup> und 9<sup>m</sup> Linie, wo der Diskant die 8<sup>va</sup> oben hat, | leicht eine Verwechslung statt finden könnte.

Sollte meine Oper in *Berlin* gegeben werden, so werde | ich wohl wahrscheinlich eine Reise dorthin machen, damit | man sie dort nicht auch aufopfert, und dann komme | ich über *Leipzig* um das Vergnügen zu haben, Ihnen | persönlich kennen zu lernen, und auch dort wegen der | Oper nachzusehen, Freund *Matthai*<sup>1196</sup> dem ich mich bestens | empfehlen laße, wird mir wohl ein bisschen helfen.

Von H *Praeger*<sup>1197</sup> habe ich noch nichts gehört.

*Spohr* ist hier, er glaubt meine Oper Ende nächsten | Monats in *Cassel* geben zu können. Ich würde Ihnen früher geantwortet haben, allein | seit meiner Rückkunft, habe ich ein so schreckliches | Unglück und Verlust in meiner Familie gehabt, | welches mich noch zu aller Kopfarbeit ganz unfähig | macht, indem ich mich noch gar nicht zu faßen weiß.<sup>1198</sup>

Leben Sie wohl mit ausgezeichnete Hochachtung  
freundschaftlichst

*Ferd: Ries*

[auf 2r eine Notiz v. f. H., vermutlich Peters:] Antwort enthält

Für das 4 händige Klavierarrangement der *Räuberbraut* | rh100.– gutgeschrieben, welche ich ihm nach empfangener Genehmigung | bald dort auszahlen lassen will.

[auf 2v:] Herrn | *C. F. Peters* | *Bureau de Musique* | a | *Leipzig* | nebst einem Paquetchen | geschriebener Musikalien | bezeichnet 100 F [?]

---

<sup>1195</sup> Gemeint ist der Klavierauszug zur Oper *Die Räuberbraut* op. 156.

<sup>1196</sup> Heinrich August Matthäi (1781–1835), wurde 1817 Konzertmeister des Leipziger Gewandhausorchesters. Er war 1808 einer der Mitbegründer des Leipziger Gewandhaus-Quartetts.

<sup>1197</sup> Heinrich Aloys Praeger (1783–1854), wirkte zwischen 1829 und 1831 als Kapellmeister des Königlich Hannoverschen Orchesters. Siehe auch die Anmerkung zum Brief vom 29. Juni 1829 weiter oben.

<sup>1198</sup> Am 6. September war Ries' zweijährige Tochter Ellen, die im April 1827 zur Welt gekommen war, verstorben. Aus den sehr persönlichen Briefen an seinen Bruder Joseph Ries geht hervor, dass Ries lange Zeit benötigte, um das Unglück verarbeiten zu können und darunter litt, als Familienoberhaupt seiner Trauer keinen Raum geben zu dürfen.

35. Ferdinand Ries an C. F. Peters in Leipzig  
Sächsisches Staatsarchiv, Staatsarchiv Leipzig  
Signatur: 21070 C. F. Peters, Leipzig, Archivaliensignatur: 0723

Frankfort a m 1 Dec: 1829

Euer Wohlgebohren

geneigte Zuschrift vom 7 Nov: erhielt ich vor einigen | Tagen erst, da mein Arzt es schlechterdings für nöthig hielt, | daß ich eine kleine Reise machen sollte, um mich zu zer= | =streuen – Ihr Brief vom 28 Nov: kam mir gestern zu Hand, | meinen herzlichen Dank für ihre gütige Theilnahme – | Ich will mit der Vorsehung nicht hadern, manches harte | Unglück hätte dieses liebenswürdige Kind allerdings in | seinem Leben noch befallen können, es wäre aber glücklicher | nie welche zu haben, als sie so verlieren zu müßen, ich habe | schon manchmal Andren Trost zugesprochen, doch nie gewußt, | wie schwer es ist, ihn selbst zu befolgen – hiervon muß ich ablassen. –<sup>1199</sup>

Den 4 händigen Klavierauszug meiner Oper<sup>1200</sup> hätten | Sie nur zu stechen anfangen sollen, wir würden uns deswegen | wahrlich nicht entzweyßt haben, und bin mit ihrem Anerbiethen | ganz zufrieden. Die hiesigen Schurkereyen dauern fort, | die Oper ist noch nicht einmal an einem sogenannten guten | Theatertage gegeben worden: es ist vielleicht die einzige Oper | die nicht so lange [...] <sup>1201</sup> gegeben worden ist, als sie Leute gezogen | hat. Französische seichte *Compositionen* haben wir zum Ekel. [Seitenwechsel, 2v:] Faust ist auf ausdrücklichen Befehl des Königs in Berlin | gegeben worden – es ist noch eine deutsche Oper ausgefallen, | alsdann soll die meinige kommen, wie Graf *Roderer*<sup>1202</sup> mir | noch vor einigen Tagen durch einen Freund schieben ließ.

Von H *Praeger*<sup>1203</sup> habe ich noch nichts gehört, danke aber | für ihre gütige Mitwirkung. Ich habe 4 Händige *Var*: über die Räuberbraut / Lied | von *Roberto* aus *H moll*<sup>1204</sup> / fertig, welche ich Ihnen nächstens | schicken werde.

Auch brillante Concert *Var*: für's Klavier, mit oder ohne | Accomp des Orchesters<sup>1205</sup> fertig, da lange nichts dieser | Art heraus ist, so stehen Sie Ihnen vielleicht für 30 *Louisdors* | an. Ich werde das nächste Pfingstfest in *Dusseldorf* | wieder dirigieren, und schreibe jetzt zu dieser Gele= | =genheit eine neue *Overture*.<sup>1206</sup>

Mit ausgezeichnete Hochachtung

Euer Wohlgebohren

freundschaftlichst ergebener

Ferd: Ries

---

<sup>1199</sup> Ries bezieht sich auf den Tod seiner jüngsten Tochter Ellen, die am 6. September 1829 verstarb. Siehe auch die Anmerkung zum Brief vom 22. Oktober 1829 weiter oben.

<sup>1200</sup> op. 156, *Die Räuberbraut*.

<sup>1201</sup> Unkenntliche Tilgung.

<sup>1202</sup> Es ist unklar, ob Ries hier eventuell Graf Friedrich Wilhelm von Redern (1802–1883) meint, der ab 1828 Generalintendantur der Königlichen Schauspiele war.

<sup>1203</sup> Heinrich Aloys Praeger, wirkte zwischen 1829 und 1831 als Kapellmeister des Königlich Hannoverschen Orchesters. Siehe auch die Anmerkung zum Brief vom 29. Juni 1829 weiter oben.

<sup>1204</sup> op. 155 Nr. 3.

<sup>1205</sup> Gemeint sind vermutlich die Variationen für Klavier und Orchester op. 170, die allerdings von Breitkopf & Härtel verlegt wurden. Aus dem vermutlich von Peters verfassten Antwortregest am Ende des Briefes geht hervor, dass er auf das Werk verzichtete.

<sup>1206</sup> op. 162, *Die Braut von Messina*.

[auf 2r eine Notiz v. f. H., vermutlich Peters:] Beantragt [?] den 9 Dcbr:  
Angezeigt das der 4 H: Klavierauszug zu Ostermesse erscheinen wird. | – Auf d. Variationen  
mit od. ohne Begleitung Verzicht geleistet und | freundlich darauf hingedeutet das wir jetzigen  
Verleger nicht mehr in der | führen guten Zeit leben –  
Die gelegentliche Einsendung der Variat: über Lied des Roberto | werden mir [?] willkommen  
sein, und ich betrachte solche als eins der | mir schon geneigt zugesagten Werke deren ich  
sonst noch zwei von | seiner [?] Güte erwarte [?], worauf ich dann meine Schulden zusammen  
unter | verbindlichstem Dank berichtigen [?] werde [?]. Peters

[auf 2v:] Sr. Wohlgl | Herrn C. F. Peters | Bureau de Musique | in | Leipzig

36. Ferdinand Ries an B. Schott's Söhne

Staatsbibliothek zu Berlin. Musikabteilung, 55 Nachl 100 (Schott-Archiv)  
Signatur: 55 Nachl 100/B, 11944

Frankfort a/m 22 Jan: 1830

Geschätzter Freund!

In der Hoffnung, daß Sie die *Rezension* über mein *Oratorium*<sup>1207</sup> | von H von Worringen<sup>1208</sup> in  
*Dusseldorf*, den ich in ihrem Namen darum | bat, schon erhalten haben, hoffe ich selbe bald in  
der *Caecilia* | zu sehen. Er hat gewollt, ich sollte Sie Ihnen überschicken, daß | habe ich mir  
aber verbeten – ich gebe ohne Rücksicht der Welt | meine Kompositionen zum Verdauen, muß  
mir also auch manche | Unverdauung gefallen laßen – Lob ist mir wie jedem andren | sehr lieb  
und angenehm, mag es aber nicht bestechen.

H v. Worringen wünscht auch besonders seine Lieder, die Sie | so lange in Manuskript haben  
gestochen zu sehen, Sie sollten sie | doch heraus geben, er muß jetzt häufig abschreiben laßen,  
| das kostet Ihn Geld, und schadet Ihnen.

Zugleich benachrichtige ich Ihnen, daß ich mein neues | *Violin Quintett*<sup>1209</sup> fertig und vor  
einigen Tagen zu erst gehört habe, | und ich glaube es ist sehr gelungen. Sie sagten <mir> Sie  
wünschten | es zu haben, ich gebe es für 25 *Friedrich dors*: – auch gedenke | ich meine 3  
neuen *Violin Quartetten* – oder 3 *Flöten Quartetten*<sup>1210</sup> | heraus zu geben – jedes Werk zu 50  
*Friedrich dors*.

Ich arbeite nun an einer großen *Sonate* zu 4 Händen,<sup>1211</sup> welche | ich [Seitenwechsel, 1v:] für  
20 *Fried*: weg geben will.

Ich hoffe Sie bald wieder einmal hier zu sehen – ich werde | in Dusseldorf das nächste  
Pfungstfest wieder derigieren, | wozu ich mir eine *Overture* zur Braut von *Messina*<sup>1212</sup>  
geschrieben | habe. Mein Instrument rappelt wieder, mit ausgezeich- | =neter Hochachtung

<sup>1207</sup> op. 157, *Der Sieg des Glaubens*.

<sup>1208</sup> Vermutlich Otto von Worringen (1760–1838), laut Hill unter anderem Präsident des Düsseldorfer  
Musikvereins. Siehe: Hill, Cecil (Hrsg.): Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente, S. 221.

<sup>1209</sup> Vermutlich ist op. 167 gemeint, da das Quintett op. 171 erst 1833 bei Richault in Paris erschien.

<sup>1210</sup> Die Flötenquartette sind WoO 35. Welche drei „neuen“ Streichquartette Ries meint, wird nicht klar.

Vermutlich bezieht er sich darauf, dass die Flöte auch durch eine Violine ersetzt werden kann, da er zwischen  
1827 und 1831 keine Streichquartette komponierte, wengleich zum Entstehungszeitpunkt des Briefes noch drei  
unveröffentlichte Streichquartette aus den letzten Jahren verfügbar waren (WoO 34, WoO 36 und WoO 37).

<sup>1211</sup> op. 160.

<sup>1212</sup> op. 162.



Ihr ergebenster  
*Ferd: Ries*

37. Ferdinand Ries an C. F. Peters in Leipzig  
Sächsisches Staatsarchiv, Staatsarchiv Leipzig  
Signatur: 21070 C. F. Peters, Leipzig, Archivaliensignatur: 0723

*Frankfort a/m 4 Feb: 1830*

Euer Wohlgeboren

Gemäß ihrem Wunsch, schicke ich Ihnen anbey, die zwey | noch rückständigen Werke, *Var:*  
*op.* 159 N<sup>ro</sup> 1 – *Polonaise op* 158 | N<sup>r</sup> 3, heute sind sie auch nach Paris und London  
abgegangen – | beyde Werke müßen also den nächsten 15 April [sic] erscheinen – | Ich habe  
noch einmal angemerkt, daß Ihr Name in der dortigen | Ausgabe ebenfalls erscheinen muß –  
Ich habe vor einigen | Tagen ein neues *Violin Quintett*<sup>1213</sup> gearbeitet, welches meinem | Namen  
nicht schaden wird, jetzt arbeite ich an 3 Flöten | *Quartetten*<sup>1214</sup> und bin am dritten – wie auch  
an einer großen | *Sonate* zu 4 Händen<sup>1215</sup> – bey Durchlesung meines Briefes | an Ihnen vom 1  
*Dec:* 1829, finde ich, daß ich im Honorar | der Concert *Var:*<sup>1216</sup> ein Verthun gemacht habe. –  
Nächste | Woche reise ich nach *Cöln* um die erste Aufführung meiner | Oper<sup>1217</sup> dort selbst zu  
deregieren: doch werde ich bald zurück seyn. | Meinen Dank für ihre guten Wünsche zum  
neuen Jahr, ich | habe es wenigstens fleißig angefangen – immer mit | ausgezeichnete  
Hochachtung  
Euer Wohlgeboren  
ergebenster  
*Ferd: Ries*

Bitte den Empfang | anzu zeigen [sic]

[auf 1v:] Herrn *C F. Peters* | *Bureau de Musique* | in | *Leipzig* | nebst einem Paket |  
geschriebener Musik | an Werth 5 Flr [?] | bezeichnet

---

<sup>1213</sup> Vermutlich op. 167. Siehe auch die Anmerkung zum Brief vom 22. Januar 1830 weiter oben.

<sup>1214</sup> WoO 35.

<sup>1215</sup> op. 160.

<sup>1216</sup> op. 170.

<sup>1217</sup> op. 156, *Die Räuberbraut*.

38. Ferdinand Ries an Hubert Ries

Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg Frankfurt am Main,  
Handschriftenabteilung  
Signatur: Autogr. F. Ries

Frankfort a/m 10 May 1830

Lieber *Hubert*

Deinen Brief vom 21 April erhielt ich, am nehmlichen Tage, wo | meiner an Dich schon abgegangen war – ich habe Dein Concert<sup>1218</sup> | welches ich durch *Dorville*<sup>1219</sup> erhielt genau durchgesehen, und | wie Du finden wirst vielleicht etwas scharf kritisiert, da | es nur für Dich ist wird es Dir eher lieb als unangenehm | seyn. Mit Vergnügen sehe ich daß Deine Frau und Kind | nicht mit auf die Reise gehen, daß ist viel beßer, Du wirst | strenger und ruhiger seyn, das ist schlechterdings nöthig. | Es folgen auch Empfehlungs Briefe bey, lese sie durch | ehe Du sie übergibst, ich hoffe sie sind Dir nützlich – die welche | Du an Ort und Stelle zusiegeln kannst, ehe Du sie übergibst, | thue es, es ist angenehmer, und geriehelich [?] beßer.

Deine jetzige Existenz zu ändern, wäre ein sehr gefährlicher | Schritt lieber *Hubert*, Du stehst nicht mehr allein – deswegen | warnte ich so vor dem Heyrathen: denn jede Unannehmlichkeit und | Sorge dieser Art, trifft doppelt, weil man für die andren noch | beßer als für sich selbst sorgen will. *Dresden* ist noch einer | der Höfe, wo man eine Anstellung ruhig behält – sey mir sehr | sehr behutsam, besonders wie Du Dich darüber äußerst.

Guhr<sup>1220</sup> / unser Kapellmeister / ist nach *Berlin* und *Hamburg* gereist, | Er ist in allem zu wenig zuverlässig, sonst hätte ich ihn Dir mit | meinem Brief, und Deinem Concerte und Empfehlungsbriefen ~~dir~~ zu geschickt – | allein *Dorville* hat übernommen sie Dir in Zeiten selbst zu zustellen | oder früher zuschicken. Morgen reise ich nach *Dusseldorf*, und bleibe | bei der Durchreise einige Tage in *Bonn*. [Seitenwechsel, 1v:] Ich hatte gestern Briefe vom Vater, Er ist wieder gänzlich | hergestellt, nur noch ein bisschen geschwächt.

*Fr: Joseph*<sup>1221</sup> werde ich nicht von Deiner Reise benachrichtigen, | Er hat mir zwey Klaviere geschickt, das kleine gefällt mir | nicht recht, es rappeln mehrere Töne, welches so leicht zu | verhüten gewesen wäre, derjenige der es kaufen wollte, | nimt es nun nicht – glücklicherweise soll ich ein anderes | bestellen. Aber es ist doch recht ärgerlich, und thut Ihm | schaden.

Daß der Kontrakt mit *Sp.*<sup>1222</sup> verlängert ist, ist ein harter Stoß | für die Künstler in *Berlin* – und die Schlechtigkeiten des *M* | haben dadurch auch noch immer Vorschub.

