

Abendmusiken
Basel

Christian Ritter

Soprano: Julia Kirchner, Gunta Smirnova

Alto: Terry Wey

Tenore: Jakob Pilgram

Basso: Dominik Wörner

Violino: Regula Keller, Cosimo Stawiarski

Viola, Flautino: Katharina Bopp

Viola da gamba: Brian Franklin, Brigitte Gasser

Violone: Thomas Goetschel

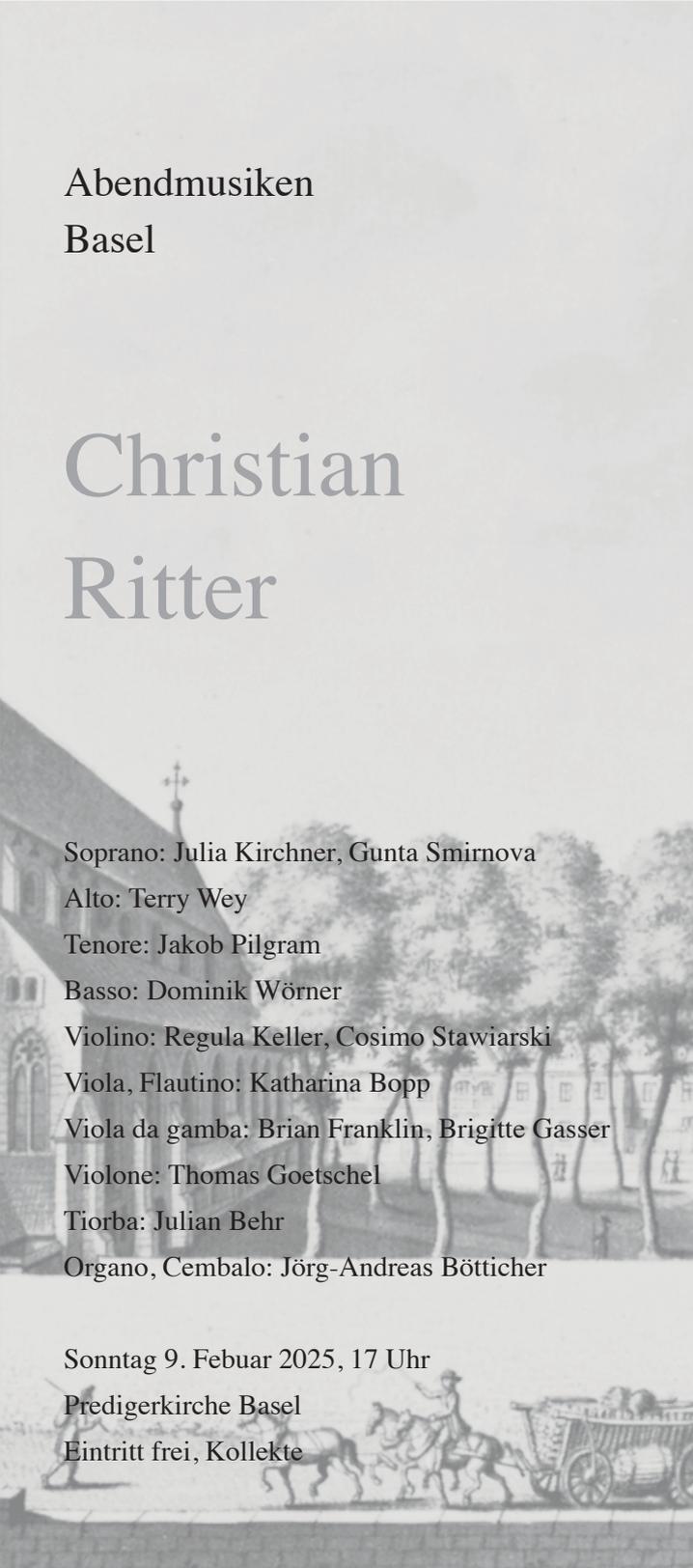
Tiorba: Julian Behr

Organo, Cembalo: Jörg-Andreas Bötticher

Sonntag 9. Februar 2025, 17 Uhr

Predigerkirche Basel

Eintritt frei, Kollekte



Christian Ritter – ein „welt- und weitberühmter Melothet“ und „vortrefflicher Meister der Musik“

Seit zwölf Jahren erschließen die Basler Abendmusiken die europäische Kirchenmusik des 17. Jahrhunderts, jene schier unerschöpflichen Fundgrube kunstvoll gearbeiteter ausdrucksstarker Kompositionen, die bis in unsere Zeit nichts von ihrer Faszination verloren haben. Im Rahmen dieser Entdeckungsreisen ist schon so mancher vergessene Komponist vorgestellt worden und hat Musiker wie Publikum mit seinen Klängen bezaubert. Mit der musikalischen Erarbeitung der in der Regel unveröffentlichten Werke gehen intensive Forschungen zu Lebensgeschichten und Kontext, Überlieferung und Aufführungspraxis einher. Hier nun widmet die Konzertreihe sich einem einstmals besonders im Ostseeraum und in Sachsen bekannten, mittlerweile aber nahezu vollständig vergessenen Meister; es kostet daher einige Mühe, ein einigermaßen konturiertes Porträt seines Lebens und Wirkens zu zeichnen. Einen ersten Versuch in dieser Richtung hatte bereits im Jahr 1909 der Dresdner Pianist und Musikhistoriker Richard Buchmayer (1856–1934) unternommen und dabei

sehr kenntnisreiche und scharfsinnige Überlegungen zur Biographie und musikgeschichtlichen Einordnung Ritters angestellt. Hier sollen die Fäden nun 115 Jahre später wieder aufgegriffen und das Bild des Komponisten um weitere Mosaiksteinchen bereichert werden. Im Dunkeln liegen insbesondere Ritters Herkunft und die ersten Schritte seiner musikalischen Laufbahn, die ihn immerhin bis ins Kapellmeisteramt der königlich schwedischen Hofkapelle aufsteigen ließen.

