

Alexander Ritter
(geb. Narva, 27. Juni 1833
- gest. München, 12. April 1896)

Kaiser Rudolfs Ritt zum Grabe

Alexander Ritter zählt zu den eher vernachlässigten Mitgliedern der Neudeutschen Schule um Liszt und Wagner, trotz seiner Bedeutung für die Übermittlung der Idee orchestraler Programm-Musik von Liszt zu Richard Strauss und die Einführung junger Komponisten in die Philosophie von Schopenhauer sowie die Ästhetik hinter Wagners Musikdramen. Geboren am 27. Juni in Narva / Russland (heute Estland), verlor er seinen Vater in jungen Jahren und zog 1841 nach Dresden, wo er Klassenkamerad und Freund von Hans von Bülow wurde. Sein Grundschullehrer dort war der Konzertmeister Franz Strauss - in Folge studierte er zwischen 1849 und 1851 am Leipziger Konservatorium, unter anderen bei Ferdinand David (Violine) und Ernst Friedrich Richter (Theorie). Es war in Dresden, wo seine Familie erste Kontakte zu Richard Wagner knüpfte: Mutter Julie traf ihn kurz bevor der Komponist nach Zürich flüchtete, während Bruder Karl ihm dorthin folgte und sein (mässig erfolgreicher) Schützling wurde. Julie, die über ausreichende finanzielle Mittel verfügte, tat sich mit Jessie Laussot zusammen, um Wagner mit einer jährlichen Subvention zu unterstützen, die Julie bis 1859 auch fortführte, nachdem Laussot 1851 gezwungen war, sich von der Vereinbarung zurückzuziehen. Alexander selbst trat in nähere Beziehung zu Wagner durch seine Verlobung (1852) und Heirat (1854) mit der Schauspielerin Franziska Wagner, einer Nichte des Komponisten.

Ritter hatte Liszt bereits in 1844 in Dresden spielen gehört, zu welcher Gelegenheit er den Pianisten um einen seiner Handschuhe (für seine Schwester Emilie) bat. Schliesslich stellte ihn Bülow ein weiteres mal Liszt vor, der 1854 dem vielversprechenden Violinisten eine Stelle als zweiter Konzertmeister beim Weimarer Hoforchester anbot. Auf diese Weise fand Ritter Eingang in den Kreis von Studenten und Weggefährten um Liszt - darunter Peter Cornelius, Hans von Bronsart und - in Leipzig - Franz Brendel. Liszt war ihm auch behilflich, seine Position am Stadttheater von Stettin zu sichern, wo er für zwei Jahre blieb. Nach weiterer rastloser Tätigkeit, darunter auch eine Periode in Schwerin, liessen sich Ritter und seine Frau 1863 als Mitglieder des Stadttheaters in Würzburg nieder, wo sie für neunzehn Jahre blieben. Während dieser Zeit eröffnete Ritter 1875 ein Musikgeschäft, widmete sich aber auch ernsthafter als zuvor der Komposition und dem musikalischen Arrangement, anfangs Musik für kleinere Besetzungen, vor allem Lieder und Kammermusik (so wurde zum Beispiel ein Streichquartett aus seiner Feder im Jahre 1872 veröffentlicht). Seine Arrangements aus dieser Zeit umfassen ein Vorspiel zu Tristan für Violine und Klavier (1863), eine Einleitung zum dritten Akt der Meistersinger für Klavier und Streichquartett (1875) und ein Adagio aus Beethovens Neunter Symphonie für Violine, Klavier und Harmonium (1883?).

Dank seines alten Freundes Bülow erreichte Ritter 1882 der Ruf als Geiger an die Hofkapelle zu Meiningen (Bülow war dort seit 1880 Dirigent). Während seines Aufenthaltes gelang es Ritter, eine Münchener Aufführung seiner einaktigen Oper Der faule Hans (1879 - 82) unter der Leitung von Hermann Levi zu arrangieren. Im gleichen Jahr machte er die Bekanntschaft von Richard Strauss, dessen musikalische und persönliche Entwicklung Ritters Hauptbeschäftigung wurde: Der junge Strauss wurde zu Ritters Schützling, erfreute sich eines ungezwungenen Umgangs mit dessen Familie, selbst als dieser ihn in die Gedankenwelt von Liszt und Wagner einführte.