Die Geschichte mit der *Schultze*<sup>1223</sup> ist ja ganz theatralisch – | Ist Graf Redern<sup>1224</sup> ein ehrlicher Mann so [...] er mit | einem *Italiänischen* Sch– nicht, und dann *Adieu* gute | Sache.

Meine Frau wird nicht mit nach *Dusseldorf* gehen, Ihre | Gesundheit ist noch immer zu sehr geschwächt – | Vater will mich Spätsommer besuchen, auch *Joseph*<sup>1225</sup> – | Grüße Deine liebe

<sup>1218</sup> Eventuell ist Hubert Ries' Violinkonzert op. 13 hier gemeint. Das Konzert erschien 1838 beim Berliner Verleger Moritz Westphal.

<sup>1219</sup> Eventuell Peter Georg d'Orville (1783–1858), Bürgermeister von Offenbach am Main und aus einer Bankiers- und Unternehmerfamilie stammend.

<sup>1220</sup> Carl Wilhelm Ferdinand Guhr (1787–1848), Geiger, Komponist und ab 1821 Theaterkapellmeister sowie Musikunternehmer in Frankfurt.

<sup>1221</sup> Ries' Bruder Joseph Franz (1792–1861), Klavierbauer in Wien.

<sup>1222</sup> Gasparo Spontini (1774–1851).

<sup>1223</sup> Vermutlich Josephine Schulze (1791–1880), die von 1813 bis 1831 Sängerin an der Königlichen Oper in Berlin war.

<sup>1224</sup> Friedrich Wilhelm von Redern (1802–1883), preußischer Generalintendant für Schauspiel und Musik.

<sup>1225</sup> Einer der Brüder, Peter Joseph Ries (1791–1882), der in London lebte.

Frau herzlich, ich hoffe Dein Kind bleibt | gesund, dann kommen die Freuden von sich selbst,  
immer  
Dein *Ferdinand*

[auf 2v:] Herr *Hubert Ries* | Köng Preuß Kammermusikus | *Charlottenstraße* | N<sup>ro</sup> 8 | *Berlin*

39. Ferdinand Ries an C. F. Peters in Leipzig  
Sächsisches Staatsarchiv, Staatsarchiv Leipzig  
Signatur: 21070 C. F. Peters, Leipzig, Archivaliensignatur: 0723

*Frankfort a/m* 16 Juni 1830

Euer Wohlgeboren

Ihren Brief vom 8 May hat sich mit dem meinigen vom | 11 May gekreuzt, und durch die außerordentliche Beschäf= | =tigung beim Musikfest in *Dusseldorf* ist die Antwort | etwas verschoben worden: letzteres ist jedoch so schön | ausgefallen, daß ich nie, mehr allgemeine Zufriedenheit | bey irgend einer Gelegenheit gesehen habe. Meine | neue *Overture*<sup>1226</sup> wurde den zweyten Tag, nach der von | *Cherubini*<sup>1227</sup> vom Publikum wieder begehrt, und es ist | unmöglich eine vollkommeneren Ausführung zu hören. | Orchester und Publikum waren ganz enthusiastisch: ich hätte gewünscht Sie hätten zugegen seyn können.

Meine Oper<sup>1228</sup> wird endlich hier wieder gegeben. Sie | ist für nächsten Montag angekündigt. Die mir übersandte Liste meiner bey Ihnen | verlegten Werke, sende ich Ihnen hier unterzeichnet | zurück, und hoffe daß bald mehr dazu kömt. [Seitenwechsel, 1v:] Wegen Krankheit meiner Frau, bin ich hierher | zurück gekehrt, in 8 Tagen aber hoffe ich nach | *Nenndorf* in's Bad zu reisen.

Mit ausgezeichnete Hochachtung

Euer Wohlgeboren

ergebenster

*Ferd: Ries*

[auf 2v:] Herr *C. F. Peters* | *Bureau de Musique* | *Leipzig*

---

<sup>1226</sup> op. 162, *Die Braut von Messina*.

<sup>1227</sup> Ouvertüre zu *Faniska*.

<sup>1228</sup> op. 156, *Die Räuberbraut*.

40. Ferdinand Ries an [Heinrich Albert] Probst in Leipzig  
Universitätsbibliothek Leipzig, Kurt-Taut-Sammlung  
Signatur: Kurt-Taut-Slg./5/Reut-Ry/R/132

Frankfort a/m 1 Sept 1830

Herrn *Probst* in *Leipzig*

Euer Wohlgeboren

Sende ich hierbey das geschriebene Manuskript die große | *Sonate* zu 4 Händen<sup>1229</sup>, welche ich  
gestern mit *A. Schmidt*<sup>1230</sup> | spielte, und hoffentlich Ihnen und der Welt, so gefallen | wird, wie  
diesem Künstler.

Sehr leid war es mir bey ihrer Durchreise nicht | hier gewesen zu seyn, ich hoffe wir hätten  
einen | freundschaftlichen Tag wenigstens zusammen gehabt | allein so konnte nur meine Frau  
ihre freundschaftlichen | Gesinnungen gegen mich rühmen, selbst aber nicht | zu ihrem  
angenehmeren Aufenthalt beytragen, ich | muß also auf eine glücklichere Zeit hoffen, Sie  
wieder | bey mir zu sehen.

Was die *Quartetten*<sup>1231</sup> bey *H Simrock* betrifft, so sind | Sie im Verthun lieber Freund, Er hatte  
diese schon | wie auch das Klavierconcert „Gruß an den Rhein“<sup>1232</sup> gekauft | [Seitenwechsel,  
1v:] ehe ich bei Ihnen in *Leipzig* war, wodurch diese *Quartetten* | so spät herauskommen weiß  
ich nicht: und sind Sie über= | =zeugt, ich will aber so gern das verlangte Honorar | ohne den  
mindesten Abzug haben, als wie ich nie | ein versprochenes Werk, wenn mir auch noch so viel  
| mehr von einem andern Verleger geboten würde, | anders als an den ersten abgegeben würde.  
Da Sie das *Octetto*<sup>1233</sup> von mir von *H Boose* in | *London* gekauft haben, vergeßen Sie nicht die  
| *Dedication* an Fräulein *G. van der Bergh*<sup>1234</sup> in *Haag* | zu machen.

In Erwartung einer baldigen freundschaftlichen | Antwort, oder noch beßer, Bestellung eines  
meiner | Manuskripts bleibe ich mit bekannter Hochachtung

Ihr

ergebenster

*Ferd: Ries*

*PS. Dedication* der *Sonate* zu 4 Händen<sup>1235</sup>  
an *Ch. Czerny*<sup>1236</sup>

---

<sup>1229</sup> op. 160.

<sup>1230</sup> Eventuell ist Aloys Schmitt (1788–1866) gemeint, der als Pianist und Komponist in Frankfurt wirkte. Zu seinen Schülern zählte unter anderem Ferdinand Hiller.

<sup>1231</sup> op. 150

<sup>1232</sup> op. 151

<sup>1233</sup> op. 128.

<sup>1234</sup> Gertrude van den Bergh (1793–1840), Pianisten und zeitweise Schülerin von Ries.

<sup>1235</sup> op. 160.

<sup>1236</sup> Carl Czerny (1791–1857), Pianist, Komponist, Pädagoge und Schüler von Beethoven.

41. Ferdinand Ries an [Gottfried] Hermann  
Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg Frankfurt am Main,  
Handschriftenabteilung  
Signatur: Autogr. F. Ries

Frankfort a/m 26 Sept 1831

Mein lieber Herr *Hermann*

Mit Vergnügen habe ich ihren Brief erhalten, die | gewünschten Empfehlungs Briefe schicke ich Ihnen hier | anbey, und es ist ein recht aufrichtiger Wunsch von mir | daß Sie die ge= oder erwünschten Effekt her- | mögten [?], und Sie die Stelle erhalten mögen;

Dürfen [?] bey dem Herrn vielleicht nicht musikalisch seyn, | so könnte H *Pape*<sup>1237</sup> / dem Sie mich bestens empfehlen | wollen / wohl das andere nöthige dazu einleiten: | auch habe ich noch ein Stück Sinfonie von letzterem | wo ich gerne wissen mögte, wie ich es Ihm wieder | zu Händen kommen laßen könnte.

Ich war diesen ganzen Sommer wieder in England | wo ich eine neue Oper<sup>1238</sup> schrieb, die auch dort den 4<sup>ten</sup> | August mit solchem Beyfall aufgenommen wurde, | daß Sie bey der dritten Vorstellung auf 14 Tag lang | täglich angekündigt wurde – später war ich bey | einem großen Musikfest in *Dublin*, wo ich | mein *Oratorium*<sup>1239</sup> ebenfalls mit dem größten | *Success* aufführte. Es war mein Wille diesen [Seitenwechsel, 1v:] diesen [sic] Winter im südlichen Frankreich und Italien | wegen der Gesundheit meiner Frau zu zubringen, | und <auf> vorigen Dienstag war die Abreise bestiimt | allein da ich meine Kinder nicht mitnehmen | konnte, so habe ich mich nun entschlossen, da wir | die *Cholera* erwarten müssen, mich nicht | von meiner Familie zu trennen, und hier zu bleiben, | und geduldig abzuwarten was da kömmt.

In unserem hiesigen Theater sind auch *Revolutionen* | vorgefallen, zwar glaube ich noch nicht genug, | aber der Anfang ist doch schon etwas.

Das Wiederauftreten der *D<sup>em</sup> Backofen*,<sup>1240</sup> die | ihr *engagement* im Stiche ließ, und die durch | eine dritte Ihnen bekannte Person, zurück | gebracht wurde, hat eine solche Szene in der | Zauberflöte gegeben, daß sich die Polizey und | endlich das *Militiar* einmischen mußten, beyde | haben aber den kürzern gezogen, und sind glücklicher= | =weise vernünftig genug gewesen für den | Augenblick nachzugeben, sonst mögte es wohl [Seitenwechsel, 2r:] Blut vergießen gegeben haben, indem auf dem Komedium [?] | über 200 Menschen <vom> Pöbel sich versammelt hatten, mehrere | Personen und sogar Wagen insultiert haben, wo man glaubte | M<sup>dem</sup> B – sey darin, und in der *Bockenheimer* Straße | das Geschrey so groß gewesen war: daß man es an meinem Haus | hören konnte. *D<sup>em</sup> B* blieb versteckt im Theater, und | hat um 2 Uhr Nachts Frankfort ganz verlaßen

---

<sup>1237</sup> Gemeint ist vermutlich der Lübecker Ratsmusikant Johann August Pape (1761–1838) oder einer seiner Söhne Louis Pape (1799–1855, Cellist und Komponist) oder auch Christoph Nikolaus Carl Pape (1803–1854, Kapellmeister in Oldenburg). Gottfried Hermann wurde 1832 Assistent von Johann Wilhelm Cornelius von Königslöw (1745–1833) an der Marienkirche in Lübeck. Denkbar ist, dass die von Ries erwähnten Empfehlungsschreiben Hermanns Bewerbung helfen sollten.

<sup>1238</sup> op. 164, *The Sorceress*, später: *Liska, oder die Hexe von Gyllensteen*.

<sup>1239</sup> op. 157, *Der Sieg des Glaubens*.

<sup>1240</sup> Vermutlich Wilhelmine Backofen (1806–1875). Die zeitgenössische Presse berichtete mehrere Tage lang über eine Aufführung der *Zauberflöte* in Frankfurt mit ihr als Pamina, da es nach der Vorstellung zu Handgreiflichkeiten kam. Siehe: Freieisen, C.: Wilhelmine Backofen, beklatscht und ausgepiffen im National-Theater zu Frankfurt am Main, am 16. Juli 1831, in: Münchener-Conversations-Blatt. Mitgabe zum Bayer'schen Beobachter, Nr. 205 (24. Juli 1831), S. 327.

H *Gruener*<sup>1241</sup> ehemaliger Regisseur in *Darmstadt* | hat nun die ganze Leitung und Oberhand, und auch | der Kapellmeister steht unter Ihm, er soll ihm nicht | gefallen – im ganzen ist bestimmt unser Theater | ungeheuer zurückgegangen – hoffentlich wird manches | besser werden, allein es ist keine kleine Aufgabe.

Sehr soll es mich <freuen> zu erfahren, daß diese Briefe Ihnen | so nützlich waren, als es mein aufrichtiger Wunsch | ist – hoffentlich haben Sie sich auch von Spohr Briefe | kommen lassen.

Mir freundschaftlichen Grüßen von meiner Frau | bleibe ich immer

Ihr ergebenster

*Ferd: Ries*

[auf 2v:] Herrn Gottf *Hermann* | in | *Nordhausen* | in Thüringen.

42. Ferdinand Ries an B. Schott's Söhne

Staatsbibliothek zu Berlin. Musikabteilung, 55 Nachl 100 (Schott-Archiv)

Signatur: 55 Nachl 100/B, 939

*Aachen* d 28 Juny 1832

Herr Schott in Mainz

Verehrter Freund!

Beiliegend die Correctur des *Quintetts op. 167* – | ich hab in zwey Stellen einen Takt dazu gemacht, | welches sich leicht korrigieren läßt, weil Platz genug | da ist. Die Partitur will ich Ihnen bey meiner Rück= | =kunft übergeben, auch will ich es zu 4 Händen | arrangieren, wo es sich recht gut machen wird.

Daß das Musikfest wieder außerordentlich aus= | =gefallen ist, und meine Festouverture mit Sieges= | =marsch<sup>1242</sup> besonders aufgenommen und stürmisch | wiederholt werden mußte, wissen Sie wahrschein= | =lich – besonders hat es mich wegen meinem | alten Vater gefreut, der zugegen war.

Das Wetter ist hier so kalt, daß man | fast [Seitenwechsel, 1v:] nicht baden kann, und ich wahrscheinlich | sehr bald zurückkehren werde.

Mit freundschaftlichem Grüße

Ihr

*Ferd: Ries*

---

<sup>1241</sup> Karl Franz Gruner (um 1780–1845). Nach Anstellungen in Weimar, München und Wien kam er 1816 als Regisseur nach Darmstadt und leitete ab 1831 bis 1836 das Stadttheater in Frankfurt am Main.

<sup>1242</sup> op. 172.

43. Ferdinand Ries an B. Schott's Söhne

Staatsbibliothek zu Berlin. Musikabteilung, 55 Nachl 100 (Schott-Archiv)  
Signatur: 55 Nachl 100/B, 940

Frankfort a/m 5 Aug – 1832

Herrn Gebrüder *Schott* in *Mainz*

Werthester Freund

Meinen Dank für die 4 Exemplare des *Quintetts*,<sup>1243</sup> es | ist sehr schön gestochen: allein ich finde mit Ärger, daß ich | vergessen habe, den Metronom dazu zusetzen, Sie finden | ihn in der Partitur, welche hierbei folgt, zum arrangieren habe ich unmöglich Zeit gehabt. – Sie erhalten auch anbei, | ebenfalls die Partitur der großen Festoverture und | Siegesmarsch,<sup>1244</sup> und arrangieren Sie daraus wie – und was | Sie wollen.<sup>1245</sup>

Das aufgeschriebene *Quartett* folgt anbey, *V1<sup>mo</sup>*, *V.2<sup>do</sup>*, | *Alto*, *Violoncello*, & *Basso* – ich glaube es wäre besser | *V<sup>1o</sup>* & *Basso* in *einer Stimme* zu stechen, hier und da vielleicht mit | zwey Linien, der Deutlichkeit wegen, es ist aber nicht viel. | Finden Sie es bequemer <auch> aus den <andren> ausgeschriebenen Stimmen | zu stechen, so schreiben Sie darum nach *Cöln*, doch lassen Sie | alles nach der Partitur korrigieren. Beim Siegesmarsch | müßten aber die *picoli Flöten* /die ich nun anstatt der 8<sup>va</sup> Flöte/ | aus der Partitur gestochen werden, weil sie sich in *Es Flöten* | in *D* dur geschrieben womit leichter blasen laßen.

[Seitenwechsel, 1v:] Bitte dieses <letztere> ja zu bemerken. Auch sollten Sie eine | Directorstimme sich machen lassen, wie ich solche zum | *Rondo brillant*<sup>1246</sup> gemacht habe, es erleichtert die Ausführung | außerordentlich.

Ich habe zwar auf die Bezahlung des *Quintetts* | früher gerechnet, könnten Sie dieses ohne das es | Ihnen geniert thuen, so wäre es mir lieb nehmlich | an *H Springsfeld* und *Mack* allhier für meine | Rechnung, auf die ich von *Italien* aus immer ziehen | werde. Thuen Sie es nicht so nehme ich auch ihren | andren Vorschlag an, nehmlich –

für *Quintett op. 167–18 Louis d'or*

*Overture op. 172–20–*

*Louis d'or 38–* nach der kommenden | *Leipziger Ostermesse* zu zahlen.