Da biographisch aussagekräftige Archivalien zum Leben Christian Ritters fehlen, kommt den hier und da in den überlieferten musikalischen Quellen versteckten Hinweisen eine besondere Rolle zu. Ein solches Indiz findet sich in dem heute in der Sammlung Düben (Universitätsbibliothek Uppsala) aufbewahrten Autograph des Hochzeitskonzerts „Ich beschwöre euch, ihr Töchter Jerusalem“. Die Titelseite der Orgelstimme gibt den Namen des Komponisten mit dem Kürzel „C. R. C. L.“ an. Den Gepflogenheiten der Zeit folgend bezeichnen die ersten beiden Buchstaben seine Initialen, während die beiden letzten als Hinweis auf den Herkunftsort zu deuten sind. Im vorliegenden Fall bietet sich als Auflösung „Camentianus Lusatus“

an, also „aus Kamenz in der Lausitz“. Diese Vermutung stützt auch der betreffende Eintrag in der Matrikel der Universität Leipzig, wo sich im Sommersemester 1667 ein Christian Ritter „*Camentian[us] Lusat[us]*“ einschrieb, der nach Lage der Dinge mit dem gesuchten Musiker identisch sein dürfte. Der eigentlichen Immatrikulation war bereits im Wintersemester 1653 eine Deposition, also eine Voranmeldung, vorausgegangen. Anhand des Immatrikulationsdatums lässt sich Ritters Geburtsjahr mit ca. 1645–1648 errechnen.

Es ist anzunehmen, dass Ritter zunächst die Lateinschule seiner Heimatstadt besuchte. Ob er – wie ein Jahrhundert später der gebürtige Kamenzener Gotthold Ephraim Lessing – in der Folge einen der begehrten Plätze auf der Fürstenschule St. Afra in Meißen erlangen konnte, bedarf noch der Prüfung. Eine privilegierte Erziehung an einem solch herausragenden Gymnasium, in dem auch die musikalische Ausbildung eine wichtige Rolle spielte, könnte jedenfalls seinen weiteren Lebensweg erklären. Nicht näher belegt, aber durchaus glaubwürdig ist Buchmayers Vermutung, dass Ritter in der Folge wie so viele aufstrebende Musiker seiner Zeit nach Dresden ging. Er könnte etwa

am kurfürstlichen Hof als Kapellknabe oder Kopist Aufnahme gefunden haben und hätte dann wohl den Unterricht des dortigen Vizekapellmeisters Christoph Bernhard (1628–1692) genossen. In den Mitgliederlisten der Dresdner Hofkapelle konnte sein Name zwar bisher nicht nachgewiesen werden, diese wurden allerdings nur sehr unsystematisch und meist in größeren zeitlichen Abständen geführt und sind mithin nicht allzu zuverlässig. Sollte Ritter tatsächlich in Dresden untergekommen sein, dann wäre sein Aufenthalt vermutlich in der Zeitspanne zwischen etwa 1656 und 1666 anzusetzen.

In diesen Jahren etablierte der ab 1656 regierende neue Kurfürst Johann Georg II. (1613–1680) seine zum großen Teil mit italienischen Musikern besetzte Hofkapelle. Der greise Heinrich Schütz genoss zwar de facto noch den Titel eines Oberkapellmeisters, doch Repertoire und Aufführungspraxis wurden längst von Meistern wie Giovanni Andrea Bontempi, Vincenzo Albrici und Giuseppe Peranda geprägt. Auch der Schütz-Schüler Christoph Bernhard hatte sich in zwei längeren Studienaufenthalten in Rom den modernen italienischen Stil angeeignet und pflegte eine Kompositionsweise, die der Manier der gebürtigen Italiener in nichts nachstand.

Dass in Dresden ab 1656 ein frischer Wind wehte, musste jedem auffallen, der die Musik der italienischen Kapelle zu hören bekam. Der neue Ton, den römische Meister wie Giacomo Carissimi, Francesco Foggia und Bonifazio Graziani in den späten 1640er und frühen 1650er Jahren auf der Basis des älteren solistischen Motetten- und Konzertstils der Generation Lodovico Viadanas in Rom entwickelt hatten, zeichnete sich durch eine stärkere Gewichtung des Melodischen, eine besondere Wertschätzung des virtuosen Ziergesangs und vor allem eine bis dahin in der geistlichen Musik unbekannte rhythmische Wendigkeit aus. Speziell der Dreiertakt wurde nun nicht mehr in schwerfälligen Semibreven als Schlageinheit notiert, sondern in den wendigeren ‚modernen‘ Taktarten wie 3/2, 6/4 und 3/4, später auch 3/8, 6/8 und 12/8 realisiert. Zugleich öffnete der neue Stil sich für zuvor nur aus der Tanzmusik bekannte rhythmische Modelle, die mit ihrer Betonung der zweiten Zählzeit und einer Häufung von Hemiolen der Courante und der Sarabande nahestanden.

Die neue Art des Komponierens galt manchem allerdings auch als Affront, nicht zuletzt die kirchlichen Würdenträger fühlten sich brüskiert. So

geißelte der Dresdner Oberhofprediger Martin Geyer in seiner 1672 verfassten Leichenpredigt auf Heinrich Schütz den mittlerweile etablierten Stil mit scharfen Worten: *„Jetzt herrschet in der Kirche gar eine span-neue sing-art, aber ausschweiffig, gebrochen, tänzterlich, und gar im wenigsten andächtigt; mehr reimet sie sich zum theatro und tanzplatz, als zur Kirche. [...] Denn was ist diese neue hüpfferliche manier zu singen anders, als eine comoedia, da die sänger die agirende personen seyn, deren bald einer, bald zween, bald alle miteinander heraus tretten, und mit gebrochenen stimmen durcheinander reden?“* Andere wiederum sahen in der neuen Art des Komponierens und Musizierens eine willkommene Überwindung des alten behäbigen Stils und rühmten die Feinheit des Ausdrucks und den Reichtum der Affekte.