Ritter verliess Meiningen 1866 nach Bülows Rückzug von der Hofkapelle und folgte einer Einladung, sich dem Münchener Hoforchester anzuschliessen (ebenfalls als Geiger). Möglicherweise erhielt auch Strauss eine Einladung des Münchener Intendanten Karl von Perfall, bei Ritter zu bleiben, dessen Einfluss auf den jungen Komponisten - Dirigenten nur am

einem Ort verstärkt werden konnte, an dem Wagners Opern zum Standard-repertoire gehörten. Tatsächlich notiert Willi Schuh, dass während Strauss' Aufenthalts in München sein Verhältnis zu Ritter und dessen Familie die einzige Freundschaftsquelle für ihn gewesen sei. Nach eigener Aussage lernte er von Ritter nicht nur über Wagner, Liszt und Schopenhauer, sondern erlangte wichtige musikalische Einsichten durch die Lieder und Einakter seines Mentors - sicherlich folgen Strauss' Auswahl seiner Librettisten und Methoden der Textgestaltung ganz Ritters Vorbild. So ist es kein Zufall, dass Strauss die Premiere der Ritter - Oper *Wem die Krone* in einer Doppelvorbereitung mit *Der faule Hans* 1890 in Weimar dirigierte.

Ritters grossformatige symphonische Werke entstanden, nachdem Strauss bereits *Aus Italien*, *Don Juan*, *Macbeth* und *Tod und Verklärung* komponiert hatte. Das erste aus einer Reihe von symphonischen Gedichten war *Erotische Legende* aus dem Jahr 1890, das - trotz seines Titels - tatsächlich das Gefühl "himmlische Liebe" darstellen sollte. Es folgte der symphonische Walzer *Olafs Hochzeitsreigen* (1891), das geistliche Tongedicht *Karfreitag und Fronleichnam* (1893), die "Sturm- und Drang-Fantasie" *Sursum Corda* (1894) und der symphonische Klagegesang *Kaiser Rudolfs Ritt zum Grabe* (1895), Ritters letztes Hauptwerk. Ritter starb im Jahr 1896, nur ein Jahr nach dem Ableben seiner Frau und nur einen Monat nach seinem grösstem musikalischen Triumph, der Aufführung von *Sursum Corda* unter Strauss' Leitung in München.

Ritter verfügte nicht nur über kompositorisches Talent, sondern auch über literarische Fähigkeiten. Wie Wagner schrieb er seine eigenen Libretti selbst und formulierte die Programme für seine Tongedichte, darunter auch für *Kaiser Rudolfs Ritt zum Grabe*. Darüber hinaus stammt das Libretto zur Oper *Theuerdank* (1893-1895) von Ludwig Thuille, dem Jugendfreund von Strauss, aus seiner Feder, und - was weit wichtiger ist - schrieb er das poetische Programm, das Strauss *Tod und Verklärung* nach dessen Komposition im Jahr 1890 hinzugefügt wurde.

Die Verbindung seiner Mutter und Ehefrau zu Richard Wagner halfen, dass Ritter mit dem Komponisten und dessen Familie über die Jahre in Kontakt blieb. Neben anderen Gelegenheiten verbrachte er 1873 einen Monat in Bayreuth, um bei den Feierlichkeiten zu Wagners sechzigstem Geburtstag zu helfen, besuchte 1876 die Premiere des *Ring des Nibelungen* und musizierte nach Wagners Tod in den Jahren 1883, 1884 und 1886 im Bayreuther Festivalorchester. Seine schwierige finanzielle Situation verhinderte, dass er sich in Bayreuth niederliess, wo ihm Wagner in beruflicher Hinsicht nichts Verlässliches zu bieten hatte.