Gegen den 20<sup>ten</sup> dieses [Monats] reise ich ab, erhalten | Sie mir ihre schätzbare Freundschaft  
Ihr ergebenster

*Ferd: Ries*

Bitte mir den Empfang anzuzeigen

[auf 2v:] Herrn Gebrüder *Schott* | Musikverleger | in | *Mainz* |  
nebst einem Paquetchen | geschriebener Musik | an Werth 5 Fl [?] | gezeichnet

---

<sup>1243</sup> op. 167

<sup>1244</sup> op. 172

<sup>1245</sup> Joseph Küffner (1776–1856) fertigte 1833 ein Arrangement für Blasorchester und Schlagwerk (Militärmusik) an, das bei Schott erschien. Das Partiturotograph des Arrangements findet sich in der Bayerischen Staatsbibliothek unter der Signatur: Mus.Schott.Ha 3537.

<sup>1246</sup> Vermutlich op. 144.

44. Ferdinand Ries an [Franz Christian] Kirchoffer  
Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg Frankfurt am Main,  
Handschriftenabteilung  
Signatur: Autogr. F. Ries

Frankfort a/m 15 August 1832

Liebster Kirchoffer

So lange ist unsere Korrespondenz wieder unterbrochen, | Du hast wahrscheinlich häufig über mich gebrumt, aber | das thut nichts, ich bleibe der alte, der seinem Freunde | / worunter ich nicht leicht jemand *intim* mache [?] / herzlich | liebt, aber etwas ungerne schreibt. Von Zeit zu Zeit | drückt mich das Gewißen, was bey Dir wohl schlechter | seyn muß, dann mache ich einen Ansatz und schreibe. | Ich habe diese Pfingsten wieder das Musikfest in *Coln* [sic] | deregiiert, welches wirklich ganz außerordentlich aus= | =gefallen ist. *Chöre* und Orchester bestanden aus 570 | Personen – den ersten Tag wurde *Samson* von *Händel* | gegeben – den zweyten Tag *Beethoven's Sinfonie* in | A Dur, <Jubel> *Cantate* von *Weber*<sup>1247</sup> – *Festouverture* mit Sieges= | =marsch<sup>1248</sup> von mir / ganz neu / *Cantate* von *Bern*<sup>1249</sup>, und | Schlußchor mit dem Vaterunser von *Naumann*.<sup>1250</sup>

*Beethoven's Sinfonie* hat er selbst wahrscheinlich nicht | schöner gehört, die *pp* waren wirklich erstaunens würdig – | meine *Overture* brachte das ganze Publikum zum toben, | ich mußte mich wohl ein duzendmal verbeugen – und wie alles applaudieren ~~schon~~ aufgehört, fingen | sie einstimmig an, sie *Da Capo* zuverlangen: und ich | mußte und gab auch gern nach. [Seitenwechsel, 1v:] Der Marsch fängt mit 8 Hörner an / aber nur 4 Stimmen / | dann kömnen auch 8 Trompeten dazu, keine Saiten Instru= | =menten – das Trio fängt *pizzicato* an, und alle Blas= | =instrumenten haben *Soli* zu blasen, in ganz | leichten Stýle, wenn der Marsch repetiert wird, so fangen | Hörner und Trompeten zugleich an, und beim 4<sup>m</sup> Takt | fällt das ganze Orchester, nacher die *Coda* die bis | an's Ende sich immer steigert. Es macht ungeheuren | Effekt. Nachdem *Concert* wurde ich zum *Comitte* eingeladen | in Deutz / ein Stadchen gegen *Cöln* über dem Rhein / zu | Nacht zu eßen, ich nahm es natürlich an, wurde aber | sehr angenehm überrascht, als ich an die Rheinbrücke | kam, war der große Garten ganz *iluminirt*, und mein | Name <darin>, so groß und hoch daß man Ihn von ganz | *Cöln* aus lesen konnte. Mein Vater der auch zugegen | war, hatte ich glaube ich noch mehr Vergnügen als ich. | Ich blieb noch einige Tage in *Coln*, und mußte nach | *Aachen* um die dortigen Bäder zu brauchen – ich habe da außerordentlich viele Freunde, und amusierte | mich sehr gut – nun bin am einrichten, meiner | Reise nach *Italien*, wegen der Gesundheit meiner | Frau, die sich immer noch nicht erhohlen kann, und | der unser Klima zu hart scheint. Ich reise in 8 Tagen | ab, werde ehr langsame Tagereisen machen, und | durch die Sweiz, [sic] *Mayland* nach Rom gehen, wo [Seitenwechsel, 2r:] ich den größten Theil, des Winters zu bringen will, nacher nach | Neapel ~~gehe~~, und wahrscheinlich erst künftigen Herbst, durch | Tyrol zurück kehren – es hängt auch von der Gesundheit | ab, ob ich vielleicht über Triest, und Wien zurück kehren welches | ich sehr wünsche. Meine Kinder bleiben hier, weil ihre Erziehung | zu sehr unterbrochen würde. Sie wachsen tüchtig heran, sind | munter, fleißig, und gut.

<sup>1247</sup> Carl Maria von Weber (1786–1826).

<sup>1248</sup> op. 172.

<sup>1249</sup> Friedrich Wilhelm Berner (1780–1827), Kirchenmusiker und Kirchenlied-Komponist.

<sup>1250</sup> Johann Gottlieb Naumann (1741–1801).



Es sind kürzlich zwey *Violin Quartetten*<sup>1251</sup> und ein *Quintett*<sup>1252</sup> | erschienen. Keñst Du sie?  
oder hast Du Musik aufgegeben? | Ich arbeite wieder an einer Oper.<sup>1253</sup> Daß die *Liska*<sup>1254</sup>  
meine | zweyte Oper in England, wo ich sie schrieb, viel Beyfall | gehabt hat, weißt Du  
wahrscheinlich – sie wurde 17 Tage aufeinander gegeben, und würde auch mehr | gegeben  
worden seyn, wenn der erste Sänger nicht | zum Musikfest nach *Dublin* hätte gehen müßen,  
wo ich | auch mein *Oratorium*<sup>1255</sup> und eine meiner *Sinfonien* derigierte. | Nun lieber alter, hast  
Du wieder einmal ein Register von | mir, grüß die liebe Mutter, Geschwister, und meinen |  
Bruder<sup>1256</sup> recht herzlich, immer Dein unveränderlicher  
*Ferd: Ries*

Meine Add: bleibt *Frankfort a/m* einstweilen – | Briefe werden nach geschickt. | Ich hoffe  
mein Bruder hat meinen letzten Brief erhalten und gleich geantwortet.

[auf 2v:] Herrn *C. F. Kirchoffer* | bey *H Hoffman & Goldstein* | in | *Wien*

45. Ferdinand Ries an Robert Schumann

Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden

Signatur: Mus.Schu. 239

*Frankfort a/m* 12 May 1836

Meinen herzlichen Dank, Lieber Freund | für ihr freundliches Anerbiethen, von | dem ich  
gewiß Gebrauch machen werde, | sollte etwas unvorhergesehenes vorkommen. | Ich gedenke selbst  
das *C moll Concert*<sup>1257</sup> | zu spielen, weil ich zu erst als sein | Schüler /es war noch Manuskript/  
in Wien | unter *Beethoven's* Direktion <damit> aufgetreten | bin, und so meine musikalische  
Laufbahn | anfang – vielleicht sie auch so ende.

Empfehlen sich [?] mich bestens ihrer Geschätzten | Mutter,<sup>1258</sup> immer der Ihrige

*Ferd: Ries*

---

<sup>1251</sup> op. 166.

<sup>1252</sup> Gemeint ist sicherlich das Quintett op. 167, das kurz zuvor bei Schott erschien.

<sup>1253</sup> WoO 51, *Die Nacht auf dem Libanon*.

<sup>1254</sup> op. 164, *Liska, oder die Hexe von Gyllensteen* (im Englischen: *The Sorceress*)

<sup>1255</sup> op. 157, *Der Sieg des Glaubens*.

<sup>1256</sup> Einer von Ries' Brüdern, Joseph Franz (1792–1861), lebte in Wien als Klavierbauer.

<sup>1257</sup> Beethovens Klavierkonzert op. 37 in c-Moll, mit dem Ries in Wien im April 1804 als Beethovens Schüler debütierte. Ries plante 1836, das c-Moll-Klavierkonzert in einem Spendenkonzert anlässlich der geplanten Errichtung des Bonner Beethovendenkmals aufzuführen, um einen Beitrag zur Finanzierung zu leisten. Das Konzert fand am 1. Juni 1836 in Frankfurt a. M. statt.

<sup>1258</sup> Robert Schumanns Mutter Christiane Schumann, geborene Schnabel, war allerdings am 4. Februar 1836 gestorben.

46. Ferdinand Ries an P. P. [unbekannt]

Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg Frankfurt am Main,  
Handschriftenabteilung  
Signatur: Autogr. F. Ries

Frankfort a/m Donnerstag d 2<sup>m</sup> Juny | 1836

P. P.

Es ist heute meine erste, eine angelegene und recht | liebe Sorge, Ihnen, meine hochverehrten  
Herrn, | den wärmsten und innigsten Dank für Ihre gütige | Mitwirkung in dem großen statt  
gehabten Konzerte | auszudrücken, es ist mir wahrhaft Bedürfniß Ihnen | freudig zu gestehen,  
daß Sie mich zu ihrem Schuldner | gemacht haben, und daß ich gerne jede Gelegenheit |  
ergreifen werde, mit Erkentlichkeit, Ihnen die leb= | hafte Theilnahme zu lohnen, welche es  
mir möglich | machte, das Fest der Musik meines verklärten | Freundes *Beethoven* so glänzend  
zu begehen.<sup>1259</sup>

Erhalten Sie mir fernerhin das Wohlwollen | das ich zu verdienen stets bemüht seyn werde,  
und | empfangen die Versicherung meiner recht herzlichen | Ergebenheit

Ferd: Ries

[auf 2r:]

An die hochverehrlichn Herrn

Herrn <i>N. Arold</i>	Herrn <i>C. Fellner</i>	Herrn <i>I. I. Vaconius</i>
„ <i>A. Bader</i>	„ <i>C. A. Feidel</i>	„ <i>Inspector Wendelstadt</i>
„ <i>S. I. Baruch</i>	„ <i>I. H. Frank</i>	„ <i>V. I. Wintzheimer</i>
„ <i>Fr. Bachfeld</i>	„ <i>H. Feuerbach</i>	„ <i>Wolf-</i>
„ <i>H. Ballin</i>	„ <i>F. E. Parrot</i>	
„ <i>F. Bock</i>	„ <i>Fr. Peipess</i>	
„ <i>H. Buzzi</i>	„ <del><i>Carl Ponsik</i></del> [?]	
„ <i>A. Cattus</i>	„ <i>Leop: Regensburg</i>	
„ <i>Bernh. Dümont</i>	„ <i>I. Sarg</i>	
„ <i>Ph. D'orville</i>	„ <i>C. Siedentopf</i>	
„ <i>D. Eckhardt</i>	„ <i>L. H. Schiff</i>	
„ <i>A. C. Falke</i>	„ <i>I. A. I. Schönling</i>	
„ <i>Fr. Knecht</i>	„ <i>Wilh: Speyer</i>	

<sup>1259</sup> Offenbar bedankt sich Ries hier bei den Orchestermusikern, die in dem von ihm geplanten Benefizkonzert zur Unterstützung des Bonner Beethovendenkmals am 1. Juni 1836 mitgewirkt haben.

47. Ferdinand Ries an [Wilhelm] Speyer  
Universitätsbibliothek Leipzig, Kurt-Taut-Sammlung  
Signatur: Slg. Nebauer/M/R-Wa/M499

Lieber Speyer

Morgen Abend <6 Uhr> haben wir groß | Probe im Caecilien Verein mit | ganzem Orchester –  
werden Sie so | gütig seyn und mithelfen? ich habe | mehrere Herren des <Rorich [?]>  
Quartetts aus ihrem | Verein dazu gebeten.

Da H Geheimrath *Wegeler* aus | *Coblenz* <gestern Abend> angekommen ist, und einige | Tage  
bey mir bleibt, so muß ~~ieh~~ | mich der *Toni* für heute entschuldigen.

Immer der Ihrige

*Ferd: Ries*

Frkt – 21 Nov:

1837

[auf der Rückseite, 1v, findet sich ein achttaktiges, mit Bleistift skizziertes Musiknotat]



[auf 2v:] Herrn *W. Speyer*

Woh

im

rothen Hof

48. Ferdinand Ries an den Vorstand des Cäcilienvereins in Frankfurt a. M.  
Stadtgeschichtliche Museum Leipzig  
Inventarnummer: A/4571/2005

Hochverehrter Vorstand!

Zwey Ihrer verehrten Mitglieder haben mir heute die Ehre ihres | Besuchs vergönnt und mich  
aufgefordert heute noch schriftlich Ihnen eine | Erklärung darüber abzugeben, unter welcher  
oder welchen Bedingungen ich | bereit sey fernerhin dem Vornehmlichen *Caecilien* Verein als  
Musikdirektor | vorzustehen.

Ich habe am vergangenen Mittwoch in der Mitte des Vereines | bereits die Grundlage  
bezeichnet auf welcher ich mein Verhältniß zur Gesellschaft | sowohl, als zu den einzelnen  
Mitglieder derselben beruhen zu sehen wünschte, | auf Vertrauen, nemlich und auf der  
Unterstellung, daß ich endlich an den | Grundsätzen festhalten würde, welche mir von Ihnen,  
meine Herren, sowohl | mündlich als auch durch die von mir angenoimene, den Musikdirektor  
ihres | Vereins betreffenden Paragraphen der Statuten vorgezeichnet sind. –

Wo dieses Vertrauen, wo diese Unterstellung fehlt, da kann und | wird ein Zusammenwirken  
zum Gedeihen und Fördern nicht Platz gereichen, | da wird der Zweck verfehlt werden, den  
die Gesellschaft ihrer= und ich | meiner=seits als Haupt[...?] ins Auge gefaßt, und da müßen |  
ärgerliche Mißverständniße entstehen, wie jene, die der mündlichen | Äußerung der eingangs  
erwähnten verehrten Mitglieder des Vorstands | zufolge, [Seitenwechsel, 1v:] meine beyden  
wohlgesinnte Anreden an die Gesellschaft hervorgerufen | haben sollen.

Wenn ich nun lediglich einen Beweis des ehrenden Vertrauens von der | Gesellschaft – nicht  
<von> den einzelnen Mitgliedern derselben denen ich für bereits | gegebene viele solcher  
Beweise, den schuldigen aufrichtigen Dank nicht versage – | gefordert habe, so mag diese  
einzige Bedingung welche ich an mein Fortwirken | als Musikdirektor des Vereins geknüpft  
habe, nicht als schwer oder | garnicht zu erfüllende betrachtet werden können. –  
Die Abstimmung in einer etwa zu haltenden General Versammlung | wird, meines Erachtens  
nach, am einfachsten den Wunsch der Gesell= | =schaft ausdrücken: ob ich derselben als  
Musikdirektor ferner angehören | soll oder nicht, und ob .(das erstere unterstellend). in  
speziellem Auftrag | der Gesellschaft, durch schriftliche oder mündliche Mittheilung, diese |  
geschehe nur durch das Organ des verehrlichen Vorstandes oder durch | jenes besonders dazu  
erwählter Mitglieder, nur das Zutrauen und die | freundschaftlichen Gesinnungen der  
Gesellschaft und die Wiederlegung [sic] | der mich kränkenden Unterstellung ausgedrückt  
werden sollen.

Den ich mit ausgezeichnete Hochachtung verehren  
des vornehmlichen Vorstandes  
ergebenster  
*Ferd: Ries*

*Frankfurt a/m d 30 September 1837*

## 2. Quellenedition Hill deest Nr. 1–3 und WoO 1 Nr. 2, II

### Kritischer Bericht

#### I. Allgemeine Bemerkungen zur Edition

Wie bereits im Abschnitt „Zur Datierung der ungestochenen Werken“ ausführlich erläutert, verzeichnet der (höchstwahrscheinlich) von Joseph Ries angelegte Katalog 742 (D-B, Mus.ms.theor. Kat. 742) auch die hier edierten Streichquartette in C-Dur, c-Moll und G-Dur. Cecil Hill kannte den Katalog (sowie weitere) offenbar nicht, sodass die Quartette keinen Eingang in sein Werkverzeichnis gefunden haben. In der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung, haben sich die Stimmensätze der drei Quartette erhalten. Wie erwähnt, korrespondieren die auf den Titelseiten von (vermutlich) Joseph Ries verteilten Ordnungsnummern mit den Ordnungsnummern im Katalog 742. Ebenfalls erhalten ist der langsame Satz des Streichquartetts WoO 1 Nr. 2. Während das Partiturotograph des Streichquartetts (Mus.ms.autogr. Ries, F. 63 N (2)) nach dem Schlusstakt des Kopfsatzes einige leere Zeilen aufweist, sodass ein langsamer Satz zu fehlen scheint, enthält der in Berlin verwahrte Stimmensatz den Satz.