In diesem anregenden Umfeld könnte Ritter mithin seine prägenden musikalischen Eindrücke empfangen haben. Eine willkommene Bestätigung seiner engen Vertrautheit mit dem Schaffen der in Dresden tätigen Italiener findet sich in dem Vokalkonzert **„O amantissime sponse“** für Sopran und fünf Streichinstrumente. Dieses Werk gehört zu den wenigen Kompositionen des 17. Jahrhunderts, die bereits früh

eine eingehende, ja schwärmerische Würdigung erfahren haben. Nach dem Urteil von Richard Buchmayer gehört es „sicher zu dem Ausdruckstiefsten, was im 17. Jahrhundert geschrieben worden ist, mehrere Züge (besonders die erste Arie und der Schlussteil) deuten [...] prophetisch auf Händel“. Bei näherem Hinsehen stellt sich indes heraus, dass Ritters Konzert die Adaptation einer Vertonung desselben Textes für zwei Soprane, Bass und zwei Violinen aus der Feder des Dresdner Kapellmeisters **Vincenzo Albrici** (1631–1687) ist. Die in der heutigen Abendmusik zu hörende Gegenüberstellung der beiden Kompositionen veranschaulicht, wie sehr Ritter die musikalische Sprache Albricis verinnerlicht hat und wie geschickt er es verstand, dessen musikalische Ideen in einer anderen Besetzung weiterzuentwickeln. Der mystisch-inbrünstige Text von Albricis „**O amantissime sponse**“ beruht auf Wendungen aus den *Meditationes* des mittelalterlichen Pseudo-Augustinus, die in der gleichen Zusammenstellung bereits in einem 1652 veröffentlichten Werk des zunächst in Brüssel, später in Neuburg an der Donau tätigen italienischen Musikers Giovanni Pietro Finatti nachweisbar sind. Albricis Konzert prägt eine musikalische Form aus, die deutsche Komponisten wie David Pohle, Sebastian Knüpfer

und Johann Schelle in der Folge in ihren evangelischen Kirchenstücken aufgriffen – die so genannte Concerto-Aria-Kantate. An ein ausgedehntes zweiteiliges Tutti schließt sich eine strophische Aria an, in der jeder der drei Singstimmen eine von einem instrumentalen Ritornell beschlossene Strophe zugewiesen ist. Die musikalischen Übereinstimmungen zwischen Ritters und Albricis Vertonungen von „O amantissime sponse“ sind sehr weitgehend; über weite Strecken ist korrekterweise sogar von einem bloßen Arrangement zu sprechen. Es scheint, als habe Ritters Werk seinen Anfang in dem Plan genommen, Albricis Konzert für eine veränderte Vokalbesetzung – mit nur einer solistischen Sopranstimme – umzuarbeiten. Dies war in den beiden ersten Aria-Strophen ohne weiteres möglich, da sie bereits in der Vorlage jeweils einem der beiden Soprane zugewiesen sind. Das einleitende Concerto hingegen erforderte stärkere Eingriffe. Hier übernahm Ritter den Part des ersten Soprans unverändert und arbeitete die übrigen vier Stimmen von Albricis Original (2 Violinen, Sopran 2, Basso) zu einem vierstimmigen Streichersatz um. Der Part des Continuo blieb weitgehend unangetastet, wurde aber in eine einfache Orgel- und eine leicht an die Motivik

des Streichersatzes angeglichenen Violone-Stimme aufgespalten. Die Umwandlung in einen dichten und klanglich einheitlichen Streichersatz verlief alles andere als schematisch; sie greift tief in die Substanz des Satzes ein und dokumentiert die künstlerischen Ambitionen des Bearbeiters. Ritter begnügte sich nicht damit, die beiden überzähligen Singstimmen einfach in die Alt-Tenor-Lage der beiden Bratschen umzuschreiben, sondern komponierte die Partien der Streicher – unter freier Verwendung des vorgegebenen Materials – völlig neu. Dabei wurde insbesondere auch die Funktion der beiden in der Vorlage enthaltenen Violinen neu definiert. Insgesamt bewirkt der Bearbeitungsprozess eine engere Verzahnung von Singstimme und Instrumenten. Während bei Albrici die Instrumentalstimmen grundsätzlich eine untergeordnete Ebene des musikalischen Satzes verkörpern – wodurch die drei Singstimmen sich deutlich profilieren –, wird in Ritters Fassung die auf eine einzige Linie reduzierte Dimension des Vokalen in einen nahezu gleichberechtigten fünfstimmigen Instrumentalsatz integriert. Die Notwendigkeit eines weiteren stärkeren Eingriffs ergab sich für Ritter bei seiner Bearbeitung der dritten, in der Vorlage dem Bass zugewiesenen

Aria-Strophe. Hier verzichtete er auf die rezitativische Einleitung und baute die Aria zu einem ausgedehnten konzertanten Finalsatz aus, dessen Länge die der Vorlage um das Dreifache übertrifft und den Spannungsbogen wirksam steigert.

Mit Ritters Immatrikulation an der Universität Leipzig im Sommersemester 1667 veränderten sich auch die musikalischen Einflüsse, denen er fortan ausgesetzt war. In seinen Studentenjahren dürfte er vor allem die Leipziger Musikpflege unter der Leitung des Thomaskantors Sebastian Knüpfer (1633–1676) verfolgt und in den studentischen Musiziergemeinschaften um Johann Theile (1646–1724) mitgewirkt haben. Wie lange Ritter sich in Leipzig aufhielt, ist nicht bekannt. Eine erste feste Anstellung – als „Fürstlich Sächsisch-Magdeburgischer bestallter Cammer-Musicus“ am Hof von Herzog August in Halle – ist ab 1672 belegt. Der in Uppsala erhaltene autographe Stimmensatz des bereits erwähnten Hochzeitskonzerts **„Ich beschwöre euch, ihr Töchter Jerusalem“** trägt auf der Titelseite die Datierung „*M[ense] May[o] 1669*“, nennt aber keinen Ort. Es ist anzunehmen, dass der Auftrag für eine solch umfangreiche Hochzeitsmusik wohl eher an einen fest angestellten professionellen Musiker

als an einen Studenten erteilt wurde; mithin könnte dieses Werk als der erste Nachweis von Ritters Tätigkeit in Halle gelten. Damit wäre auch ein konkreter Anlass zu benennen: Am 24. Mai 1669 heirateten der „Fürstl. Magdeb. Rent-Cammer-Secretarius“ Carl Heinrich Becker und Jungfer Maria Rudloff, Tochter des Hallenser Ratskammerers Johann Elias Rudloff. Da der Bräutigam ebenfalls in der herzoglichen Hofhaltung in Halle tätig war, ergäbe sich eine plausible Verbindung zu dem begabten jungen Musiker.