Ritters Schwiegersohn und Biograph Siegmund von Hausegger bezieht den Ursprung von *Kaiser Rudolfs Ritt zum Grabe* (1895) auf den Tod von dessen Frau Franziska, der Ritter deutlich seine eigene Sterblichkeit vor Augen führte. Geschrieben nach dem gleichnamigen Gedicht von Justinus Kerner (geschrieben vor 1854), verfasste Ritter ein kurzes Programm in Prosa, das er an den Anfang der Partitur stellt. Dieses Programm hat eine gewisse Ähnlichkeit mit dem, welches er für Strauss' Tongedicht *Tod und Verklärung* schrieb; beide Texte beschreiben einen Mann an der Schwelle des Todes, der Episoden aus seinem Leben in Gedächtnis zurückruft. Allerdings ist der Kaiser Rudolf von Ritter und Kerner eine bekannte Figur, der tapfer und aus eigener Kraft seiner letzten Ruhestätte im Dom zu Speyer entgegen reitet. Begleitet von einem Tross aus Adel, Klerikern und Soldaten, intoniert der sterbende Herrscher "Liberate me, Domine, de morte aeterna," in das die Nonnen und Mönche seines Gefolge einstimmen. Das Prosaprogramm berichtet, dass Rudolph während seiner Reise in Gedanken über sein Leben versunken ist, aber der Anblick der Kathedrale bringt die Klage seines Gefolges, das ihm durch das Portal der Kirche voranschreitet, zum Verstummen. Rudolph legt sich in seinen Sarg und haucht sein Leben aus, als ein sanfter Chor der Engel von oben herab eine Melodie intoniert.

Man könnte ebenfalls Argumente finden für den Einfluss von Moritz von Schwind's Gemälde "Kaiser Rudolfs Ritt zum Grabe" von 1857, das sich eindeutig von Kerner herleitet. Hier sehen wir den Herrscher, wie er durch eine Landschaft reitet, umgeben von einer Gefolgschaft von klagenden Klerikern und Adel, aber auch beweint von Bauern am Rande der Strasse. Verhaltene Farben und ein verdunkelter Himmel tragen zur allgemeinen Stimmung von Trauer und gezügelter Beweglichkeit bei.

Hausseggers kurze Bewertung von Ritters Symphonischer Klage für grosses Orchester ist phantasievoll abgefasst, offenbar mehr daran interessiert, die Musik an Ritters Leben und Programm zu binden denn sich mit dem Werk zu befassen, wie es tatsächlich klingt. Er nennt es ein "kraftvolles, stolzes Werk ... , das seine organische Struktur vollständig aus der poetischen Inspiration bezieht." Die Musik entwickelt sich "frei und mühelos aus der poetischen Idee ... , voll bitteren Ernstes.", letztlich aber geleitet von "Vertrauen".

Das Werk ist gesetzt für ein grosses spätromantisches Orchester mit Bassklarinette, Kontrafagott und Bass-trompete, die sicherlich zur Abdunklung des Klangs beitragen. Darüberhinaus ist das Eröffnungstempo nicht nur "Lento," sondern "Lento lugubre," gefolgt von "Marcia funebre," die gleiche Bezeichnung, die auch Beethoven für den berühmten Begräbnismarsch in seiner Eroica einsetzt. Hinzu kommt das Hauptmotiv der Komposition in Form eines melodischen Tritonus, der den Zuhörer klanglich in eine Welt der Trauer über den Tod des Herrscher versetzt. Ob nun die Musik tatsächlich eine Klage auf Ritters kürzlich verstorbene Frau ist, oder wie von Haussegger vorgeschlagen, für den Komponisten selbst geschrieben, bleibt für eine Debatte offen, denn Belege für eine der beiden Versionen sind spärlich in Ritters Leben.

Die Musik folgt dem Programm in seinen wesentlichen Punkten: der Begräbnismarsch beginnt bei Takt 12, die Bezugnahme auf "Liberate me" in Takt 24 bis 29 (zusätzlich betont durch die Einbeziehung des Textes in die Partitur), die besinnliche Qualität der langsameren Des - Dur - Sektion von Takt 108 bis 179, schliesslich die auf die Geigen gestützte Nachahmung des Engelchors von Takt 277 bis zum Ende. Jedoch sind einige Teile der Komposition schwer mit dem Programm in Einklang zu bringen (so beispielsweise das Walzerthema von Takt 216 bis 225, das auf dem Marschthema basiert), während nicht alle Aspekte aus Ritters Prosatext musikalischen Ausdruck finden (so würde man in echte Bedrängnis kommen, in der Musik zu identifizieren, an welcher Stelle nun Rudolf sein Ross besteigt oder wieder absteigt).