Die Edition gibt den Inhalt der jeweiligen Stimme in spartierter Form wieder. Hierzu zählen auch etwaige Ungenauigkeiten des Schreibers, beispielsweise bei der Bogensetzung, bei Dynamikangaben oder der Artikulation. Fehlende Alterationszeichen wurden in eckigen Klammern ergänzt, damit der musikalische Satz leichter nachvollziehbar bleibt. Gleichmaßen wurden Abkürzungen („Faulenzer“) sowie Binnenwiederholungen ausgeschrieben. Etwaige Ergänzungen und Ersetzungen, auf die durch Vide-Zeichen in den Quellen verwiesen wird, stellen wohl nachträgliche und gültige Änderungen dar und wurden in die Partitur übernommen, damit das musikalische Geschehen nachvollziehbar bleibt. Der Kritische Bericht erläutert die jeweiligen Vide-Stellen, Tilgungen und Ergänzungen von Pausen bei überzähligen und unterzähligen Takten wie auch weitere Eingriffe, die auf Schreibfehler zurückzuführen sind im Detail. Um das Partiturbild übersichtlich zu halten, sind die Seitenwechsel in den jeweiligen Stimmen ebenfalls im Kritischen Bericht festgehalten. Die Balkung folgt dem Original.

#### II. Quellenbeschreibungen

##### Mus.ms. 18536/11 (Hill deest Nr. 1)

Stimmensatz im Besitz der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung (D-B), bestehend aus vl, vl, va, vc; zwölfzeiliges Notenpapier im Hochformat (30,5 cm x 21,5 cm); 16 Doppelblatt bzw. 32 Blatt; das erste Doppelblatt dient als Umschlag des Stimmensatzes; Titel auf der ersten Notenseite der vl 1 [Bl. 1, Tinte]: „*Quatuor | pour 2 Violons | Alto Violoncello | Ferd Ries*“; darunter mittig ein roter, runder Bibliotheksstempel: „*Ex Biblioth. Regia Berolinensi*“ und ein roter, ovaler Bibliotheksstempel: „*Deutsche Musiksammlung BERLIN bei d. Kgl. Bibliothek*“; über dem Titel oben links Signatur [Bleistift]: „*Mus.ms. 18536/11, 1 (-4)*“, daneben alte Signatur [Tinte]: „*M.1914.256 | [Bleistift] 113*“; oben rechts Nummerierung durch (vermutlich) Joseph Ries [Tinte]: „*No 14*“; oben rechts in der Ecke Paginierung [Bleistift]: „*I*“; unten links in der Ecke [Bleistift]: „*C 16/29*“.

### Weitere Bibliotheksvermerke:

Oben links erste Notenseite der vl 2 [Bl. 11] Signatur [Bleistift]: „*Mus.ms. 18536/11, 2*“, daneben alte Signatur [Tinte]: „*M.1914.256*“; unten rechts in der Ecke roter, runder Bibliotheksstempel: „*Ex Biblioth. Regia Berolinensi*“.

Bl. 19: Oben links Signatur [Bleistift]: „*Mus.ms. 18536/11, 3*“, daneben alte Signatur [Tinte]: „*M.1914.256*“; darunter roter, runder Bibliotheksstempel: „*Ex Biblioth. Regia Berolinensi*“.

Oben links erste Notenseite des vc [Bl. 27] Signatur [Bleistift]: „*Mus.ms. 18536/11, 4*“, daneben alte Signatur [Tinte]: „*M.1914.256*“; unten rechts in der Ecke roter, runder Bibliotheksstempel: „*Ex Biblioth. Regia Berolinensi*“.

### Verteilung der Stimmen der Blatt-Paginierung folgend:

vl 1: Allegro: 2, 3, 4, 7 [sic]; Adagio: 8; Menuett und Trio: 9; Finale: 10, 5, [sic], 6 [sic];

vl 2: Allegro: 11, 12, 13; Adagio: 14; Menuett und Trio: 14, 15; Finale: 16, 17; [18, 19, leer];

va: Allegro: 20, 21; Adagio: 22; Menuett und Trio: 22, 23; Finale: 24, 25, [26 leer];

vc: Allegro: 27, 28, 29; Adagio: 29; Menuett und Trio: 30; Finale: 31, 32;

### Bemerkungen:

Der Schreiber des Stimmensatzes ist unbekannt. Eine gewisse Ähnlichkeit zu Frühwerken von Ries sowie Eingriffe und Änderungen im Notentext lassen vermuten, dass Ries selbst den Stimmensatz anfertigte. Die Quelle ist in einem recht guten Zustand und vollständig erhalten. Der Notentext weist immer wieder Streichungen und Einschübe auf, die durch Vide-Zeichen kenntlich gemacht sind, sodass davon auszugehen ist, dass während des Schreibprozesses oder nachträglich noch daran gearbeitet wurde. Das Schriftbild ist insgesamt gut lesbar, daher ist es naheliegend, davon auszugehen, dass die Stimmen als Aufführungsmaterial genutzt wurden. Ein Digitalisat ist verfügbar unter:

<http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB000281B400000000> [Zugriff: 29.09.2020]

### **Mus.ms. 18536/7 (1) (Hill deest Nr. 2)**

Stimmensatz im Besitz der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung (D-B) bestehend aus vl, vl, va, vc; Teil des Konvoluts Mus.ms. 18536/7, das ebenfalls Stimmensätze der Streichquartette WoO 6 (Mus.ms. 18536/7 (2)) und WoO 71 (Mus.ms. 18536/7 (3)) enthält; zwölfzeiliges Notenpapier im Hochformat (31 cm x 24,5 cm); 74 Doppelblatt bzw. 148 Blatt; das erste Doppelblatt dient als Umschlag des Stimmensatzes; Titel auf der ersten Notenseite der vl 1 [Bl. 1, Tinte]: „*Trois Quatuors. | pour | deux Violons | Alte et Violoncelle | composées | par | Ferdinand Ries*“; mittig ein roter, runder Bibliotheksstempel: „*Ex Biblioth. Regia Berolinensi*“ sowie ein roter, ovaler Bibliotheksstempel: „*Deutsche Musiksammlung BERLIN bei d. Kgl. Bibliothek*“; über dem Titel oben links Signatur [Bleistift]: „*Mus.ms. 18536/7, 1 (-4)*“, daneben alte Signatur [Tinte]: „*M.1914.256 | [Bleistift] 107*“; oberer Rand, mittig, Nummerierung durch (vermutlich) Joseph Ries [Tinte]: „*No 4, 5, 6*“; daneben Datumsangabe (vermutlich) Joseph Ries [Tinte]: „*1803*“; oben rechts in der Ecke Paginierung [Bleistift]: „*1*“; unten links in der Ecke [Bleistift]: „*C 74/145*“.

#### Weitere Bibliotheksvermerke:

Oben links erste Notenseite der vl 2 [Bl. 37] Signatur [Bleistift]: „*Mus.ms. 18536/7, 2*“, unten mittig ein roter, runder Bibliotheksstempel: „*Ex Biblioth. Regia Berolinensi*“.

Oben links erste Notenseite der va [Bl. 73] Signatur [Bleistift]: „*Mus.ms. 18536/7, 3*“, oben links roter, runder Bibliotheksstempel: „*Ex Biblioth. Regia Berolinensi*“.

Oben links erste Notenseite des vc [Bl. 113] Signatur [Bleistift]: „*Mus.ms. 18536/7, 4*“, unten links ein roter, runder Bibliotheksstempel: „*Ex Biblioth. Regia Berolinensi*“.

#### Verteilung der Stimmen der Blatt-Paginierung folgend:

vl 1: Allegro: 2, 3, 4, 5; Menuett und Trio: 6; Andante con moto: 6, 7; Finale: 8, 9, 10, 11, 12;

vl 2: Allegro: 37, 38, 39, 40, 41; Menuett und Trio: 41, 42; Andante: 42, 43; Finale: 44, 45, 46, 47, 48;

va: Allegro: 73, 74, 75, 76, 77; Menuett und Trio: 77, 78; Andante: 78,79; Finale: 80, 81, 82, 83, 84, 85;

vc: Allegro: 113, 114, 115, 116,117; Menuett und Trio: 117, 118; Andante: 118, 119, 120; Finale: 120,121, 123, 124, 125, 126, 127:

#### Bemerkungen:

Da sich das Schriftbild der Ersten Violine und die Satzbezeichnungen teils deutlich von den drei übrigen Stimmen unterscheiden, ist von insgesamt zwei unterschiedlichen Schreibern auszugehen. Das Schriftbild ist klar und deutlich lesbar. Korrekturen und Streichungen gibt es fast keine, die Quelle ist in einem guten Zustand und vollständig erhalten. Ein Digitalisat ist verfügbar unter:

<http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB000281AD00000000> [Zugriff: 29.09.2020]

### **Mus.ms. 18536/18 (Hill deest Nr. 3)**

Stimmensatz im Besitz der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung (D-B) bestehend aus vl, vl, va, vc; zwölfzeiliges Notenpapier im Hochformat (31,5 cm x 24 cm); 32 Doppelblatt bzw. 64 Blatt; das erste Doppelblatt dient als Umschlag des Stimmensatzes und ist zugleich der Beginn der vl 1; ohne Titelseite; Signatur oben links auf Bl. 1 [Bleistift]: „*Mus.ms. 18536/18, 1 (-4)*“; daneben alte Signatur [Tinte]: „*M.1914.256* | [Bleistift] *112.*“; oben rechts in der Ecke Nummerierung durch (vermutlich) Joseph Ries [Tinte]: „*No 13*“; oben rechts in der Ecke Paginierung [Bleistift]: „*I*“; unten mittig roter, runder Bibliotheksstempel: „*Ex Biblioth. Regia Berolinensi*“, oben rechts ein roter, ovaler Bibliotheksstempel: „*Deutsche Musiksammlung BERLIN bei d. Kgl. Bibliothek*“; unten links in der Ecke [Bleistift]: „*C 32/60*“.

#### Weitere Bibliotheksvermerke:

Oben links erste Notenseite der vl 2 [Bl. 17] Signatur [Bleistift]: „*Mus.ms. 18536/18, 2*“, daneben alte Signatur „*M.1914.256*“, daneben oben rechts roter, runder Bibliotheksstempel: „*Ex Biblioth. Regia Berolinensi*“.

Oben links erste Notenseite der va [Bl. 33] Signatur [Bleistift]: „*Mus.ms. 18536/18, 3*“, daneben alte Signatur „*M.1914.256*“, daneben oben rechts roter, runder Bibliotheksstempel: „*Ex Biblioth. Regia Berolinensi*“.

Oben links erste Notenseite des vc [Bl. 49] Signatur [Bleistift]: „*Mus.ms. 18536/18, 4*“, daneben alte Signatur „*M.194.256*“ [sic], daneben oben rechts roter, runder Bibliotheksstempel: „*Ex Biblioth. Regia Berolinensi*“.

Verteilung der Stimmen der Blatt-Paginierung folgend:

vl 1: Allegro: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7; Allegretto: 7, 8, 9; Menuett und Trio: 10, 11; Finale: 11, 12, 13, 14, 15, [16 leer];

vl 2: Allegro: 17, 18, 19, 20, 21, 22; Allegretto: 23, 24, 25; Menuett und Trio: 26; Finale: 27, 28, 29, 30, 31, [32 leer];

va: Allegro: 33, 34, 35, 36, 37, 38; Allegretto: 39, 40, 41; Menuett und Trio: 42, 43; Finale: 43, 44, 45, 46, 74, [48 leer];

vc: Allegro 49, 50, 51, 52, 53, 54; Allegretto: 55, 56, 57; Menuett und Trio: 58, 59; Finale: 59, 60, 61, 62, 63, [64 leer];

Bemerkungen:

Der Schreiber des Stimmensatzes ist unbekannt. Abgesehen von einigen Flecken ist die Quelle in einem guten Zustand und vollständig. Das Schriftbild ist klar und deutlich, der Notentext gut lesbar. Korrekturen und Streichungen gibt es fast keine.

**Mus.ms. 18536/14 (Andante poco Adagio cantabile aus WoO 1 Nr. 2)**

Stimmensatz im Besitz der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung (D-B) bestehend aus vl, vl, va, vc; zwölfzeiliges Notenpapier im Hochformat (31,5 cm x 21,5 cm); Titel auf Bl. 1 [Stimme vl 1, Tinte]: „*Quartetto | pour | Deux Violon Alto e | Violoncello.*“; roter, runder Bibliotheksstempel: „*Ex Biblioth. Regia Berolinensi*“ sowie ein roter, ovaler Bibliotheksstempel: „*Deutsche Musiksammlung BERLIN bei d. Kgl. Bibliothek*“; oben rechts Nummerierung durch (vermutlich) Joseph Ries [Tinte]: „*No 3*“; unten links in der Ecke [Bleistift]: „*C 23/41*“.

**III. Blattwechsel**

Die folgenden Tabellen geben die Blattwechsel in den Stimmen an den entsprechenden Taktstellen wieder. Dabei werden Blattwechsel (,) und Doppelblattwechsel (;) unterschieden.

**C-Dur-Quartett, Hill deest Nr. 1 (Mus.ms. 18536/11)**

Satz	Violine I	Violine II	Bratsche	Cello
I	69/70, 108; 162/163, 195;	70/71; 146/147, 195;	113/114, 195;	72/73; 186/187,
II	89,			89;
III	125;	28/29, 125;	28/29, 125;	125,
IV	85/86, 141 Zz.3/4;	104/105, 188;	102/103, 188,	60/61; 188,



**c-Moll-Quartett, Hill deest Nr. 2 (Mus.ms. 18536/7 (1))**

Satz	Violine I	Violine II	Bratsche	Cello
<b>I</b>	58/59, 114/115; 189/190, 229;	41/42; 94/95, 147/148; 204/205,	53/54; 104/105, 154/155; 205/206,	T. 42/43; 97/98, 153/153; 206/207,
<b>II</b>		40/41;	40/41;	40/41;
<b>III</b>	14/15, 137;	56/57,137;	53/57,137;	48/49, 118/119;
<b>IV</b>	126/127, 244/245; 384/385, 475/456; 509,	104/105, 202/203; 293/294, 407/408; 509,	94/95, 184/185; 264/265, 351/352; 438/439, 509;	56/57, 143/144; 231/232, 326/237; 411/412, 490/491,

**G-Dur-Quartett, Hill deest Nr. 3 (Mus.ms. 18536/18)**

Satz	Violine I	Violine II	Bratsche	Cello
<b>I</b>	64/65; 137/138, 197/198; 278/279, 355/356; 430/431,	72/73; 157/158, 239/240; 322/323, 390/391; 466,	71/72; 152/153, 237/238; 310/311, 390/391; 466,	72/73; 167/168, 241/242; 310/311, 390/391; T. 466;
<b>II</b>	23/24; 72/73, 132;	44/45; 96/97, 132;	52/53; 103/104, 132;	52/53; 95/96, 132;
<b>III</b>	95/96,	107,	99/100,	105/106,
<b>IV</b>	62/63; 133/134, 193/194; 250/251, 320;	81/82; 152/153, 208/209; 274/275, 320;	80/81; 145/146, 199/200; 259/260, 320;	74/75; 137/138, 204/205; 271/272, 320;

**IV. Eingriffe und Bemerkungen**

**C-Dur-Quartett, Hill deest Nr. 1 (Stimmensatz Mus.ms. 18536/11)**

Satz	Stimme	Takt	Eingriffe und Bemerkungen
<b>I. Allegro</b>			
I	Br.	27	In Stimme durch Wiederholungszeichen abgekürzt. T. 28 entspricht somit T. 27.
I	Vl. I	32–37	Taktinhalte durch Vide-Zeichen auf S. 3 kenntlich gemacht.
I	Vl. II	32–36	Taktinhalte durch Vide-Zeichen auf S. 11 kenntlich gemacht.
I	Br.	32–36	Taktinhalte durch Vide-Zeichen auf S. 21 kenntlich gemacht.
I	Br.	32–33	In Stimme durch Wiederholungszeichen abgekürzt. T. 34–35 entspricht somit T. 32–33.
I	Vc.	32–35	Taktinhalte durch Vide-Zeichen auf S.27 kenntlich gemacht.
I	Br.	33, 35	Jeweils letzte Note gemäß Stimmenverlauf ergänzt. Im Original Textverlust.
I	Vc.	36	In der Stimme fehlt ein Takt, sodass das Satzgefüge nicht mehr übereinstimmt. Der Taktinhalt wurde hier gemäß des Stimmenverlaufs (Orgelpunkt) und des harmonischen Kontexts ergänzt.
I	Vl. I	98–108, Zz. 3	Taktinhalte durch Vide-Zeichen auf S. 3 kenntlich gemacht.