Bei dem Konzert **„Ich beschwöre euch, ihr Töchter Jerusalem“** handelt es sich um einen musikalischen Dialog, der auf Passagen aus dem alttestamentlichen Hohelied des Königs Salomon basiert. Bei Ritter sind die Worte des Königs dem Solo-Bass zugewiesen, der damit barocker Tradition zufolge zugleich als Vox Christi fungiert. Die Antworten der Sulamith hingegen werden von der vierstimmigen Vokalgruppe ausgeführt, die mithin die Schar der gläubigen Seelen repräsentiert. Die dreiteilige formale Anlage wird durch das instrumentale Ritornell verdeutlicht. Während die Abschnitte des Basses überwiegend in einem tänzerischen Tripeltakt stehen und stilistisch den Einfluss von Ritters (mutmaßlichem) Lehrer Bernhard

spüren lassen, greift der Komponist bei der zweimaligen Anrufung „Das ist die Stimme meines Freundes“ auf eine Anregung aus dem Geistlichen Konzert „Ich schlafe, aber mein Herze wacht“ von Andreas Hammerschmidt zurück (aus dem dritten Teil der *Musicalischen Andachten* von 1642).

Ritters Wirken in Halle lässt sich nur bruchstückhaft verfolgen. Im Januar 1677 avancierte er als Nachfolger des nach Zittau berufenen Moritz Edelmann († 1680) zum Domorganisten; daneben war er anscheinend auch als „*Hoff- und Cammer-Organist*“ vorgesehen. Der Umstand, dass diese Bezeichnung in einem zeitgenössischen Dokument nachträglich kanzelliert wurde, könnte auf Spannungen deuten, die sich auch anderweitig bemerkbar machten. Im Herbst 1677 kam mit Johann Philipp Krieger (1649–1725) ein Musiker nach Halle, der bereits auf Erfahrungen an den Höfen in Kopenhagen und Bayreuth zurückblicken konnte und in Italien unter anderem bei Johann Rosenmüller und Bernardo Pasquini studiert hatte. Vor allem aber seine im Anschluss an einen Auftritt am Wiener Hof erfolgte Erhebung in den Adelsstand durch Kaiser Leopold I. ebnete ihm alle Wege. Herzog August muss von Kriegers Erfolgen überaus beeindruckt gewesen sein und

setzte alles daran, ihn in Halle zu halten. So wurde dem Neuankömmling auch die eigentlich bereits an Ritter vergebene Position des „*Hoff- und Cammer-Organisten*“ angetragen; trotzdem beklagte dieser sich bereits nach wenigen Wochen, es entspräche nicht seinem „renommé“, dem Kapellmeister David Pohle unterstellt zu sein. Und auch hier wurde seiner Forderung entsprochen. Kein Wunder also, dass die schmählich zurückgesetzten Musiker sich nach anderen Anstellungen umzusehen begannen. Möglicherweise begab Ritter sich schon bald nach Kriegers Auftauchen auf Reisen, um nach einer neuen Anstellung Ausschau zu halten, in jedem Fall aber endete seine Zeit in Halle spätestens im Juni 1680 mit dem Tod von Herzog August und der dadurch bedingten Auflösung der dortigen Hofhaltung.

Ab März 1681 stand Ritter zunächst als Organist, später auch als Vizekapellmeister im Dienst des schwedischen Hofes in Stockholm. Hier entfaltete er an der Seite des Kapellmeisters Gustav Düben eine rege musikalische Tätigkeit. Dass er eng und vertrauensvoll mit Düben zusammenarbeitete, zeigt etwa der Umstand, dass von seiner Hand der Umschlagtitel des in der Sammlung

Düben erhaltenen Stimmensatzes von Dietrich Buxtehudes sechschöriger Psalmbearbeitung „*Benedicam Domino*“ herrührt. In Uppsala sind aus dem Jahr 1681 mehrere Gelegenheitswerke erhalten, die von seinem hohen künstlerischen Anspruch und der Vielseitigkeit seiner Kompositionskunst zeugen. Zu diesen Stücken gehört auch die Begräbnismusik „**Wie dank ich gnugsam dir, mein Gott**“ für den im Dezember 1681 beigesetzten Graf Johann Adolph Rehnskiöld (Rehnschildt). Es handelt sich um eine strophische Aria, der ein ausgedehntes instrumentales Lamento vorangestellt ist; zwischen den Strophen erklingt ein Ritornell. Eine formale Besonderheit der Komposition besteht darin, dass jede Strophe zunächst vom „*Soprano Præcentore*“ solistisch vorgetragen und sodann von allen drei Singstimmen in choralartigem Satz wiederholt wird.

>
*Arcis Holmensis Area interior
versus Occidentem
Prospectus amoenissimi Horti Regii,
qui Holmiae est. versus meridiem*
(Königliches Schloss, Innenhof;
Königlicher Garten)
Aus: Erik Dahlberg (1625-1703):
Suecia Antiqua et Hodierna, Bd. I,
Stockholm 1700

Die Instrumentalbesetzung mit vier als „Viola“ bezeichneten Streichern nebst Violone und Orgel entspricht mitteldeutschen Vorbildern (Ritters Vertrautheit mit dem Schaffen Sebastian Knüpfers in Leipzig mag hier eine Rolle gespielt haben). Ungewöhnlich ist allerdings, dass dieses Streicher-Consort um einen „Flautino douce“ erweitert ist, dessen Funktion erst im Ritornell deutlich wird: Denn hier stimmt die Flöte den Choral *„Ich hab mein Sach' Gott heimgestellt“* an. Eine weitere Besonderheit ist der – beim Hören nicht zu bemerkende – Umstand, dass sich die Melodie der Aria als zweistimmiger „Canon Perpetuus“ spielen lässt. Gustav Düben, der sich an der Anfertigung des Aufführungsmaterials beteiligte, notierte dieses Kabinettstück auf der Rückseite der Violone-Stimme in Kreisform, um sinnfällig zu machen, dass dessen Ende wieder in den Anfang mündet. Die Zeitlichkeit des menschlichen Daseins ist in die Ewigkeit der Harmonie der Sphären übergegangen; entsprechend lautet das Motto dieses Emblems: *„Nach dieser Zeit die Ewigkeit“*.