Insgesamt ist die Komposition auf einer grossen ternären Struktur aufgebaut, die äusseren Teile in einem unstabilen a - Moll, der kontrastierende Mittelteil in Des - Dur, das Ende des Werks in A - Dur. Was die Stimmung betrifft, so ist der A - Teil der ternären Form vom Trauermarsch dominiert, während der mittlere B - Teil den lyrischen Kontrast beisteuert. A ist bestimmt vom Motiv des Tritonus in der Melodie und einem kurzen "Marsch" - Thema, das sich aus den ersten fünf Noten des gregorianischen "Liberate me" herleitet (Ritter liefert ebenso eine vollere und lyrischere Version des Gesangs als Kontrast innerhalb dieses Teils).

Die Komposition beginnt mit einer orchestralen Fanfare, gefolgt von dem melodischen Tritonus in den Celli. Als der Marsch in Takt 12 beginnt, bewegt sich der Tritonus in den Bass in kurzen, abgehackten Noten (individuelle Achtelnoten, getrennt durch Achtelpausen), als eine Art von Ostinato, das nicht nur als interpretiert werden könnte als des Pferdes gemessene Schritte zum Begräbnis, sondern das die Eindeutigkeit der Tonart destabilisiert, um die Stimmung der Prozession wiederzugeben. Darüber spielen die höheren Melodieinstrumente eine ebenfalls abgehackte Version des Eröffnungsgesangs und erzeugen harmonisch einen halbverminderten Septim - Akkord auf Fis auf den starken Schlägen. Die klangliche Wirkung erinnert eher an Marsch von Prokofiev als an irgendetwas von Strauss oder einen seiner Landsleute. Wie bereits erwähnt, liefert Ritter nachfolgend eine vollere Version des Gesangs (Takt 26), sanft und leichter orchestriert, aber in der klangfarblich auffallender Kombination

aus Bassklarinette, dritter Trompete und Bratschen. Selbst hier setzt sich das Tritonusmotiv in den Celli und Bässen fort. Nach einer fff - Steigerung erscheint eine neue, kontrastierende Idee in C - Dur (Takt 50), die den Marsch fortführt. Die lyrische und die Marsch - Version des Gesangsthemas kehren in Gegenüberstellung in Takt 80 und beziehungsweise 83 wieder und erschaffen so eine Art von Bogen-form innerhalb der Eröffnungssequenz.

An Strauss erinnernd ist der B - Teil, der die ersten Geigen in einem grösstenteils verwandten Thema im hohen Register hervorhebt. Die Gesangs - und Tritonusthemen versuchen sich plötzlich gegenseitig zu stören - in der Ursprungstonart - zwischen Takt 116 und 136, gelegentlich von zwei Harfen begleitet (Takt 146 bis 158). Ritter vollführt eine Rückbewegung zum Material des A - Teils, das in Takt 170 mit dem abgehackten Basstritonius zurückkehrt und mit einer Version des Gesangsthemas bei Takt 173. Der Marsch stellt sich in Takt 179 wieder her, gefolgt von einer gekürzten und neuorchestrierten Version des kontrastierenden Themas in noch schnellerem Wechsel mit dem Marschmotiv, bis Ritter schliesslich eine voll orchestrierte, sich steigernde Wiederaufnahme des Marschs über dem Tritonusbass liefert (Takt 226 - 248). Die abschliessenden Takte des Werks rekapitulieren früheres Material und sind im wesentlichen für Geigen gesetzt. Sanft und ruhig schreitet die Musik voran durch den melodischen Tritonus in den Celli und Bässen (Takt 249, wie Takt 4), das Marschthema (Takt 262 bis 264, wie Takt 12 bis 13) und die "Libera me" - Idee (Takt 272-274, wie Takt 24-26) - das Werk endet sanft in A - Dur mit dem Hauptthema des B - Teils, gemächlich fliessend und orchestriert für geteilte Violinen im hohen Register, ähnlich einem Chor der Engel. Der Herrscher hat die Reise zu seiner endgültigen Ruhestätte vollbracht.