I	Vl. II	99–108, Zz. 2	Taktinhalte durch Vide-Zeichen auf S. 13 kenntlich gemacht.
I	Br.	99–108, Zz. 3	Taktinhalte durch Vide-Zeichen auf S. 21 kenntlich gemacht.
I	Br.	99–100	In Stimme durch Wiederholungszeichen abgekürzt. T. 101–102 entspricht somit T. 99–100.
I	Vc.	99–107	Taktinhalte durch Vide-Zeichen auf S. 28 kenntlich gemacht.
I	Vc.	99–100	In Stimme durch Wiederholungszeichen abgekürzt. T. 101–102 entspricht somit T. 99–100.
I	Vl. I	100–101	In der Stimme fehlen die beiden Takte. Der Vide-Einschub ist somit kürzer als in den übrigen Stimmen, wodurch das Satzgefüge nicht mehr stimmt. Harmonik, Rhythmik und Periodik lassen darauf schließen, dass die Takte 100 und 101 eine Wiederholung der Takte 98 und 99 darstellen und wurden hier dementsprechend ergänzt.
I	Vc.	123	Viertelpause ergänzt, da 1. Zz. im Original getilgt.
I	Vl. II	165	Taktinhalt gemäß Stimmenverlauf, Rhythmik und Periodik ergänzt (Vgl. T. 163). Im Original fehlt der Takt. Vermutlich Kopierfehler des Schreibers.
<b>II. Adagio</b>			
II	Vc.	25–26	Taktinhalte durch Vide-Zeichen auf S. 29 kenntlich gemacht.
<b>III. Menuetto. Allegro vivace</b>			
III	Vl. II	31–34	Taktinhalte durch Einfügung über der Zeile kenntlich gemacht (zuvor vier Takte Pause).
III	Br.	31–34	Taktinhalte durch Einfügung über der Zeile kenntlich gemacht (zuvor vier Takte Pause).
III	Vc.	31–34	Taktinhalte durch Vide-Zeichen auf S. 30 kenntlich gemacht (zuvor vier Takte Pause).
III	Vl. II	37	Viertelpause gemäß T. 35 und T. 39 ergänzt.
III	Br.	44	Überschüssige Viertelpause nach 3. Note getilgt.
III	Br.	49–50	Vide-Zeichen in T. 49 ohne Erläuterung am Seitenende oder Seitenrand. Der Satz- und Formverlauf machen allerdings deutlich, dass hier auf die Takte 3 und 4 des Beginns verwiesen werden soll. Dementsprechend wurden T. 49–50 ergänzt.
III	Vc.	49–52	Taktinhalte durch Vide-Zeichen auf S. 31 kenntlich gemacht.
III	Vl. I	50, Zz. 3–52, Zz. 2	Taktinhalte durch Vide-Zeichen auf S. 9 kenntlich gemacht.
III	Vl. II	50, Zz. 3–52, Zz. 2	Taktinhalte durch Vide-Zeichen auf S. 15 kenntlich gemacht.
III	Vc.	53–54	Pausentakte gemäß Satz- und Stimmenverlauf ergänzt (vgl. T. 7–8). Der Vide-Einschub für die Takte 49–52 ist zwei Takte zu kurz.
III	Vl. I	69–70	In Stimme durch Wiederholungszeichen abgekürzt. T. 71–72 entspricht somit T. 69–70.
III	Vl. II	69–70	In Stimme durch Wiederholungszeichen abgekürzt. T. 71–72 entspricht somit T. 69–70.
III	Vc.	71	In Stimme durch Wiederholungszeichen abgekürzt. T. 72 entspricht somit T. 71.

III	Vl. II	85	In Stimme durch Wiederholungszeichen abgekürzt. T. 86 entspricht somit T. 85.
III	Br.	86–87	In Stimme durch Wiederholungszeichen abgekürzt. T. 88–89 entspricht somit T. 86–87.
III	Vl. I	114–117	In Stimme durch Wiederholungszeichen abgekürzt. T. 118–121 entspricht somit T. 114–117.
<b>IV. Finale. Allegro</b>			
IV	Vc.	49–50	Taktinhalte durch Vide-Zeichen auf S. 31 kenntlich gemacht.
IV	Vl. II	67–68	In Stimme durch Wiederholungszeichen abgekürzt. T. 69–70 entspricht somit T. 67–68.
IV	Vc.	150–151	In Stimme durch Wiederholungszeichen abgekürzt. T. 152–153 entspricht somit T. 150–151.

**c-Moll-Quartett, Hill deest Nr. 2 (Stimmensatz Mus.ms. 18536/7 (1))**

Satz	Stimme	Takt	Eingriffe und Bemerkungen
<b>I. Allegro</b>			
I	Vc.	7	„Faulenzer“
I	Br.	41–44	„Faulenzer“
I	Vl. II	47–48	„Faulenzer“
I	Br.	111–115	„Faulenzer“
I	Vl. II	116–119	„Faulenzer“
I	Br.	120–121	„Faulenzer“
I	Br.	135	Fehlende Achtelbalkung für 5. und 6. Note gemäß Kontext ergänzt.
I	Br.	168–172	„Faulenzer“
I	Vl. II	173–175	„Faulenzer“
I	Br.	178–182	„Faulenzer“
I	Vl. II	183–185	„Faulenzer“
I	Vl. I	192–193	In Stimme durch Wiederholungszeichen abgekürzt. T. 194–195 entspricht somit T. 192–193.
<b>II. Menuetto. (Allegretto)</b>			
II	Vl. II	20	Vermutlich Schreibfehler, vgl. T. 22: <i>d'</i> .
<b>III. Andante (con moto)</b>			
III	Vl. I	1	Taktmetrum fälschlich als 3/4-Takt notiert und daher zum 3/8-Takt korrigiert.
III	Vl. II	31	Col arco-Anweisung ohne vorheriges Pizzicato.
III	Vl. I	77	1. Note von Achtelnote zu Viertelnote verlängert gemäß T. 7.
III	Vl. II	124	Augmentationspunkt für 1. Note gemäß Bratsche ergänzt.
<b>IV. Finale. Allegro molto agitato</b>			
IV	Vc.	172	Viertelnote zur Achtelnote geändert auf Grund des rhythmischen Kontexts.

IV	VI. II	209–219	Zwei zusätzliche Pausentakte gemäß dem harmonischen und rhythmischen Kontext ergänzt. In Stimme lediglich 9 Takte Pause vorgeschrieben.
IV	VI. II	494–496	In Stimme durch Wiederholungszeichen abgekürzt. T. 497–499 entspricht somit T. 494–496.

### G-Dur-Quartett, Hill deest Nr. 3 (Stimmensatz Mus.ms. 18536/18)

Satz	Stimme	Takt	Eingriffe und Bemerkungen
<b>I. Allegro</b>			
I	VI. II	147–148	In Stimme durch Wiederholungszeichen abgekürzt. T. 149–150 entspricht somit T. 147–148.
I	VI. II	271	1. Note von <i>fis'</i> zu <i>g'</i> verändert auf Grund des harmonischen Kontexts. Vgl. auch T. 4.
I	Br.	226–227	In Stimme durch Wiederholungszeichen abgekürzt. T. 228–229 entspricht somit T. 226–227.
I	Br.	230–231	In Stimme durch Wiederholungszeichen abgekürzt. T. 232–233 entspricht somit T. 230–231.
I	Br.	353	2. Note von <i>fis'</i> zu <i>e'</i> geändert auf Grund des harmonischen Kontexts.
<b>II. Allegretto</b>			
II	VI. I	14	Vermutlich falsche Rhythmik. Vgl. auch die übrigen Stimmen.
II	VI. I	18	Achtelpause am Taktende ergänzt.
II	VI. II	29	2. Note von Viertelnote zu Achtelnote gemäß dem rhythmischen Kontext geändert, da Takt sonst überzählig.
II	Br.	31	Achtelpause am Taktende ergänzt.
II	Vc.	35	1. Pause von Achtelpause zu Sechzehntelpause gemäß dem rhythmischen Kontext geändert, da Takt sonst überzählig.
II	VI. I	40	Achtelpause am Taktende ergänzt.
II	VI. II	40	Achtelpause am Taktende ergänzt.
II	Br.	40	Achtelpause am Taktende ergänzt.
II	Vc.	40	Fehlende Achtelpause auf Zählzeit 5 ergänzt.
II	Vc.	46	Achtelpause am Taktende gemäß dem rhythmischen Kontext ergänzt. Der „leere“ Legatobogen des folgenden Taktes lässt darauf schließen, dass der Schreiber vergessen hat, hier einen Ton zu setzen.
II	VI. I	61	Achtelpause am Taktende ergänzt.
II	VI. II	61	Achtelpause am Taktende ergänzt.
II	Br.	61	Achtelpause am Taktende ergänzt.
II	Vc.	61	Fehlende Achtelpause auf Zählzeit 5 ergänzt.
II	VI. II	71	Überzähliger Taktstrich nach 10. Note getilgt.
II	Vc.	74	Pause am Taktende von Achtelpause zu Sechzehntelpause gemäß dem rhythmischen Kontext geändert, da Takt sonst unterzählig.
II	Vc.	77	2. Sechzehntelpause gemäß dem rhythmischen Kontext ergänzt.
II	VI. I	83	Achtelpause am Taktende ergänzt.

II	Vl. II	83	Achtelpause am Taktende ergänzt.
II	Br.	83	Achtelpause am Taktende ergänzt.
II	Vl. I	91	Erste Pause von Achtelpause zu Sechzehntelpause gemäß dem rhythmischen Kontext geändert, da Takt sonst überzählig.
II	Vl. I	103	Pause von Sechzehntelpause zu Achtelpause gemäß dem rhythmischen Kontext geändert, da Takt sonst unterzählig.
II	Vl. I	124	Achtelpause nach 1. Note gemäß dem rhythmischen Kontext getilgt, da Takt sonst überzählig. Vgl. auch T.120.
II	Vc.	124	Achtelpause nach 1. Note gemäß dem rhythmischen Kontext getilgt, da Takt sonst überzählig. Vgl. auch T.120.
II	Vl. I	132	Achtelpause nach 1. Note gemäß dem rhythmischen Kontext getilgt, da Takt sonst überzählig.
<b>III. Menuetto. Allegro</b>			
III	Vl. II	95–104	Das Fehlen der neun Takte in der Stimme ist wohl auf einen Fehler des Schreibers zurückzuführen. Nach den zwei Pausentakten T. 93/94 folgen lediglich drei weitere Takte, die dem Ende des Trios zugeordnet werden konnten (T. 105–107).
III	Vc.	96	Schlüsselwechsel zum F-Schlüssel ergänzt.
<b>IV. Finale. Allegro</b>			
IV	Br.	17	Takt fehlt im Original. Vermutlich auf einen Kopierfehler des Schreibers zurückzuführen, da der Takt in der Reprise enthalten ist. (Siehe T. 192)
IV	Br.	18	Achtelpause am Taktende ergänzt.
IV	Vl. II	52	Zusätzlicher Takt im Autograph getilgt. Es handelt sich offenbar um einen Kopierfehler. Der Schreiber hat T. 51 zwei Mal abgeschrieben, wodurch der Verlauf der Stimmen im Original nicht übereinstimmt.
IV	Vc.	54	In Stimme durch Wiederholungszeichen abgekürzt. T. 55 entspricht somit T. 54.
IV	Vc.	92	Letzte Pause von Viertelpause zu Achtelpause gemäß dem rhythmischen Kontext geändert.
IV	Vl. I	102	Achtelpause am Taktende ergänzt.
IV	Vl. I	117	Achtelpause am Taktende ergänzt.
IV	Vl. I	125	Augmentationspunkt für 3. Note getilgt.
IV	Br.	125	Augmentationspunkt gemäß dem rhythmischen Kontext ergänzt.
IV	Vl. I	169	Zusätzliche Sechzehntel e" nach letzter Note getilgt. Takt im Original somit überzählig.
IV	Br.	249	Augmentationspunkt gemäß dem rhythmischen Kontext ergänzt.
IV	Vl. II	247	Taktstrich bereits nach 3. Note notiert. Der rhythmische und harmonische Kontext offenbart, dass hier die zweite Takthälfte vom Schreiber vergessen wurde.
IV	Vl. II	252	Augmentationspunkt gemäß dem rhythmischen Kontext ergänzt.
IV	Vl. II	267	Fehlende Achtelpause auf Zählzeit 5 ergänzt.
IV	Vl. II	282	Viertelpause ergänzt.
IV	Br.	283	Achtelpause am Taktende ergänzt.
IV	Vc.	317	Tonhöhen für beide Noten gemäß dem harmonischen Kontext geändert. Im Original <i>A</i> für 1. Note und <i>e</i> für 2. Note.

**Andante poco Adagio cantabile aus WoO 1 Nr. 2 (Stimmensatz Mus.ms. 18536/14)**

<b>Stimme</b>	<b>Takt</b>	<b>Eingriffe und Bemerkungen</b>
VI. I	23	Sechzehntel-Balkung für 5.–8. Note ergänzt.
VI. II	49	2. und 3. Note von Sechzehntel zu Achtel gändert gemäß T. 47.
VI. II	84–85	Zwei leere Takte ergänzt, da Stimme sonst unterzählig. Der harmonische und rhythmische Kontext deutet darauf hin, dass hier zwei Takte in der Quelle fehlen.
Br.	86	In Stimme durch Wiederholungszeichen abgekürzt. T. 87 entspricht somit T. 86.

# I. Allegro

Hill deest Nr. 1 C-Dur  
Stimmensatz Mus.ms. 18536/711

Allo  
f. Allo  
f. or. Allo  
f. Allo  
f.

[Violino I mo]  
Violino 2do  
Viola  
Violoncello.

Violino I and II parts feature a melodic line with dynamic markings *f* and *p*. The Viola and Violoncello parts provide harmonic support with similar dynamics.

8va

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

Violino I and II parts continue with melodic development. The Br. and Vc. parts provide harmonic support.

17

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

Violino I and II parts continue with melodic development. The Br. and Vc. parts provide harmonic support.

24

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

Violino I and II parts continue with melodic development. The Br. and Vc. parts provide harmonic support.

30

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

Violino I and II parts continue with melodic development. The Br. and Vc. parts provide harmonic support.

34

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

Violino I and II parts continue with melodic development. The Br. and Vc. parts provide harmonic support.

[\* s. KB]

37

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

Violino I and II parts continue with melodic development. The Br. and Vc. parts provide harmonic support.

43

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

*f*  
*sf*

Musical score for measures 43-46. The system includes staves for VI. I, VI. II, Br., and Vc. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. Dynamics include *f* and *sf*.

70

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

*f*  
*f*

Musical score for measures 70-73. The system includes staves for VI. I, VI. II, Br., and Vc. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. Dynamics include *f*.

47

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

*p*  
*sf*

Musical score for measures 47-50. The system includes staves for VI. I, VI. II, Br., and Vc. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. Dynamics include *p* and *sf*.

77

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

*p*  
*p*

Musical score for measures 77-80. The system includes staves for VI. I, VI. II, Br., and Vc. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. Dynamics include *p*.

53

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

*f*  
*sf*  
*sf*  
*p*

Musical score for measures 53-56. The system includes staves for VI. I, VI. II, Br., and Vc. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. Dynamics include *f*, *sf*, and *p*. First endings are marked with "1.".

83

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

*f*

Musical score for measures 83-86. The system includes staves for VI. I, VI. II, Br., and Vc. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. Dynamics include *f*.

63

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

*2.*  
*2.*  
*2.*  
*2.*

Musical score for measures 63-66. The system includes staves for VI. I, VI. II, Br., and Vc. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. Second endings are marked with "2.".

90

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

Musical score for measures 90-93. The system includes staves for VI. I, VI. II, Br., and Vc. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes.



97

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

100

[*s. KB*]

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

103

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

106

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

106

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

110

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

116

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

122

*p*

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

129 *8va*

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

*f.*

Detailed description: This system contains measures 129 to 133. It features four staves: Violin I, Violin II, Brass, and Violoncello. The music is in a minor key with a key signature of one flat. The Violin I part has a dynamic marking of *f.* and a *8va* instruction. The Violoncello part has a *8va* instruction. The Brass part has a *8va* instruction. The Violin II part has a *8va* instruction.

133 *8va*

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

*f.*

Detailed description: This system contains measures 133 to 137. It features four staves: Violin I, Violin II, Brass, and Violoncello. The music is in a minor key with a key signature of one flat. The Violin I part has a dynamic marking of *f.* and a *8va* instruction. The Violoncello part has a *8va* instruction. The Brass part has a *8va* instruction. The Violin II part has a *8va* instruction.

143

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

*p.*

Detailed description: This system contains measures 143 to 147. It features four staves: Violin I, Violin II, Brass, and Violoncello. The music is in a minor key with a key signature of one flat. The Violin I part has a dynamic marking of *p.*. The Violoncello part has a *8va* instruction. The Brass part has a *8va* instruction. The Violin II part has a *8va* instruction.