Eine weitere Begräbnismusik Ritters aus dem Jahr 1681 ist seine Concerto-Aria-Kantate **„Miserere, Christe mei“**. In diesem düsteren Werk werden den vier Singstimmen vier auch hier als

„Viola“ bezeichnete Streichinstrumente gegenübergestellt. Auf ein expressives Tutti mit harschen Dissonanzen folgt eine Serie von vier Solo-Arien, die – beginnend mit dem Sopran – in absteigender Folge jeweils einer der vier Singstimmen zugewiesen sind. Das Werk schließt mit einem zweiten Chorsatz, der in seinem Verlauf den tänzerischen Gestus der Arien aufnimmt und das Werk zu einem versöhnlichen Schluss führt. Zu welchem Anlass Ritter dieses „Miserere“ komponiert hat, ist unbekannt. In Frage kommt vielleicht die Beisetzung des Ende 1681 verstorbenen schwedischen Generalgouverneurs Graf Gustav Adam Banér.

Nach zweieinhalb Jahren in Stockholm folgte Ritter im Frühjahr 1683 einem Ruf auf die nach dem Tod von Johann Wilhelm Furchheim vakant gewordene Stelle des Vizekapellmeisters und Kammerorganisten am Dresdner Hof, die er am 18. Mai des Jahres antrat. Seit seinem Weggang aus der sächsischen Residenzstadt hatte sich hier Vieles grundlegend verändert. Christoph Bernhard, der längere Zeit als Kantor und Musikdirektor in Hamburg gewirkt hatte, war bereits 1674 zurückgekehrt und 1680 zum Kapellmeister befördert worden. Nach dem Tod von Kurfürst Johann Georg II. im selben Jahr waren die

italienischen Musiker entlassen worden und der Nachfolger Johann Georg III. gab 1681 die Anweisung, dass die von der Hofkapelle zu verantwortende geistliche Musik fortan wieder in deutscher Sprache aufzuführen sei.

Dieser neuen Situation mag die Entstehung von zwei vierstimmigen Choralmotetten geschuldet sein. Ritters Bearbeitung von „**Alles, was ist auf dieser Welt**“ entstand nach Ausweis des – merkwürdigerweise in Uppsala überlieferten – Originalstimmensatzes 1684 in Dresden. Es handelt sich hier um die Strophen 12 und 14 aus dem bekannten Kirchenlied „*Warum betrübst du dich, mein Herz*“. Der strophischen Anordnung entsprechend besteht die Motette aus zwei Teilen. Im ersten erscheint die Liedmelodie in gedehnten Notenwerten als cantus firmus im Sopran, während die drei tiefen Stimmen die Einsätze der einzelnen Zeilen imitativ vorbereiten; im zweiten Teil hingegen wandert der cantus firmus in die Bassstimme, die nun von den drei darüber liegenden Stimmen in ein gleichmäßig dicht gearbeitetes polyphones Gewebe eingebettet wird.

Im Laufe der Zeit mag Ritter gespürt haben, dass seine berufliche Situation in Dresden nicht dauerhaft stabil war,

zumal Kurfürst Johann Georg III. das Hofleben vernachlässigte und sich stattdessen bevorzugt in kriegerischen Auseinandersetzungen engagierte, ausgedehnte Reisen unternahm oder der Jagd widmete. So wandte Ritter sich 1688 erneut nach Stockholm und kehrte auf seine vorige Stelle zurück, wobei er dem alten und kränklichen Kapellmeister Gustav Düben zunehmend zur Hand ging. In Dresden wurde der aus Braunschweig stammende Geiger und Opernkomponist **Nikolaus Adam Strungk** (1640–1700) sein Nachfolger. Von Strungk sind einige gehaltvolle Instrumentalwerke überliefert, darunter auch die virtuose Triosonate in d-Moll für zwei Violinen und Viola da gamba, bei der es sich formal um ein spätes Beispiel der in den 1620er Jahren in Venedig entwickelten Sonata concertata handelt.

In Uppsala finden sich von Ritters Hand Fragmente eines großen Singballetts mit dem Titel „*Die Tageszeiten*“, das 1688 in der Sommerresidenz der königlichen Familie auf Schloss Carlberg aufgeführt wurde, vielleicht zum Geburtstag des Königs (11. September), und das zum Teil auf Werken von Jean-Baptiste Lully beruhte. Dieses und andere Fragmente zeigen, dass Ritter auch mit dem modernen französischen Stil souverän umzugehen wusste. Nach dem Tod

Dübens im Dezember 1690 wirkte Ritter offenbar de facto als Kapellmeister, auch wenn der Titel selbst von dessen ältestem Sohn beansprucht wurde. Ein Werk aus dieser Zeit ist die **Cembalo-Suite in c-Moll**, deren Allemande in der Manier von Johann Jakob Froberger den Zusatz „*in discessum Caroli XI Regis Sveciae*“ trägt. Da König Karl XI. am 5. April 1697 starb, lässt sich die Suite recht genau datieren. Das Werk ist singulär in der sogenannten Möllerschen Handschrift überliefert, einer von Johann Sebastian Bachs ältestem Bruder Johann Christoph zusammengestellten Anthologie, in die zahlreiche Kollektaneen des jungen Bach aus seiner Zeit als Schüler der Lüneburger Michaelisschule (1700–1702) eingingen. In einem anderen Sammelband von Johann Christoph Bach findet sich ein weiteres Tastenwerk von Ritter, die **Sonatina in d-Moll**. Auch diese toccatenartige Komposition könnte ein Mitbringsel des jungen Bach aus Norddeutschland sein.