Die Tonartbezüge, wie sie oben beschrieben sind, sollten mit Vorsicht genossen werden. Ritter arbeitet dem Eindruck tonaler Stabilität entgegen und folgt so den Spuren von Liszt, Wagner und Strauss. So skizzieren die ersten zwei Takte melodisch einen übermässigen Akkord auf C, der zu einer Kadenz in a - moll in Takt 5 führt. Die dominante Idee des Tritonus trägt dazu bei, die harmonische Identität des Stücks zu verunsichern, und so vermeiden die anderen Themen / Motive des A - Teils ebenfalls tonale Eindeutigkeit. Ritter etabliert Des - Dur zu Beginn des B - Teils und bei der Wiederkehr dieser Idee (Takt 136), aber innerhalb des Abschnitts selbst tendieren chromatische Melodien dahin, zu dominieren. Bei Takt 254 setzt der Komponist zeitweise die thematische Arbeit aus zugunsten der Betonung seiner unorthodoxen harmonischen Palette, indem er sich durch eine chromatische Folge sanfter Tremolo - Akkorde in den tiefen Streichern bewegt, die wiederum auf übermässigen Dreiklängen aufbauen - diese chromatischen Fortschreitungen dienen dazu, die Diatonik der abschliessenden Takte zu betonen, die durch ihre schrittweise Bewegung und rhythmischen Werte hervorstechen.

Der insgesamt musikalische Eindruck von Kaiser Rudolfs Ritt zum Grabe ist der einer traditionellen symphonischen Reise, innerhalb derer wir uns durch kontrastierende Ideen hindurch auf ein schlüssiges Ende zubewegen. Aber Ritter durchtränkt den gross - und kleinformatischen ternären Aufbau mit seiner ganz spezifischen Programmatik, so dass sich der Hörer lebhaft den Herrscher auf seinem Begräbnismarsch vorstellen kann, einerseits mit Blick auf sein ewiges Heil ("Libera me"), andererseits sich wehmütig an frühere Momente der Leidenschaft erinnernd. Hier wird der Hörer, der nach einer Partitur à la Strauss sucht, enttäuscht, denn Ritter verfügt nicht über dessen Geschick in der thematischen Arbeit und vor allem über dessen Virtuosität der Orchestration. Dennoch präsentiert sich uns mit Kaiser Rudolfs Ritt zum Grabe eine eigenständige Annäherung an das Subgenre der symphonischen Klage, die, statt sich in statischem, edlen Ton zu entwickeln, den Charakter eines "bitteren" Marsches annimmt, mit Tritonus und ähnlichen Ausdrucksmitteln.

Die Komposition mag keinen dauerhaften Platz im symphonischen Repertoire finden, aber als musikhistorisches Dokument ist sie gewiss eines Studiums würdig: 1) das Werk gewährt einen Einblick in den Typ des symphonischen Gedichtes, wie er sich in Folge von Strauss Schaffen entwickelte; 2) es beleuchtet das kompositorische Schaffen von Ritter, dem Mittler zwischen den symphonischen Gedichten von Liszt und denen von Strauss (und es verneint die Ansicht,

Ritters eigenes symphonischen Schaffen habe einen Einfluss auf das von Strauss gehab, und 3) handelt es sich um eine interessant Kompositione, die vor allem die harmonischen Fortschritte der Musik am Ende des Jahrhunderts widerspiegelt.

James Deaville, 2010

Nachdruck eines Exemplars der Musikbibliothek der Münchner Stadtbibliothek, München.

Alexander Ritter

(b. Narva, 27. June 1833 - d. Munich, 12. April 1896)

Kaiser Rudolfs Ritt zum Grabe

Alexander Ritter (1833-1896) ranks among the more neglected members of the New-German School around Liszt and Wagner, despite his significance for the transmission of the idea of orchestral programme music from Liszt to Richard Strauss, and for the indoctrination of the younger composer into the philosophy of Schopenhauer and the aesthetics behind Wagner's music dramas. Born in Narva, Russia (now Estonia) on 27 June 1833, he lost his father at an early age and then moved 1841 to Dresden, where he became a schoolmate and friend of Hans von Bülow. His primary music teacher there was concertmaster Franz Schubert – Ritter subsequently studied at the Leipzig Conservatory between 1849 and 1851, where he studied with Ferdinand David (violin) and Ernst Friedrich Richter (theory), among others. It was in Dresden that the Ritter family made initial contact with Richard Wagner: mother Julie met him shortly before the composer fled to Zurich in 1849, while older brother Karl followed him to Zurich, becoming his (moderately successful) protégé. Julie, who possessed ample financial resources, joined forces with Jessie Laussot to provide Wagner with a yearly subvention, which Julie maintained on her own until 1859 after Laussot was forced to withdraw from the arrangement in 1851. Alexander himself entered into closer ties with the Wagner family through his 1852 engagement with and 1854 marriage to the actress Franziska Wagner, a niece of the composer.