151 *f<sup>or</sup>*

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

*f.*

Detailed description: This system contains measures 151 to 155. It features four staves: Violin I, Violin II, Brass, and Violoncello. The music is in a minor key with a key signature of one flat. The Violin I part has a dynamic marking of *f<sup>or</sup>*. The Violoncello part has a *8va* instruction. The Brass part has a *8va* instruction. The Violin II part has a *8va* instruction.

158

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

*f.*

Detailed description: This system contains measures 158 to 162. It features four staves: Violin I, Violin II, Brass, and Violoncello. The music is in a minor key with a key signature of one flat. The Violin I part has a dynamic marking of *f.*. The Violoncello part has a *8va* instruction. The Brass part has a *8va* instruction. The Violin II part has a *8va* instruction.

162 *8va*

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

*f.*

*loco*

*p.*

[s. KB]

Detailed description: This system contains measures 162 to 166. It features four staves: Violin I, Violin II, Brass, and Violoncello. The music is in a minor key with a key signature of one flat. The Violin I part has a dynamic marking of *f.* and a *8va* instruction. The Violoncello part has a *8va* instruction. The Brass part has a *8va* instruction. The Violin II part has a *8va* instruction. There are *loco* markings above the Violin I and Violoncello staves. A *p.* marking is at the end of the system. A bracketed instruction [s. KB] is above the Violin II staff.

168

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

*p.*

*loco*

*p.*

*cranc*

Detailed description: This system contains measures 168 to 172. It features four staves: Violin I, Violin II, Brass, and Violoncello. The music is in a minor key with a key signature of one flat. The Violin I part has a dynamic marking of *p.*. The Violoncello part has a *8va* instruction. The Brass part has a *8va* instruction. The Violin II part has a *8va* instruction. There are *loco* markings above the Violin I and Violoncello staves. A *p.* marking is at the end of the system. The word *cranc* is written above the Violoncello staff.

174

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

*f.*

*p.*

*f.*

*f.*

Detailed description: This system contains measures 174 to 178. It features four staves: Violin I, Violin II, Brass, and Violoncello. The music is in a minor key with a key signature of one flat. The Violin I part has a dynamic marking of *f.*. The Violoncello part has a *8va* instruction. The Brass part has a *8va* instruction. The Violin II part has a *8va* instruction. There are *p.* markings above the Violin I and Violoncello staves. *f.* markings are at the end of the system.

## II. Adagio

183

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

1. *p*

1. *p*

1. *p*

1. *p*

[Violine I mo]

Adagio

Adagio

Adagio *p*

Adagio *p*

*p, fz*

*fz*

191

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

2. *p*

*crca*

*f or*

*f*

*f*

*f*

*f*

*f*

9

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

*fz*

*fz*

*fz*

*fz*

19

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

*fz*

*fz*

*fz*

*fz*

28

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

*p*

*p*

*p*

*p*

38

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

*fz*

Detailed description: This system contains measures 38 through 41. It features four staves: Violin I, Violin II, Brass, and Violoncello. The music is in a key with three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature. The Violin I part has a melodic line with some grace notes. The Violin II part has a rhythmic accompaniment. The Brass part has a steady eighth-note pattern. The Violoncello part has a similar eighth-note pattern. The dynamic marking *fz* is present at the end of the system.

42

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

*fz*

Detailed description: This system contains measures 42 through 45. It features four staves: Violin I, Violin II, Brass, and Violoncello. The music continues in the same key and time signature. The Violin I part has a melodic line with some grace notes. The Violin II part has a rhythmic accompaniment. The Brass part has a steady eighth-note pattern. The Violoncello part has a similar eighth-note pattern. The dynamic marking *fz* is present at the end of the system.

46

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

*fz*

Detailed description: This system contains measures 46 through 49. It features four staves: Violin I, Violin II, Brass, and Violoncello. The music continues in the same key and time signature. The Violin I part has a melodic line with some grace notes. The Violin II part has a rhythmic accompaniment. The Brass part has a steady eighth-note pattern. The Violoncello part has a similar eighth-note pattern. The dynamic marking *fz* is present at the end of the system.

50

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

*fz*

Detailed description: This system contains measures 50 through 53. It features four staves: Violin I, Violin II, Brass, and Violoncello. The music continues in the same key and time signature. The Violin I part has a melodic line with some grace notes. The Violin II part has a rhythmic accompaniment. The Brass part has a steady eighth-note pattern. The Violoncello part has a similar eighth-note pattern. The dynamic marking *fz* is present at the end of the system.

60

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

*fz*

Detailed description: This system contains measures 60 through 63. It features four staves: Violin I, Violin II, Brass, and Violoncello. The music continues in the same key and time signature. The Violin I part has a melodic line with some grace notes. The Violin II part has a rhythmic accompaniment. The Brass part has a steady eighth-note pattern. The Violoncello part has a similar eighth-note pattern. The dynamic marking *fz* is present at the end of the system.

64

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

*fz*

Detailed description: This system contains measures 64 through 67. It features four staves: Violin I, Violin II, Brass, and Violoncello. The music continues in the same key and time signature. The Violin I part has a melodic line with some grace notes. The Violin II part has a rhythmic accompaniment. The Brass part has a steady eighth-note pattern. The Violoncello part has a similar eighth-note pattern. The dynamic marking *fz* is present at the end of the system.

68

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

*fz*

*ff* or *f*  
*p*

Detailed description: This system contains measures 68 through 71. It features four staves: Violin I, Violin II, Brass, and Violoncello. The music continues in the same key and time signature. The Violin I part has a melodic line with some grace notes. The Violin II part has a rhythmic accompaniment. The Brass part has a steady eighth-note pattern. The Violoncello part has a similar eighth-note pattern. The dynamic marking *fz* is present at the end of the system. There are also markings for *ff* or *f* and *p* in the Violin I part.

72

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

*fz*

Detailed description: This system contains measures 72 through 75. It features four staves: Violin I, Violin II, Brass, and Violoncello. The music continues in the same key and time signature. The Violin I part has a melodic line with some grace notes. The Violin II part has a rhythmic accompaniment. The Brass part has a steady eighth-note pattern. The Violoncello part has a similar eighth-note pattern. The dynamic marking *fz* is present at the end of the system.

### III. Menuetto. Allegro vivace

Hill deest Nr. 1 C-Dur  
Stimmensatz Mus.ms. 18536/11

85

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

*pp*  
*ff*  
*pp*

This system shows the beginning of the piece for four instruments. The Violin I part starts with a melodic line in treble clef. The Violin II part has a similar line. The Brass part consists of a single note in the first measure. The Violoncello part has a bass line. Dynamics range from *pp* to *ff*.

Menuetto Allo Vivace  
[Violino I mo] *f or*  
Minuetto Allo Vivace  
Violino 2do *f*  
Viola *f or*  
Minuetto Allo Vivace  
Violoncello. *f*

This system contains the first six measures of the piece. It features four staves: Violino 1mo (treble clef), Violino 2do (treble clef), Viola (alto clef), and Violoncello (bass clef). The tempo is 'Menuetto Allo Vivace'. Dynamics include *f or*, *f*, and *p*.

12

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

*f*  
*f*  
*f*  
*f*

This system covers measures 12 to 15. The Violin I and II parts have melodic lines. The Brass part has a single note. The Violoncello part has a bass line. Dynamics are marked *f*.

24

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

*p*  
*p*  
*p*  
*p*

This system covers measures 24 to 27. The Violin I and II parts have melodic lines. The Brass part has a single note. The Violoncello part has a bass line. Dynamics are marked *p*.

36

VI. I  
VI. II  
Bt:  
Vc.

48

VI. I  
VI. II  
Bt:  
Vc.

60

VI. I  
VI. II  
Bt:  
Vc.

72

VI. I  
VI. II  
Bt:  
Vc.

81

VI. I  
VI. II  
Bt:  
Vc.

90

VI. I  
VI. II  
Bt:  
Vc.

99

VI. I  
VI. II  
Bt:  
Vc.

111

VI. I  
VI. II  
Bt:  
Vc.

# IV. Finale. Allegro

Hill deest Nr. 1 C-Dur  
Stimmensatz Mus. ns. 18536/11

Musical score for measures 123-129, featuring Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Bassoon (Br.), and Violoncello (Vc.). The score includes dynamic markings such as *sf.* and *f.*, and the instruction *D. C. M.* (Da Capo Maestoso).

Musical score for measures 130-135, featuring Violino I mo (VI. I), Violino 2do (VI. II), Viola (Vle.), and Violoncello (Vc.). The score includes dynamic markings such as *p*, *f*, and *sf.*, and the instruction *Finale Allo*.

Musical score for measures 136-141, featuring Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Bassoon (Br.), and Violoncello (Vc.). The score includes dynamic markings such as *f.*, *f*, and *p*, and the instruction *tr* (trill).

Musical score for measures 142-147, featuring Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Bassoon (Br.), and Violoncello (Vc.). The score includes dynamic markings such as *p*, *f*, and *tr* (trill), and the instruction *3* (triplets).

22

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

28

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

33

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

37

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

41

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

45

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

48

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

51

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.



60

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

*p*

Measures 60-65: Violin I and II, Brass, and Violoncello. The music features a melodic line in the Violin I part with triplets and slurs, and a rhythmic accompaniment in the Violoncello. Dynamics include *p*.

66

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

*f*  
*ff*  
*f*

Measures 66-73: Violin I and II, Brass, and Violoncello. The music features a melodic line in the Violin I part with triplets and slurs, and a rhythmic accompaniment in the Violoncello. Dynamics include *f*, *ff*, and *f*.

74

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

*sf*  
*sf*

Measures 74-77: Violin I and II, Brass, and Violoncello. The music features a melodic line in the Violin I part with triplets and slurs, and a rhythmic accompaniment in the Violoncello. Dynamics include *sf*.

78

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

*p*  
*d*  
*p*

Measures 78-85: Violin I and II, Brass, and Violoncello. The music features a melodic line in the Violin I part with triplets and slurs, and a rhythmic accompaniment in the Violoncello. Dynamics include *p*, *d*, and *p*.

82

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

*p*  
*p*  
*cresc.*

Measures 82-89: Violin I and II, Brass, and Violoncello. The music features a melodic line in the Violin I part with triplets and slurs, and a rhythmic accompaniment in the Violoncello. Dynamics include *p* and *cresc.*

86

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

*f*  
*p*  
*cresc.*

Measures 86-93: Violin I and II, Brass, and Violoncello. The music features a melodic line in the Violin I part with triplets and slurs, and a rhythmic accompaniment in the Violoncello. Dynamics include *f*, *p*, and *cresc.*

90

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

*f*  
*cresc.*  
*f*  
*f*

Measures 90-97: Violin I and II, Brass, and Violoncello. The music features a melodic line in the Violin I part with triplets and slurs, and a rhythmic accompaniment in the Violoncello. Dynamics include *f*, *cresc.*, and *f*.

94

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

*p*  
*pp*

Measures 94-101: Violin I and II, Brass, and Violoncello. The music features a melodic line in the Violin I part with triplets and slurs, and a rhythmic accompaniment in the Violoncello. Dynamics include *p* and *pp*.

98

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

*f.*  
*p.*

102

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

*f.*

106

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

*f.*

109

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

*ff.*  
*f.*  
*p.*

115

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

*p.*

122

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

*pp.*

133

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

*f.*

137

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

*f.*

141

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

*p*  
*col arco*  
*arco p*

148

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

*p*

153

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

*f*

157

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

*p*

161

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

*cres*

165

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

*f*

169

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

*f*

174

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

*p*  
*f*  
*col arco*  
*arco f*  
*pizz*

184

VI. I  
VI. II  
Bt.  
Vc.

arco  
arco  
arco

*f.*  
*f.*  
*f.*

*Fine*  
*Fine*

# I. Allegro

Hill deest Nr. 2 c-Moll  
Stimmensatz Mus.ms. 18536/7 (1)

Allo  
Allegro.  
Allegro.  
Allegro.

VI. I  
VI. II  
Alo.  
Violoncello.

*p.*  
*fz.*  
*fz.*  
*fz.*  
*fz.*

*p.*  
*p.*  
*p.*  
*p.*

*f.*  
*f.*  
*f.*  
*f.*

8

VI. I  
VI. II  
Bt.  
Vc.

*fz.*  
*fz.*  
*fz.*  
*fz.*

*p.*  
*p.*  
*p.*  
*p.*

*f.*  
*f.*  
*f.*  
*f.*

*cresc.*  
*cresc.*  
*cresc.*  
*cresc.*

16

VI. I  
VI. II  
Bt.  
Vc.

*ff.*  
*ff.*  
*ff.*  
*ff.*

*p.*  
*p.*  
*p.*  
*p.*

*cresc.*  
*cresc.*  
*cresc.*  
*cresc.*



61

VI. I *cresc.* *do* *cresc.* *do* *p*

VI. II *cresc.* *do* *cresc.* *do* *p*

Br. *cresc.* *do* *cresc.* *do* *p*

Vc. *cresc.* *do* *cresc.* *do* *p*

65

VI. I *crescendo* *f or* *dolce p.* *fp*

VI. II *cresc.* *f* *p* *fp*

Br. *cresc.* *f* *p* *fp*

Vc. *f* *p* *fp*

71

VI. I *fp* *ritard.* *p*

VI. II *fp* *rit.* *p*

Br. *fp* *rit.* *p*

Vc. *fp* *ritard.* *p*

78

VI. I *fp.* *pp*

VI. II *fp.* *pp*

Br. *fp.* *pp*

Vc. *fp.* *pp*

85

VI. I *pp* *cresc.* *cent.*

VI. II *pp* *cresc.* *cent.*

Br. *pp* *cresc.* *cent.*

Vc. *pp* *cresc.* *cent.*

91

VI. I *do* *f or.* *dolce* *p.*

VI. II *do* *f or.* *dolce* *p.*

Br. *do* *f or.* *dolce* *p.*

Vc. *do* *f or.* *dolce* *p.*

98

VI. I *do* *f or* *p.*

VI. II *do* *f* *p.*

Br. *do* *ff.* *p.*

Vc. *do* *f or* *p.*

101

VI. I *f or* *f*

VI. II *f or* *f*

Br. *f or* *f*

Vc. *f or* *f*

104

VI. I *p*

VI. II *p*

Br: *f or* *f*

Vc: *p*

*f or* *f*

*ff*

107

VI. I

VI. II

Br:

Vc:

*p*

112

VI. I *p*

VI. II *p*

Br:

Vc: *pizz.*

*8va*

*p*

118

VI. I *loco* *8va*

VI. II

Br:

Vc: *col arco* *p*

124

VI. I

VI. II *pp*

Br:

Vc: *p*

130

VI. I *fz* *for:* *crusc.* *p.*

VI. II *fz* *p.*

Br: *fz* *p.*

Vc: *fz* *p.*

*plac.*

139

VI. I *f or* *f*

VI. II *p*

Br: *crusc.* *crusc.*

Vc: *crusc.* *pp.*

146

VI. I *ff*

VI. II *ff*

Br: *ff*

Vc: *p*

*crusc.* *crusc.* *crusc.*

171

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

176

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

*col arco*

181

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

186

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

150

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

155

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

158

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

163

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.



194

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

*f*

*f*

196

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

*dec.*

*cresc.*

*p*

*p*

*p*

198

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

*cresc.*

*do*

*cresc.*

*piu*

*p*

*cresc.*

*f or*

200

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

*dolce*

*f*

*p*

*pp*

*pp*

*pp*

*f*

*f*

*f*

*f*

209

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

*ritardando*

214

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

*fp*

*fp*

*fp*

*fp*

221

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

*fp*

*fp*

*fp*

*fp*

*pp*

*pp*

*pp*

228

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

*f or*

*f*

*ff*

*f*

# II. Menuetto. (Allegretto)

Hill deest Nr. 2 e-Moll  
Stimmensatz Mus.ms. 18536/7 (1)

This musical score is for the second movement, 'Menuetto (Allegretto)', in E minor. It is a chamber music arrangement for a string quartet, consisting of Violino primo, Violino secondo, Alto, and Violoncello. The score is divided into four systems, each representing a different instrument. The first system (measures 1-8) includes the tempo 'Minnetto Allegretto' and dynamic markings such as *f*, *pia*, *f*, *p*, and *pp*. The second system (measures 9-16) features a repeat sign and dynamics *f*, *p*, and *pp*. The third system (measures 17-24) includes the marking *legato* and dynamics *f*, *pia*, *sopra più piano*, *pp*, and *p*. The fourth system (measures 25-32) concludes with dynamics *pp*, *f*, and *p*. The score uses various musical notations including slurs, accents, and dynamic hairpins.

This system of the score covers measures 37 to 45. It features a 'Trio' section for the Violino primo and Violino secondo parts, indicated by a 'Trio.' marking above the staves. The Violoncello part is marked *pp*. Dynamics include *p*, *pp*, and *f*.