Damit schließt sich ein Kreis: Ritter dürfte Stockholm kurze Zeit nach dem Tod des Königs verlassen und sich nach Hamburg begeben haben. Es mag sein, dass der schwedische Hof ihm für seine treuen Dienste eine Rente gewährte; möglicherweise übernahm er auch diplomatische Aufgaben. Eine Stellung

als Musiker scheint er jedenfalls nicht mehr angestrebt zu haben. In Hamburg lebte er noch fast drei Jahrzehnte, scheint aber nur noch selten öffentlich wirksam gewesen zu sein. Immerhin sind aus seiner Feder zwei im ersten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts entstandene Kantaten erhalten, die zeigen, dass er sich auch im Alter in gewissem Rahmen noch stilistisch weiterentwickelt hat. In einem Brief an den Musiktheoretiker Johann Mattheson bezeichnet Ritter sich als „*Emeritus, der das seinige an Königlichen, Chur- und Fürstlichen Höfen [...] über die 30. Jahr in re musica gethan*“ habe. Bis etwa 1725 versuchte Mattheson immer wieder mit höchst schmeichelhaften Anreden (vergleiche die Überschrift dieses Beitrags), dem alten Kapellmeister autobiographische Notizen zu entlocken, um sie in seiner *Ehren-Pforte* zu veröffentlichen. Doch dieser empfand die Anfragen wohl als ungebührliche Zudringlichkeit und ließ sie unbeantwortet. So bleiben als einzige aussagekräftige Zeugnisse von Christian Ritters Leben und Wirken seine Kompositionen, von denen die heutige Abendmusik eine repräsentative Auswahl vorstellt.

© 2025 Peter Wollny



Allaert van Everdingen (1621-75):
Nordische Landschaft, 1644-75
Öl auf Lw., 219 x 193 cm
A. v. Everdingen
Statens Museum for Kunst, Kopenhagen

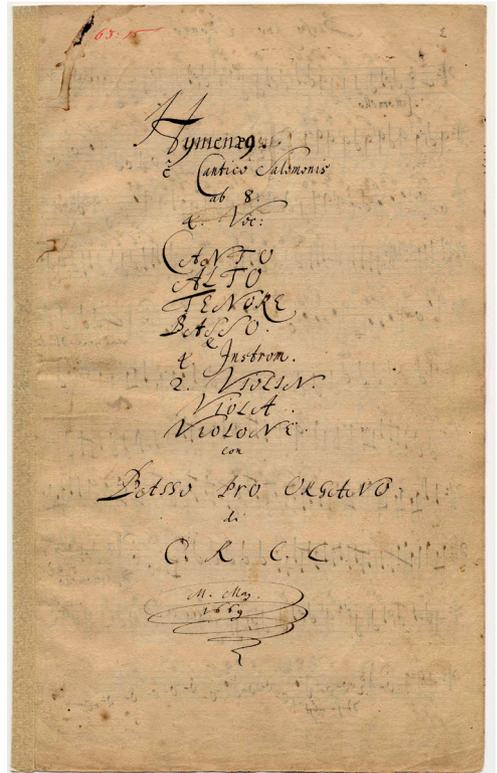
– Kristoffer Neville: *The Art and Culture of
Scandinavian Central Europe, 1550-1720*
Pennsylvania State University Press, 2019

Ich beschwere euch, ihr Töchter Jerusalem

*Hymenae[us]. / ê Cantico Salomonis /
ab 8. / 4. Voc: / CANTO / ALTO /
TENORE / BASSO. / & 4. Instrum. /
2. VIOLIN. / VIOLA / VIOLONE. /
con / BASSO PRO ORGANO /
di / C. R. C. L. / M. May. 1669*

Dübensammlung, vmhs 063:015
Manuskript Christian Ritter

Edition: Cosimo Stawiarski
Text: Hohelied 2: 7-8, 10-12, 16



Ritornello

Ich beschwere euch, ihr Töchter
Jerusalem, dass ihr meine Freundin
nicht aufwecket oder reget, bis daß
ihr selbst gefält.

Das ist die Stimme meines Freundes.
Er kömmt und hüpfet auf den Bergen
und springet auf den Hügeln,
das ist die Stimme meines Freundes.

Ritornello

Stehe auf, meine Freundin, meine
Schöne, und komm her!
Denn siehe, der Winter ist vergangen
und der Regen ist weg und dahin,

die Blumen sind herfür kommen
im Lande.
Der Lenz ist herbei kommen
und die Turteltaube lässt sich hören
in unserm Lande.

Das ist die Stimme meines Freundes.
Er kömmt und hüpfet auf den Bergen
und springet auf den Hügeln,
das ist die Stimme meines Freundes.

Ritornello

Mein Freund ist mein, und ich bin sein,
der unter den Rosen weidet.

Allemanda in discessum Caroli XI Regis Sveciae

(1697)

Sammelhandschrift („Möllersche
Handschrift“): 54 Instrumentaltstücke,
Manuskript 1705-13
Staatsbibliothek zu Berlin, Mus. ms. 40644

Cembalo solo



David Klöcker
Ehrenstrahl (1629-98):
König Karl XI (1655-97)
auf dem Totenbett, 1697
*Kon. Carl den XI:e
på sin lit de parade*
Öl auf Lw.,
71.5 x 91.5 cm
Skoklosters Slott

Alles was ist auff dieser Welt

Choral. / a 4.

Alles was ist auff dieser Welt.

R. / 1684.

Dübensammlung, vmhs 063:014a

Organo: Manuskript Christian Ritter

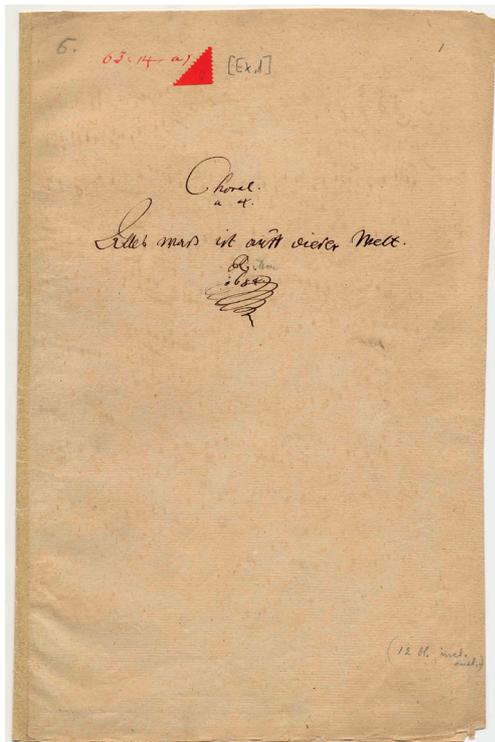
Text: Strophe 7 und 9 aus:

Warum betrübst du dich, mein Herz

(Martin Luther 1560)

Alles, was ist auff dieser Welt
es sey Silber, Gold oder Geld
Reichthumb und zeitlich Gut
das währet nur ein kleine Zeit
und hilfft doch nicht für Seligkeit.