Ritter had already heard Liszt play in Dresden in 1844, upon which occasion he asked the pianist for one of his gloves (for sister Emilie). Bülow would eventually "re-introduce" Ritter to Liszt, who in 1854 offered the promising violinist a position as second concertmaster to the Court Orchestra of Weimar. As such, Ritter entered into the circle of students and associates around Liszt, including Peter Cornelius, Hans von Bronsart and – in Leipzig – Franz Brendel. Liszt was instrumental in helping Ritter secure a position in 1856 as concertmaster and music director for the City Theatre in Stettin, where he stayed for two years. After more peripatetic activity, including a period in Schwerin, Ritter and his wife settled in Würzburg in 1863, as members of the City Theatre. They remained there for nineteen years, during which time he opened a music store (in 1875), but he also more seriously devoted himself to composition and arranging, at first music of smaller proportions, especially Lieder and chamber music (a string quartet was published in 1872, for example). His arranging activity from this period included the Prelude to Tristan for violin and piano (1863), the Introduction to Act III of Die Meistersinger for piano and string quartet (1875), and the Adagio from Beethoven's Ninth Symphony for violin, piano and harmonium (1883?).

It was due to his old friend Bülow that Ritter received a call to Meiningen in 1882 to join the Hofkapelle as violinist (Bülow had been conductor there since 1880). While in Meiningen, Ritter was able to secure a performance of his one-act comic opera *Der faule Hans* (composed between 1879 and 1882) under Herrmann Levi's direction in Munich (1885). In that same year, he made the acquaintance of Richard Strauss, whose musical and personal development subsequently became one of Ritter's primary preoccupations: the young musician entered into the role of protégé, enjoying an informal status as family member, even as Ritter instructed him

in the thought and music of Liszt and Wagner.

Ritter left Meiningen in 1886, after Bülow's resignation from the Hofkapelle, following an invitation to join the Court Orchestra in Munich (albeit as violist). It is possible that Strauss himself pursued an invitation from Munich Intendant Karl von Perfall in order to stay with Ritter, whose influence upon the young conductor/composer could only increase in the city where Wagner's operas were standard features of the repertory. In fact, Willi Schuh notes that that during Strauss' three years in Munich, "his relationship with Ritter and his family was the only thing that gave Strauss pleasure" (130). By his own admission, Strauss not only learned from Wagner, Liszt and Schopenhauer at the hand of Ritter, but also acquired important musical insights from his mentor's own songs and one-act operas – certainly Strauss' choices of librettist and methods of text setting seem to follow in his path. It is no coincidence that Strauss conducted the premier of Ritter's second opera *Wem die Krone*, in a double-bill with *Der faule Hans*, in Weimar in 1890.

However, Ritter's large-scale symphonic works did not arise until after Strauss had already composed *Aus Italien*, *Don Juan*, *Macbeth* and *Tod und Verklärung*. The first of a series of symphonic poems was *Erotische Legende* of 1890, which – despite its title – actually was supposed to represent the sensation of "heavenly love." This was followed by the symphonic waltz *Olafs Hochzeitsreigen* (1891), the sacred tone poems *Kar-freitag* and *Fronleichnam* (1893), the "Sturm- und Drang-Fantasie" *Sursum Corda* (1894) and the symphonic lament *Kaiser Rudolfs Ritt zum Grabe* (1895), Ritter's last major composition. His death in April of 1896 followed that of his wife by one year, and came only one month after one of Ritter's greatest musical triumphs, Strauss' performance of *Sursum Corda* in Munich.

Ritter possessed not only compositional talent, but also some degree of literary skill. Like Wagner, he wrote the libretti to his own operas, and also fashioned the programs for those symphonic works that used them, including *Kaiser Rudolfs Ritt zum Grabe*. Moreover, he authored the libretto to the opera *Theuerdank* (1893-1895) by Ludwig Thuille, the friend of Richard Strauss' youth, and – most importantly – wrote the poetic program that was added to Strauss' *Tod und Verklärung* in 1890, after its composition.