This system covers measures 46 to 54. It includes dynamics *f*, *pia*, *p*, and *f*. The Violoncello part is marked *f*.

This system covers measures 55 to 62. It includes dynamics *f*, *pp*, and *pp*. The Violoncello part is marked *pp*.

This system covers measures 63 to 70. It includes dynamics *pp*, *f*, and *pp*. The Violoncello part is marked *pp*. The system concludes with a 'D.C.M.' (Da Capo) instruction for all parts.

### III. Andante (con moto)

Hill deest Nr. 2 c-Moll  
Stimmensatz Mus.ms. 18536/7 (1)

Musical score for III. Andante (con moto), featuring Violino primo, Violino secondo, Alto, Violoncello, and string quartet (VI. I, VI. II, Br., Vc.). The score is divided into systems with measures 1-11, 12-21, 22-32, and 33-42. The tempo is marked "Andante con Moto" and the time signature is 3/8. The key signature is C minor. The score includes various dynamics such as *p*, *ff*, *col arco*, *pizz.*, and *col arco*. The string quartet parts are marked with *arco* and *col arco*. The score includes first and second endings for measures 33-42.

Musical score for measures 45-52, featuring VI. I, VI. II, Br., and Vc. The score is divided into two systems. The first system (measures 45-52) includes dynamics such as *col arco*, *arco*, *p*, and *col arco*. The second system (measures 53-60) includes dynamics such as *ff*, *col arco*, *ff*, *col arco*, *ff*, *col arco*, *ff*, and *col arco*.

Musical score for measures 63-70, featuring VI. I, VI. II, Br., and Vc. The score is divided into two systems. The first system (measures 63-70) includes dynamics such as *ff*, *col arco*, *ff*, *col arco*, *ff*, *col arco*, *ff*, and *col arco*. The second system (measures 71-78) includes dynamics such as *ff*, *col arco*, *ff*, *col arco*, *ff*, *col arco*, *ff*, and *col arco*.

Musical score for measures 75-82, featuring VI. I, VI. II, Br., and Vc. The score is divided into two systems. The first system (measures 75-82) includes dynamics such as *ff*, *col arco*, *ff*, *col arco*, *ff*, *col arco*, *ff*, and *col arco*. The second system (measures 83-90) includes dynamics such as *ff*, *col arco*, *ff*, *col arco*, *ff*, *col arco*, *ff*, and *col arco*.

86

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

97

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

107

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

119

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

138

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

# IV. Finale. Allegro molto agitato

Hill deest Nr. 2 e-Moll  
Stimmensatz Mus.ms. 18536/7 (1)

Finale *Allo molto Agitato*:  
 [Violino primo.] *p*, 4 3 1  
 Finale *Allegro molto agitato*.  
 Violino Secondo *p*  
 Alto. *p*  
 Violoncello. *p*

12  
 VI. I  
 VI. II  
 Br.  
 Vc.

25  
 VI. I  
 VI. II  
 Br.  
 Vc.

39  
 VI. I  
 VI. II  
 Br.  
 Vc.

51  
 VI. I  
 VI. II  
 Br.  
 Vc.

65  
 VI. I  
 VI. II  
 Br.  
 Vc.

75  
 VI. I  
 VI. II  
 Br.  
 Vc.

87  
 VI. I  
 VI. II  
 Br.  
 Vc.

144

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

155

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

164

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

174

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

102

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

114

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

124

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

133

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

187

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

*ff*

This system contains measures 187 through 196. It features four staves: VI. I, VI. II, Br., and Vc. The music is in a minor key. Measure 187 has a dynamic marking of *ff*. The VI. I staff has a long melodic line with a slur over measures 187-190. The VI. II, Br., and Vc. staves provide harmonic support with various rhythmic patterns.

198

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

This system contains measures 198 through 207. It features four staves: VI. I, VI. II, Br., and Vc. The VI. I staff has a melodic line with a slur over measures 198-201. The VI. II, Br., and Vc. staves provide harmonic support.

208

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

*duc*  
*p*

This system contains measures 208 through 217. It features four staves: VI. I, VI. II, Br., and Vc. The VI. I staff has a melodic line with a slur over measures 208-211. The VI. II, Br., and Vc. staves provide harmonic support. Dynamic markings *duc* and *p* are present.

220

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

*p*  
*pp*

This system contains measures 220 through 229. It features four staves: VI. I, VI. II, Br., and Vc. The VI. I staff has a melodic line with a slur over measures 220-223. The VI. II, Br., and Vc. staves provide harmonic support. Dynamic markings *p* and *pp* are present.

231

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

*f*  
*crusc.*  
*f*

This system contains measures 231 through 240. It features four staves: VI. I, VI. II, Br., and Vc. The VI. I staff has a melodic line with a slur over measures 231-234. The VI. II, Br., and Vc. staves provide harmonic support. Dynamic markings *f* and *crusc.* are present.

243

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

*p*  
*p*

This system contains measures 243 through 252. It features four staves: VI. I, VI. II, Br., and Vc. The VI. I staff has a melodic line with a slur over measures 243-246. The VI. II, Br., and Vc. staves provide harmonic support. Dynamic marking *p* is present.

256

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

*pp*  
*pp*

This system contains measures 256 through 265. It features four staves: VI. I, VI. II, Br., and Vc. The VI. I staff has a melodic line with a slur over measures 256-259. The VI. II, Br., and Vc. staves provide harmonic support. Dynamic marking *pp* is present.

271

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

This system contains measures 271 through 280. It features four staves: VI. I, VI. II, Br., and Vc. The VI. I staff has a melodic line with a slur over measures 271-274. The VI. II, Br., and Vc. staves provide harmonic support.

325

VI. I  
VI. II  
Br:  
Vc:

329

VI. I  
VI. II  
Br:  
Vc:

333

VI. I  
VI. II  
Br:  
Vc:

337

VI. I  
VI. II  
Br:  
Vc:

339

VI. I  
VI. II  
Br:  
Vc:

351

VI. I  
VI. II  
Br:  
Vc:

363

VI. I  
VI. II  
Br:  
Vc:

374

VI. I  
VI. II  
Br:  
Vc:



388

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

*mezzo voce*

*p* *f* *f* *f*

402

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

*p* *f* *f* *f*

*legato*

414

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

*cresc.* *cresc.* *cresc.*

*loco*

*f* *f* *ff* *ppp* *ppp* *ppp* *ppp*

*deces* *deces* *deces* *deces*

423

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

*cresc.* *cresc.* *cresc.*

*f* *ff* *f* *p* *p* *f* *f* *ff*

434

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

*pizz.*

*p* *p* *p* *f* *f* *f*

*cresc.* *cresc.* *cresc.*

446

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

*p* *f* *f* *f*

*pizzicato*

457

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

*p* *f* *f* *f*

*ppp*

467

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

*f* *ff* *f* *f* *f* *ff* *ff*

I. Allegro

479

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

Allegro  
Allegro.  
Allegro.  
Allegro.

VI. I  
VI. II  
Viola.  
Violoncello.

*pp*  
*p*  
*p*  
*p*

491

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

9

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

503

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

18

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

28

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

37

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

This system contains measures 37 through 44. It features four staves: Violin I, Violin II, Brass, and Violoncello. The music is in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. Measures 37-40 show a melodic line in the Violin I part with a crescendo leading to a forte dynamic. The Violin II part has a similar melodic line. The Brass and Violoncello parts provide harmonic support with sustained notes.

45

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

This system contains measures 45 through 50. The Violin I part has a melodic line starting with a forte dynamic. The Violin II part has a similar melodic line. The Brass and Violoncello parts provide harmonic support with sustained notes.

51

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

This system contains measures 51 through 56. It features four staves: Violin I, Violin II, Brass, and Violoncello. The music is in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. Measures 51-54 show a melodic line in the Violin I part with a crescendo leading to a forte dynamic. The Violin II part has a similar melodic line. The Brass and Violoncello parts provide harmonic support with sustained notes.

62

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

This system contains measures 62 through 69. It features four staves: Violin I, Violin II, Brass, and Violoncello. The music is in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. Measures 62-65 show a melodic line in the Violin I part with a crescendo leading to a forte dynamic. The Violin II part has a similar melodic line. The Brass and Violoncello parts provide harmonic support with sustained notes.

73

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

This system contains measures 73 through 80. It features four staves: Violin I, Violin II, Brass, and Violoncello. The music is in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. Measures 73-76 show a melodic line in the Violin I part with a crescendo leading to a forte dynamic. The Violin II part has a similar melodic line. The Brass and Violoncello parts provide harmonic support with sustained notes.

85

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

This system contains measures 85 through 90. The Violin I part has a melodic line starting with a forte dynamic. The Violin II part has a similar melodic line. The Brass and Violoncello parts provide harmonic support with sustained notes.

91

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

This system contains measures 91 through 96. It features four staves: Violin I, Violin II, Brass, and Violoncello. The music is in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. Measures 91-94 show a melodic line in the Violin I part with a crescendo leading to a forte dynamic. The Violin II part has a similar melodic line. The Brass and Violoncello parts provide harmonic support with sustained notes.

96

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

This system contains measures 96 through 103. It features four staves: Violin I, Violin II, Brass, and Violoncello. The music is in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. Measures 96-99 show a melodic line in the Violin I part with a crescendo leading to a forte dynamic. The Violin II part has a similar melodic line. The Brass and Violoncello parts provide harmonic support with sustained notes.

104

VI. I *sf*  
 VI. II *sf* *piu. for sf*  
 Br: *pp*  
 Vc: *pp*

112

VI. I *sf*  
 VI. II *sf*  
 Br: *sf*  
 Vc: *sf*

120

VI. I *sf*  
 VI. II *sf*  
 Br: *sf*  
 Vc: *sf*

128

VI. I *sf*  
 VI. II *sf*  
 Br: *sf*  
 Vc: *sf*

134

VI. I *p*  
 VI. II *p*  
 Br: *p*  
 Vc: *p*

142

VI. I *sf*  
 VI. II *sf*  
 Br: *sf*  
 Vc: *sf*

149

VI. I *sf*  
 VI. II *sf*  
 Br: *sf*  
 Vc: *sf*

156

VI. I *sf*  
 VI. II *sf*  
 Br: *sf*  
 Vc: *sf*

165

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

173

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

181

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

189

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

199

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

206

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

212

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

217

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

226

VI. I  
VI. II  
Br:  
Vc.

*f.*

*f.*

*f.*

*f.*

*f.*

*f.*

234

244

252

261

VI. I  
VI. II  
Br:  
Vc.

235

VI. I  
VI. II  
Br:  
Vc.

*p*

*p*

*p*

*p*

267

VI. I  
VI. II  
Br:  
Vc.

244

VI. I  
VI. II  
Br:  
Vc.

*p*

276

VI. I  
VI. II  
Br:  
Vc.

257

VI. I  
VI. II  
Br:  
Vc.

285

VI. I  
VI. II  
Br:  
Vc.

294

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

302

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

310

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

317

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

328

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

340

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

352

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

359

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

365

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

*sf*

This system contains measures 365 through 373. It features four staves: Violin I, Violin II, Brass, and Violoncello. The music is in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The Violin I and II parts play a rhythmic pattern of eighth notes, while the Brass and Violoncello parts play a steady eighth-note accompaniment. The dynamic marking *sf* (sforzando) is present throughout.

374

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

*sf*

This system contains measures 374 through 380. The Violin I part has a melodic line with a slur over measures 374-380. The Violin II, Brass, and Violoncello parts continue with their accompaniment. The dynamic marking *sf* is maintained.

381

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

*sf*

This system contains measures 381 through 387. The Violin I part has a melodic line with a slur over measures 381-387. The Violin II, Brass, and Violoncello parts continue with their accompaniment. The dynamic marking *sf* is maintained.

388

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

*sf*

This system contains measures 388 through 394. The Violin I part has a melodic line with a slur over measures 388-394. The Violin II, Brass, and Violoncello parts continue with their accompaniment. The dynamic marking *sf* is maintained.

396

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

*sf*

This system contains measures 396 through 402. The Violin I part has a melodic line with a slur over measures 396-402. The Violin II, Brass, and Violoncello parts continue with their accompaniment. The dynamic marking *sf* is maintained.

403

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

*f*  
*p*  
*p*  
*p*

This system contains measures 403 through 409. The Violin I part has a melodic line with a slur over measures 403-409. The Violin II, Brass, and Violoncello parts continue with their accompaniment. The dynamic markings are *f* for Violin I, and *p* for Violin II, Brass, and Violoncello.

411

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

*f*

This system contains measures 411 through 417. The Violin I part has a melodic line with a slur over measures 411-417. The Violin II, Brass, and Violoncello parts continue with their accompaniment. The dynamic marking *f* is maintained.

417

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

*f*

This system contains measures 417 through 423. The Violin I part has a melodic line with a slur over measures 417-423. The Violin II, Brass, and Violoncello parts continue with their accompaniment. The dynamic marking *f* is maintained.



## II. Allegretto

425

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

438

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

450

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

459

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

Allegretto

Violino Primo.  
Violino Secondo.  
Viola.  
Violoncello.

6

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

13

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

19

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

26

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

*pp*

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

40

30

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

*fp*

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

44

33

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

*fp*

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

48

36

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

51

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

40

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

*fp*

44

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

*fp*

48

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

51

54

VI. I *fp*

VI. II *fp*

Bt: *fp*

Vc: *fp*

Detailed description: This system contains measures 54 through 57. It features four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The music is in a minor key with a key signature of two flats. The Violin parts play a rhythmic pattern of eighth notes, while the Viola and Cello provide a steady accompaniment. Dynamic markings of *fp* (fortissimo piano) are present throughout.

58

VI. I *fp*

VI. II *fp*

Bt: *fp*

Vc: *fp*

Detailed description: This system contains measures 58 through 61. The Violin parts continue with their rhythmic pattern, and the Viola and Cello parts have some melodic movement. Dynamic markings of *fp* are maintained.

62

VI. I *fp*

VI. II *fp*

Bt: *fp*

Vc: *fp*

Detailed description: This system contains measures 62 through 65. The music continues with the same instrumental textures. Dynamic markings of *fp* are present.

66

VI. I *sf*

VI. II *sf*

Bt: *sf*

Vc: *sf*

Detailed description: This system contains measures 66 through 69. The music features first endings, indicated by a '2.' above the staff. The dynamic marking changes to *sf* (sforzando). The Violin parts play a more active melodic line.

70

VI. I *sf*

VI. II *sf*

Bt: *sf*

Vc: *sf*

Detailed description: This system contains measures 70 through 73. The music continues with the same textures and dynamic markings of *sf*.

74

VI. I *fp*

VI. II *fp*

Bt: *fp*

Vc: *fp*

Detailed description: This system contains measures 74 through 77. The music returns to the *fp* dynamic. The Violin parts play a rhythmic pattern, and the Viola and Cello provide accompaniment.

78

VI. I *fp*

VI. II *fp*

Br. *sf*

Vc. *fp sf*

Musical score for measures 78-81, featuring four staves (VI. I, VI. II, Br., Vc.) with dynamic markings *fp* and *sf*.

82

VI. I *fp*

VI. II *fp*

Br. *fp*

Vc. *fp sf*

Musical score for measures 82-85, featuring four staves (VI. I, VI. II, Br., Vc.) with dynamic markings *fp* and *sf*.

86

VI. I *fp*

VI. II *fp*

Br. *fp*

Vc. *fp*

Musical score for measures 86-89, featuring four staves (VI. I, VI. II, Br., Vc.) with dynamic marking *fp*.

89

VI. I

VI. II

Br.

Vc.

Musical score for measures 89-91, featuring four staves (VI. I, VI. II, Br., Vc.) with dynamic marking *fp*.

92

VI. I

VI. II

Br.

Vc.

Musical score for measures 92-95, featuring four staves (VI. I, VI. II, Br., Vc.) with dynamic marking *fp*.

96

VI. I

VI. II

Br.

Vc.

Musical score for measures 96-99, featuring four staves (VI. I, VI. II, Br., Vc.) with dynamic marking *fp*.

100

VI. I

VI. II

Br.

Vc.

Musical score for measures 100-103, featuring four staves (VI. I, VI. II, Br., Vc.) with dynamic marking *fp*.

104

VI. I

VI. II

Br.

Vc.

Musical score for measures 104-107, featuring four staves (VI. I, VI. II, Br., Vc.) with dynamic marking *fp*.

108

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

112

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

116

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

120

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

126

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

130

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

132

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

### III. Menuetto. Allegro

Hill deest Nr. 3 G-Dur  
Stimmensatz Mus.ms. 18536/18

Menuetto Allegro

Violino Primo. *f*

Violino Secondo. *f*

Viola. *f*

Violoncello. *f*

12

VI. I. *ff*

VI. II. *ff*

Br. *ff*

Vc. *ff*

28

VI. I. *f*

VI. II. *f*

Br. *f*

Vc. *f*

39

VI. I. *f*

VI. II. *f*

Br. *f*

Vc. *f*

*ritaran-*

*do*

*ritar-*

*tan-*

52

VI. I. *p*

VI. II. *p*

Br. *p*

Vc. *p*

Trio

65

VI. I. *8va*

VI. II.

Br.