Lob Ehr und Dank sey dir gesagt
für alle dein erzeigt Wohlthat
und bitt' demütiglich
laß mich nicht von deinem Angesicht
verstossen werden ewiglich.



This is the second page of the handwritten musical manuscript, featuring the organ part. The title 'Organo.' is written at the top right. The music is written in black ink on ten staves. The first staff begins with a treble clef and a common time signature. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The handwriting is a clear, professional cursive. The page ends with several empty staves at the bottom.

Vincenzo Albrici (1631-90)

O amantissime sponse

à 3 Voci con VV . Albrici

Staatsbibliothek zu Berlin, Mus.ms. 501

Edition Jörg-Andreas Bötticher

Besetzung: SSB, Violino I/II, Continuo

O amantissime sponse,
Jesu cordis mei, et pars mea,
Jesu in aeternum.

O wunderbarer Bräutigam,
Jesu meines Herzens
und mein Teil in Ewigkeit.

Te laudem, te amem,
te quaeram, te cantem.
O Amor, o Deus, o Vita,
o Salus, o bonitas infinita.
O Jesu mi dulcissime.

Lass mich dich loben, dich lieben,
dich suchen, dir singen.
O Liebe, o Gott, o Leben,
o Heil, o unendliche Güte.
O mein süssester Jesus.

Amabilissime Jesu
et Salvator animae meae,
O Jesu, salus mea et vita mea,
te amo, te volo, te quaero,
te cupio, te desidero.

Liebenswertester Jesus,
Erlöser meiner Seele,
O Jesus, mein Heil und mein Leben,
ich liebe dich, will dich, suche dich,
begehre dich, verlange nach dir.

Tu me suscipe, tu me fove,
tu me tecum fac gaudere
beatissima patria.

Empfange und wärme mich,
mit Dir möchte ich glücklich sein
in deiner wunderschönen Heimat.

O care sponse Jesu Christe,
qui dedisti animam tuam im mortem,
da mihi ut intrem in regnum tuum.

O lieber Bräutigam, Jesu Christe,
der Du im Tod deine Seele gegeben hast,
lass mich in dein Reich eintreten.

Ibi tecum collaetabor,
gloriabor, satiabor
in plenissima gloria.

Dort werde ich mit dir alle Freuden
erleben, frohlocken und gesättigt sein,
in höchsten Ehren.

Ah Jesu, tu fons gaudiorum
et omnium bonorum
tam caelestium tam terrestium dator
largissimus et benignissimus.

Jesus, du Quell aller Freuden,
grosszügiger und gütiger Geber
aller himmlischer und irdischer
Schätze.

Tibi laudes nunciabo
te mi sponse redamabo,
in perpetua saecula.

Dir werde ich mein Lob singen,
dich, mein Bräutigam, werde ich lieben,
bis in alle Ewigkeit.

O amantissime sponse

Sammlung Bokemeyer,
Manuskript 1670-1750.
Staatsbibliothek zu Berlin, Mus. ms. 30260
Text: Anklänge an das Hohelied und an
die mittelalterliche, pseudoaugustinische
„Meditationes“
Besetzung: Soprano, Violino I/II
Viola I/II, Violone, Continuo

O amantissime sponse,
Jesu cordis mei, et pars mea,
Jesu in aeterna.

Te laudem, te amem,
te quaeram, te cantem,
o amor, o Deus, o vita,
o salus, o bonitas infinita,
O Jesu mi dulcissime.

Amabilissime Jesu
et salvator animae meae,
O Jesu, salus mea et vita mea,
te amo, te volo, te quaero,
te cupio, te desidero.

Tu me suscipe, tu me fove,
tu me tecum fac gaudere
beatissima patria.

O care sponse, Jesu Christe,
qui dedisti animam tuam im mortem,
da mihi ut intrem in regnum tuum.

Ibi tecum collaetabor,
gloriabor, satiabor
in plenissima gloria.

Tibi laudes decantabo,
te mi sponse redamabo,
in perpetua secula.

O wunderbarer Bräutigam,
Jesu meines Herzens
und mein Teil in Ewigkeit.

Lass mich dich loben, dich lieben,
dich suchen, dir singen.
O Liebe, o Gott, o Leben,
o Heil, o unendliche Güte,
mein süssester Jesu.

Liebenswürdigster Jesus,
Erlöser meiner Seele,
O Jesus, mein Heil und mein Leben,
ich liebe dich, will dich, suche dich,
begehre dich, verlange nach dir.

Empfange und wärme mich,
mit Dir möchte ich glücklich sein
in deiner wunderschönen Heimat.

O lieber Bräutigam, Jesu Christe,
der Du im Tod deine Seele gegeben hast,
lass mich in dein Reich eintreten.

Dort werde ich mit dir alle Freuden
erleben, frohlocken und gesättigt sein in
höchsten Ehren.

Dir werde ich mein Lob singen,
dich, mein Bräutigam, werde ich lieben,
bis in alle Ewigkeit.