As a result of his mother's and wife's connections with Wagner, Ritter remained in contact with the composer and his family through the years. Among other occasions, he spent one month in 1873 in Bayreuth to help celebrate Wagner's 60th birthday, attended the *Ring des Nibelungen* premier in 1876, and after Wagner's death, performed in the Bayreuth Festival orchestra in 1883, 1884, and 1886. His difficult financial situation nevertheless hindered Ritter from settling in Bayreuth, where Wagner apparently had nothing to offer in terms of reliable employment.

Ritter's son-in-law and biographer Siegmund von Hausegger attributes the origins of *Kaiser Rudolfs Ritt zum Grabe* to the 1895 passing of wife Franziska, which made Ritter all the more aware of his own mortality. Drawing from the eponymous poem by Justinus Kerner (written before 1854), Ritter fashioned a brief prose program that stands at the beginning of the score. This program bears a slight resemblance to that which Ritter had created for Strauss' tone poem *Tod und Verklärung*, to the extent that they both depict a man on the threshold of death, who recalls episodes from his life. However, Kaiser Rudolf of Kerner and Ritter is a known figure, who courageously rides towards his final resting place in Speyer Cathedral under his own power. Accompanied by a host of nobility, clerics and troops, the dying emperor intones the "Libera me, Domine, de morte aeterna," which is picked up by the monks and nuns in the entourage. The prose program observes that Rudolf was immersed in reflection about his life during the journey, but the view of the cathedral releases the sounds of mourning from the retinue, which proceeds through the church's portal. Rudolf lies down in the coffin and expires even as a soft angelic choir intones from above.

The researcher could also argue for an influence from Moritz von Schwind's painting "Kaiser

Rudolfs Ritt zum Grabe" from 1857, which clearly also had Kerner as a source. Here we see the emperor riding through the countryside with his entourage of mourning clerics and nobility, equally lamented by the peasants they pass alongside the road. Muted colours and a sombrely clouded sky contribute to the overall impression of sadness and restrained mobility.

Hausegger's brief assessment of Ritter's "symphonic lament for large orchestra" is fancifully conceived, seemingly more interested in tying it to Ritter's life and program than in dealing with the work as it sounds. He calls it a "powerful, proud work... , that fully received its organic structure from the poetic inspiration." The music "develops freely and effortlessly from the poetic idea..., filled with acerbic seriousness," but ultimately guided by "faith." (121-122) The work is scored for a large late-Romantic orchestra that includes a bass clarinet, contra bassoon and bass trumpet, which certainly assists in darkening the sound. Moreover, the opening tempo indication is not merely "Lento," but "Lento lugubre," followed by "Marcia funebre," the same designation used by Beethoven for the celebrated funeral march of the Eroica Symphony. Add to that the composition's primary motive of a melodic tritone, and the listener is sonically immersed in the world of grief over the emperor's passing. Whether or not the music is intended to serve as a lament for Ritter's recently departed wife or, as suggested by Hausegger, for the composer himself, remains open for debate, since documentation from this point in his life is scarce.

The music does follow the program at key points: the funeral march beginning at measure 12, the references to the "Libera me" in m. 24-29 (emphasized by the inclusion of the text in the score), the reflective quality of the slower D-flat Major section from m. 108 through m. 179, and the violin-based simulation of the angelic choir from m. 277 through to the end. However, some features of the music are hard to reconcile with the program (e.g. the waltz-like passage of m. 216-225 that is based on the march theme), while not all aspects of Ritter's prose text necessarily find musical expression (thus one would be hard pressed to identify the points at which Rudolf mounts and dismounts his steed, for example).

Overall, the composition falls into a large ternary structure, the outer sections in an harmonically unstable A Minor key, the contrasting middle in D-flat Major, with the work ending in A Major. In terms of mood, the "A" sections of the ternary form are dominated by the funeral march, while the middle "B" section provides a lyrical contrast. "A" is dominated by the motive of the melodic tritone and a brief "march" theme that derives from the opening five notes of the plainchant "Libera me" (Ritter also provides a fuller, more lyrical version of the chant for contrast within the section).