Vc.

73

VI. I. *8va*

VI. II.

Br.

Vc.

Luco

80

VI. I.

VI. II.

Br.

Vc.

### IV. Finale. Allegro

87

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

This system contains measures 87-92. It features four staves: Violin I, Violin II, Brass, and Violoncello. The music is in G major and 6/8 time. The strings play a rhythmic accompaniment of eighth notes, while the violins and brass play melodic lines.

93

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

[# s. KB]

This system contains measures 93-98. It features four staves: Violin I, Violin II, Brass, and Violoncello. The music continues with the same rhythmic accompaniment and melodic lines.

102

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

*Mt. Da Capo*  
*Mnt. D. Capo*  
*D. Capo*  
*Mnt. D. Capo*

This system contains measures 102-107. It features four staves: Violin I, Violin II, Brass, and Violoncello. The music includes first, second, and third endings, marked with 'Mt. Da Capo', 'Mnt. D. Capo', and 'D. Capo'.

Finale Allegro

Violino Primo.  
Violino Secondo.  
Viola.  
Violoncello.

This system contains measures 1-7. It features four staves: Violino Primo, Violino Secondo, Viola, and Violoncello. The music is in G major and 6/8 time. The tempo is marked 'Finale Allegro' and the dynamics are 'p'.

8

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

This system contains measures 8-15. It features four staves: Violin I, Violin II, Brass, and Violoncello. The music continues with the same rhythmic accompaniment and melodic lines.

16

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

[# s. KB]

This system contains measures 16-23. It features four staves: Violin I, Violin II, Brass, and Violoncello. The music includes first and second endings, marked with '[# s. KB]'.

24

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

This system contains measures 24-31. It features four staves: Violin I, Violin II, Brass, and Violoncello. The music continues with the same rhythmic accompaniment and melodic lines.

31

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

*f*  
*p*  
*p*  
*p*

Detailed description: This system contains measures 31-35. It features four staves: Violin I, Violin II, Brass, and Violoncello. Measures 31-32 show a complex rhythmic pattern in the Violin I part with a forte (*f*) dynamic. Measures 33-35 show a more melodic and harmonic development with piano (*p*) dynamics across all parts.

38

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

*f*  
*f*  
*f*  
*f*

Detailed description: This system contains measures 38-43. It features four staves: Violin I, Violin II, Brass, and Violoncello. Measures 38-40 show a melodic line in the Violin I part with a forte (*f*) dynamic. Measures 41-43 show a more complex rhythmic pattern in the Violin I part with a forte (*f*) dynamic.

44

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

*f*  
*f*  
*f*  
*f*

Detailed description: This system contains measures 44-47. It features four staves: Violin I, Violin II, Brass, and Violoncello. Measures 44-45 show a melodic line in the Violin I part with a forte (*f*) dynamic. Measures 46-47 show a more complex rhythmic pattern in the Violin I part with a forte (*f*) dynamic.

48

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

*p*  
*p*  
*p*  
*p sf*

Detailed description: This system contains measures 48-51. It features four staves: Violin I, Violin II, Brass, and Violoncello. Measures 48-49 show a melodic line in the Violin I part with a piano (*p*) dynamic. Measures 50-51 show a more complex rhythmic pattern in the Violin I part with a piano (*p*) dynamic.

52

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

*p*  
*p*  
*p*  
*p*

Detailed description: This system contains measures 52-55. It features four staves: Violin I, Violin II, Brass, and Violoncello. Measures 52-53 show a melodic line in the Violin I part with a piano (*p*) dynamic. Measures 54-55 show a more complex rhythmic pattern in the Violin I part with a piano (*p*) dynamic.

56

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

*p*  
*f*  
*f*  
*f*

Detailed description: This system contains measures 56-60. It features four staves: Violin I, Violin II, Brass, and Violoncello. Measures 56-57 show a melodic line in the Violin I part with a piano (*p*) dynamic. Measures 58-60 show a more complex rhythmic pattern in the Violin I part with a forte (*f*) dynamic.

61

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

*4tr*  
*4tr*  
*4tr*  
*4tr*

*dolc.*  
*p*  
*p*  
*p*

Detailed description: This system contains measures 61-65. It features four staves: Violin I, Violin II, Brass, and Violoncello. Measures 61-62 show a melodic line in the Violin I part with a piano (*p*) dynamic and a *4tr* marking. Measures 63-65 show a more complex rhythmic pattern in the Violin I part with a piano (*p*) dynamic.

68

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

*4tr*  
*4tr*  
*4tr*  
*4tr*

*p*  
*p*  
*p*  
*p*

Detailed description: This system contains measures 68-71. It features four staves: Violin I, Violin II, Brass, and Violoncello. Measures 68-69 show a melodic line in the Violin I part with a piano (*p*) dynamic and a *4tr* marking. Measures 70-71 show a more complex rhythmic pattern in the Violin I part with a piano (*p*) dynamic.



74

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

Musical score for measures 74-77, featuring Violin I, Violin II, Brass, and Violoncello. The score includes dynamic markings such as *f* and *p*.

82

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

Musical score for measures 82-85, featuring Violin I, Violin II, Brass, and Violoncello. The score includes dynamic markings such as *f* and *p*.

90

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

Musical score for measures 90-93, featuring Violin I, Violin II, Brass, and Violoncello. The score includes dynamic markings such as *f* and *p*.

94

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

Musical score for measures 94-97, featuring Violin I, Violin II, Brass, and Violoncello. The score includes dynamic markings such as *p*.

99

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

Musical score for measures 99-102, featuring Violin I, Violin II, Brass, and Violoncello. The score includes dynamic markings such as *f* and *p*.

108

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

Musical score for measures 108-111, featuring Violin I, Violin II, Brass, and Violoncello. The score includes dynamic markings such as *f* and *p*.

117

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

Musical score for measures 117-120, featuring Violin I, Violin II, Brass, and Violoncello. The score includes dynamic markings such as *f* and *p*.

126

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

Musical score for measures 126-129, featuring Violin I, Violin II, Brass, and Violoncello. The score includes dynamic markings such as *f* and *p*.

131

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

This system contains measures 131-134. It features four staves: Violin I, Violin II, Brass, and Violoncello. The music is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The Violin I part has a complex melodic line with many sixteenth notes. The Violin II part has a similar but slightly simpler line. The Brass and Violoncello parts provide harmonic support with sustained notes and some rhythmic patterns.

134

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

This system contains measures 135-138. The instrumentation remains the same. The Violin I part continues with its intricate melodic pattern. The Violin II part follows a similar contour. The Brass and Violoncello parts maintain their harmonic roles, with some dynamic markings like *p* and *pp*.

138

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

This system contains measures 139-142. The Violin I part has a large melodic flourish that spans across the system. The Violin II part has a more rhythmic, eighth-note pattern. The Brass and Violoncello parts are mostly sustained notes.

142

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

This system contains measures 143-146. The Violin I part has a very active melodic line with many sixteenth notes. The Violin II part has a similar but more rhythmic line. The Brass and Violoncello parts provide a steady harmonic background.

146

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

*dolce*  
*p*

This system contains measures 147-150. The Violin I part has a melodic line that is marked *dolce* (softly). The Violin II part has a similar line. The Brass and Violoncello parts are marked *p* (piano). The overall mood is more delicate.

151

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

*4fr*

This system contains measures 151-154. The Violin I part has a melodic line with a *4fr* (four-finger) marking. The Violin II part has a similar line. The Brass and Violoncello parts are marked *p*.

157

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

*4fr*

This system contains measures 155-160. The Violin I part has a melodic line with a *4fr* marking. The Violin II part has a similar line. The Brass and Violoncello parts are marked *p*.

163

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

*4fr*

This system contains measures 161-164. The Violin I part has a melodic line with a *4fr* marking. The Violin II part has a similar line. The Brass and Violoncello parts are marked *p*.

167  
VI. I *4r*  
VI. II *4r*  
Br: *4r*  
Vc: *4r*

172  
VI. I *4r*  
VI. II *4r*  
Br: *4r*  
Vc: *4r*

179  
VI. I  
VI. II  
Br:  
Vc:

188  
VI. I  
VI. II  
Br:  
Vc:

196  
VI. I  
VI. II  
Br:  
Vc:

204  
VI. I *f*  
VI. II *f*  
Br: *f*  
Vc: *f*

210  
VI. I  
VI. II  
Br:  
Vc:

218  
VI. I  
VI. II  
Br:  
Vc:

224

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

VI. I (p s. KB)

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

228

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

232

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

240

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

247

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

253

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

261

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

266

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

VI. I  
VI. II  
Br.  
Vc.

270

VI. I *4p*  
VI. II *4p*  
Br. *p*  
Vc. *p*

277

VI. I *1. 2.*  
VI. II *1. 2.*  
Br. *cresc.*  
Vc. *cresc.*

287

VI. I *p*  
VI. II *p*  
Br. *p*  
Vc. *p*

297

VI. I *p*  
VI. II *p*  
Br. *pp*  
Vc. *pp*

307

VI. I *do et Can - tan - do*  
VI. II *cal - ando*  
Br. *f*  
Vc. *f*

314

VI. I *calando*  
VI. II *calando*  
Br. *f*  
Vc. *f*

318

VI. I *Fine*  
VI. II *Fine*  
Br. *Fine*  
Vc. *Fine*

# Andante poco Adagio cantabile

Woo I, Nr. 2, II  
Stimmensatz Mus.ms. 1536/14

Andante poco Adagio cantabile

Violon I  
Violon II  
Alto  
Violoncello

VI.  
VI.  
Br.  
Vc.

VI.  
VI.  
Br.  
Vc.

VI.  
VI.  
Br.  
Vc.

VI.  
VI.  
Br.  
Vc.

VI.  
VI.  
Br.  
Vc.

30

VI.  
VI.  
Br.  
Vc.

Musical score for measures 30-33. The system includes four staves: Violin I (VI.), Violin II (VI.), Brass (Br.), and Violoncello (Vc.). The music is in a key with one flat (B-flat) and a common time signature. The Violin I part features a melodic line with eighth-note patterns. The Violin II part provides harmonic support with chords and moving lines. The Brass part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Violoncello part has a melodic line with eighth notes.

49

VI.  
VI.  
Br.  
Vc.

Musical score for measures 49-52. The system includes four staves: Violin I (VI.), Violin II (VI.), Brass (Br.), and Violoncello (Vc.). The music is in a key with one flat (B-flat) and a common time signature. The Violin I part has a melodic line with eighth notes. The Violin II part has a melodic line with eighth notes. The Brass part has a melodic line with eighth notes. The Violoncello part has a melodic line with eighth notes.

35

VI.  
VI.  
Br.  
Vc.

Musical score for measures 35-38. The system includes four staves: Violin I (VI.), Violin II (VI.), Brass (Br.), and Violoncello (Vc.). The music is in a key with one flat (B-flat) and a common time signature. The Violin I part has a melodic line with eighth notes. The Violin II part has a melodic line with eighth notes. The Brass part has a melodic line with eighth notes. The Violoncello part has a melodic line with eighth notes.

54

VI.  
VI.  
Br.  
Vc.

Musical score for measures 54-57. The system includes four staves: Violin I (VI.), Violin II (VI.), Brass (Br.), and Violoncello (Vc.). The music is in a key with one flat (B-flat) and a common time signature. The Violin I part has a melodic line with eighth notes. The Violin II part has a melodic line with eighth notes. The Brass part has a melodic line with eighth notes. The Violoncello part has a melodic line with eighth notes.

43

VI.  
VI.  
Br.  
Vc.

Musical score for measures 43-46. The system includes four staves: Violin I (VI.), Violin II (VI.), Brass (Br.), and Violoncello (Vc.). The music is in a key with one flat (B-flat) and a common time signature. The Violin I part has a melodic line with eighth notes. The Violin II part has a melodic line with eighth notes. The Brass part has a melodic line with eighth notes. The Violoncello part has a melodic line with eighth notes.

58

VI.  
VI.  
Br.  
Vc.

Musical score for measures 58-61. The system includes four staves: Violin I (VI.), Violin II (VI.), Brass (Br.), and Violoncello (Vc.). The music is in a key with one flat (B-flat) and a common time signature. The Violin I part has a melodic line with eighth notes. The Violin II part has a melodic line with eighth notes. The Brass part has a melodic line with eighth notes. The Violoncello part has a melodic line with eighth notes.

62

VI. VI. Br. Vc.

*p*

This system contains measures 62 through 65. It features four staves: Violin I (VI.), Violin II (VI.), Bassoon (Br.), and Violoncello (Vc.). The music is in a minor key with a key signature of two flats. The Violin I part has a melodic line with some grace notes. The Violin II part plays a rhythmic accompaniment. The Bassoon part has a melodic line with some grace notes. The Violoncello part plays a rhythmic accompaniment. The dynamic marking *p* is present.

67

VI. VI. Br. Vc.

This system contains measures 67 through 70. It features four staves: Violin I (VI.), Violin II (VI.), Bassoon (Br.), and Violoncello (Vc.). The music is in a minor key with a key signature of two flats. The Violin I part has a melodic line with some grace notes. The Violin II part plays a rhythmic accompaniment. The Bassoon part has a melodic line with some grace notes. The Violoncello part plays a rhythmic accompaniment.

72

VI. VI. Br. Vc.

This system contains measures 72 through 75. It features four staves: Violin I (VI.), Violin II (VI.), Bassoon (Br.), and Violoncello (Vc.). The music is in a minor key with a key signature of two flats. The Violin I part has a melodic line with some grace notes. The Violin II part plays a rhythmic accompaniment. The Bassoon part has a melodic line with some grace notes. The Violoncello part plays a rhythmic accompaniment.

76

VI. VI. Br. Vc.

*col arco* *pizz.*

This system contains measures 76 through 79. It features four staves: Violin I (VI.), Violin II (VI.), Bassoon (Br.), and Violoncello (Vc.). The music is in a minor key with a key signature of two flats. The Violin I part has a melodic line with some grace notes. The Violin II part plays a rhythmic accompaniment. The Bassoon part has a melodic line with some grace notes. The Violoncello part plays a rhythmic accompaniment. The dynamic marking *col arco* is present, and the *pizz.* marking is present at the end of the system.

81

VI. VI. Br. Vc.

[*ms. KB*]

This system contains measures 81 through 84. It features four staves: Violin I (VI.), Violin II (VI.), Bassoon (Br.), and Violoncello (Vc.). The music is in a minor key with a key signature of two flats. The Violin I part has a melodic line with some grace notes. The Violin II part plays a rhythmic accompaniment. The Bassoon part has a melodic line with some grace notes. The Violoncello part plays a rhythmic accompaniment. The dynamic marking [*ms. KB*] is present.

85

VI. VI. Br. Vc.

*col arco*

This system contains measures 85 through 88. It features four staves: Violin I (VI.), Violin II (VI.), Bassoon (Br.), and Violoncello (Vc.). The music is in a minor key with a key signature of two flats. The Violin I part has a melodic line with some grace notes. The Violin II part plays a rhythmic accompaniment. The Bassoon part has a melodic line with some grace notes. The Violoncello part plays a rhythmic accompaniment. The dynamic marking *col arco* is present.



90

VI.  
VI.  
Br.  
Vc.

Musical score for measures 90-95. The score is for four staves: Violin I (VI.), Violin II (VI.), Brass (Br.), and Violoncello (Vc.). The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 4/4. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. The Violin I and II parts have a similar melodic line, while the Brass and Violoncello parts provide a harmonic and rhythmic foundation.

109

VI.  
VI.  
Br.  
Vc.

Musical score for measures 109-114. The score is for four staves: Violin I (VI.), Violin II (VI.), Brass (Br.), and Violoncello (Vc.). The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 4/4. The music continues with the complex rhythmic pattern. The Violin I and II parts have a similar melodic line, while the Brass and Violoncello parts provide a harmonic and rhythmic foundation.

96

VI.  
VI.  
Br.  
Vc.

Musical score for measures 96-101. The score is for four staves: Violin I (VI.), Violin II (VI.), Brass (Br.), and Violoncello (Vc.). The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 4/4. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. The Violin I and II parts have a similar melodic line, while the Brass and Violoncello parts provide a harmonic and rhythmic foundation.

102

VI.  
VI.  
Br.  
Vc.

Musical score for measures 102-107. The score is for four staves: Violin I (VI.), Violin II (VI.), Brass (Br.), and Violoncello (Vc.). The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 4/4. The music continues with the complex rhythmic pattern. The Violin I and II parts have a similar melodic line, while the Brass and Violoncello parts provide a harmonic and rhythmic foundation.