Canon Perpetuus

CANON PERPETUUS / post Tempus /
Eudia pasiou infer / C. Ritter /
Nach dieser Zeit / die Ewigkeit

Dübensammlung, vmhs 063:022
(Auf der Violone-Stimme von „Wie danck
ich gnugsam dir mein Gott“, vmhs 63:022)

Ausführung vokal und instrumental

Wie danck ich gnugsam dir, mein Gott

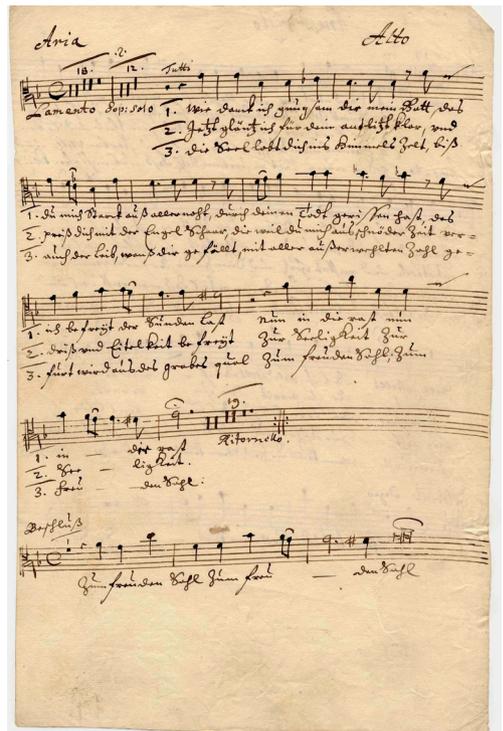
Aria auf herr Rehnschildts begrebnus.
C. Ritter

Dübensammlung, vmhs 063: 022
Besetzung: SAB, Flautino douce,
4 Viole, Continuo

Wie danck ich gnugsam dir, mein Gott,
daß du mich starck auß aller Noth,
durch deinen Todt gerissen hast,
daß ich befreyt von Sünden Last
nun in dir rast, nun in dir rast.

Jetzt glantz ich für dein Antlitz klar,
und preiß dich mit der Engel Schar,
die weil du mich auß schnöder Zeit
Verdruß und Eitelkeit befreyt
zur Seligkeit, zur Seligkeit.

Die Seel lobt dich im Himmelszelt,
biß auch der Leib, wanß dir gefält,
mit aller außerwelten Zahl
geführt wird aus des Grabes Qual
zum Freudensahl, zum Freudensahl.



Sonatina

Aus: Andreas-Bach-Buch
D-LEm Becker III.8.4
Städtische Bibliotheken Leipzig'

Cembalo

Sonatina C. Ritter.

158

159

Miserere Christe mei

Miserere / ad Exequias

C. A. T. B. & 4 viol

C. Ritter. / 1681

Dübensammlung, vmhs 063:017,

vmhs 086:044 (Tabulatur)

Noten: Mit Dank an Ensemble Acronym

Miserere Christe mei,
miserere Fili Dei,
miserere miserator
quia vere sum peccator.

O mi Jesu sum peccator
ex parentum imitator
ideoque morior.

Tua mors sed mea vita
vita talis infinita
ideoque glorior.

Vale mundi vanitates
Dominus eternitatis
Jesus mihi charior.

Vivam ergo soli Christo
atque moriar in isto
morioh ah! Morior.

Mors si carnem meam frangat
mors aeterna me non tangat
in Inferni tenebris.

Licet caro computrescat
spiritus nunc requiescat
in beatis gaudiis.

Cum resurgam Te videbo
semper apud Te manebo
in coelesti patria.

Erbarme dich, mein Christus,
Erbarme dich, Sohn Gottes,
Erbarme dich, Erbarmer,
Denn ich bin ein Sünder.

O mein Jesus, ich bin ein Sünder
Nachfolger meiner Eltern
und werde sterben.

Aber dein Tod bringt mir Leben
und ein solches ewiges Leben
übertrifft alles.

Lebewohl, Eitelkeit der Welt
der Herr der Ewigkeit
Jesus ist mir teurer.

Lass mich also nur in Christus leben
und sterben in ihm
Ich sterbe, ah! Ich sterbe.

Wenn der Tod meinen Leib bricht
berührt mich der ewige Tod
in Höllenfinsternis nicht.

Fleisch mag vergehen
wenn nur der Geist
in glücklicher Freude ruht.

Wenn ich auferstehe werde ich dich
sehen und immer bei Dir bleiben
im himmlischen Reich.

**Der Eintritt zu den Konzerten ist frei –
wir bitten um eine angemessene Kollekte**

Wir danken der *Christkatholischen Kirchgemeinde Basel, Bernhard Fleig Orgelbau, der Sulger-Stiftung, der GGG Basel, der Willy A. und Hedwig Bachofen-Henn-Stiftung, der Claire Sturzenegger-Jeanfavre Stiftung, der Ernst Göhner Stiftung, der Stiftung zur Förderung der Lebensqualität in Basel und Umgebung* und unseren treuen privaten Gönnern für ihre wertvolle Unterstützung.
Um das Projekt erfolgreich fortsetzen zu können, werden nach wie vor Gönner gesucht. Sie sind herzlich eingeladen, sich zu beteiligen!

Organisation

Albert Jan Becking, Jörg-Andreas Bötticher, Katharina Bopp,
Annemarie Fränkl Knab, Brian Franklin, Gabrielle Grether,
Eva-Maria Hamberger, Regula Keller, Bork-Frithjof Smith

Weitere Informationen: www.abendmusiken-basel.ch
K. Bopp / A. J. Becking, Spalentorweg 39, 4051 Basel
061 274 19 55 / info@abendmusiken-basel.ch

Bankverbindung

Abendmusiken in der Predigerkirche, Bündnerstrasse 51, 4055 Basel
IBAN: CH 28 0077 0253 3098 9200 1 (Basler Kantonalbank)
Spenden an die *Abendmusiken in der Predigerkirche*
sind von der Steuer absetzbar.

Christian Ritter

Programm, Musikalische Leitung:
Jörg-Andreas Bötticher
Einführungstext: Peter Wollny
Dokumentation, Gestaltung:
Albert Jan Becking

SULGER-STIFTUNG

ERNST GÖHNER STIFTUNG

Nächstes Konzert:

Johann Philipp Krieger

Sonntag 9. März 2025,
17 Uhr, Predigerkirche Basel

WILLY A. UND HEDWIG
BACHOFEN - HENN - STIFTUNG