The composition begins with an orchestral flourish, followed by the melodic tritone in celli. When the march proper begins in m. 12, the tritone moves into the bass in short, clipped notes (individual eighth notes separated by eighth rests), as a kind of ostinato, which not only could be argued to represent the horse's measured funereal tread, but also destabilizes the sense of key to reflect the mood of the procession. Over that the higher melodic instruments play a similarly clipped version of the chant opening, harmonically creating a half-diminished seventh chord on F sharp on the strong beats. The sonorous effect of this is more like a march by Prokofiev than anything by Strauss or their New German compatriots. As already mentioned, Ritter subsequently provides a fuller version of the chant (m. 26), soft and more lightly scored yet presented in the timbrally striking combination of bass clarinet, third trumpet and violas. Even here, however, the tritone motive continues in the celli and bass. After a *fff* climax the composer provides a new, contrasting idea in C Major (m. 50), which moves the march along. The lyrical and march versions of the chant theme return in juxtaposition at mm. 80 and 83, respectively, thereby creating a small arch form within the opening section itself.

Straussian in character is the "B" section, which highlights the first violins in a high-register, largely conjunct theme. The chant and triton themes immediately attempt to intrude themselves – in the initial key – between m. 116 and 136, as a "reality check" in the midst of Rudolf's

reveries, but the lyrical theme reasserts itself and at much greater length at m. 136, eventually accompanied by the two harps (m. 146-158). Ritter provides a re-transition back to the "A" material, which returns in m. 170 with the clipped bass tritone and a version of the chant theme in m. 173. The march re-establishes itself in m. 179, followed by a truncated re-orchestrated version of the contrast theme presented in ever quicker alternation with the march motive until Ritter furnishes a fully orchestrated, climactic rendition of the march over the tritone bass (m. 226-248). The work's closing measures recapitulate earlier materials largely scored for strings, proceeding softly and slowly through the melodic tritone in celli and basses (m. 249, like m. 4), the march theme (m. 262-264, like m. 12-13), and the "Libera me" idea (m. 272-274, like m. 24-26) – the work ends softly with the primary theme of the "B" section in A Major, gently flowing and scored for high divisi violins, all of this like an angelic choir. The emperor has completed the journey to his final resting place.

The references to key areas above must be taken with caution, since Ritter continually undermines a sense of stable tonality, following in the footsteps of Liszt, Wagner and Strauss. Thus the first two measures melodically outline an augmented triad based on C, which leads to a cadence in A Minor in m. 5. The prominent tritone idea aids in unsettling the piece's harmonic identity, and indeed, the other themes/motives of the A section likewise avoid tonal stability. Ritter establishes D-flat Major at the beginning of the B section and at the return of that idea (m. 136), but within the section itself, chromatic melodic lines tend to dominate. At m. 254, the composer temporarily suspends thematic work in favour of highlighting his unorthodox harmonic palette by proceeding through a chromatic succession of soft tremolo chords in the upper strings, which again prominently features augmented triads – these chromatic progressions serve to highlight the diatonicism of the closing measures, which stand out even more because of their stepwise motion and even rhythmic values.

The overall musical impression left by Kaiser Rudolfs Ritt zum Grabe is that of a traditional symphonic journey, whereby we proceed through contrasting musical ideas to a fitting conclusion. However, Ritter imbues the large- and small-scale ternary forms with specific program-matic content, so that the listener can imagine the emperor undertaking a funeral march, on the one hand looking to his eternal salvation ("Libera me"), while wistfully recalling earlier moments of passion (the B section). The auditor looking for a Straussian score will be disappointed here, since Ritter lacks Strauss' skill in working with themes and, above all, his virtuosity in orchestration. Kaiser Rudolfs Ritt zum Grabe nevertheless presents us with an original approach to the sub-genre of "symphonic lament," which, rather than unfolding in stately, noble tones, takes on the character of an "acerbic" march, tritones and all.

Kaiser Rudolfs Ritt zum Grabe may not find a place in the permanent repertory of symphony orchestras, yet as a music-historical document, it certainly merits study: 1) the work affords a glimpse into the type of symphonic poem created at the end of the century in the wake of Strauss' tone poems; 2) it illuminates the compositional activity of Ritter, the "mediator" between the symphonic poems of Liszt and the tone poems of Strauss (and it disproves the notion that Ritter's own symphonic works had an influence upon those of Strauss); and 3) it is an interesting composition that above all reflects the harmonic advances of the fin-de-siècle.

James Deaville, 2010

Reprint of a copy from the Musikbibliothek der Münchner Stadtbibliothek, München.