

Ritornell – Ritornellform – Ritornellkonstruktion Aphorismen zu einer adäquaten Beschreibung Bachscher Werke*

Von Jean-Claude Zehnder (Basel)

Was ist ein Ritornell? Diese Frage drängt sich seit einigen Jahren beim Lesen von Texten über Johann Sebastian Bach immer häufiger auf. Eng damit zusammen hängt die Frage: Was ist eine Episode? Sehr oft werden die beiden Begriffe als Paar gebraucht; doch hat „Episode“ einen weiteren Horizont und soll hier nur am Rande gestreift werden.

I

Was ist also ein Ritornell? Bei einer Kantaten-Arie beispielsweise zeigt ein instrumentales Vorspiel in der Regel eine in sich abgerundete Struktur, es schließt in der Haupttonart und hat oft die stringente Folge 1) eines thematisch hervorgehobenen Kopfes, 2) eines locker weiterführenden Abschnitts („Fortspinnung“) und schließlich 3) einer (gelegentlich ausführlich gestalteten) Kadenzierung. Mag das vorerst recht abstrakt klingen, so ist doch das „Fließender-Werden“ nach dem prägnanten Themenkopf, ebenso wie das darauffolgende Einmünden in die Kadenz eine musikalische Realität, die ein so gestaltetes Ritornell unmittelbar als geschlossenes Gebilde erleben lassen.¹ Im Bereich der Arie hat das Ritornell – in etwas anderem Sinne – eine lange Tradition.² Als instrumentales Zwischenspiel, das die zahlreichen Strophen einer Aria begrenzt und auflockert, ist das Strophen-Ritornell³ sowohl in der Oper als auch in der Kirchenmusik des 17. Jahrhunderts omnipräsent. Erst vor

* Für den Gedankenaustausch zu diesem Thema danke ich Karl Heller, Rostock, herzlich.

¹ Für diese Struktur in drei Schritten ist der Begriff „Fortspinnungstypus“ üblich. Er geht zurück auf W. Fischer, *Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klassischen Stils*, in: Studien zur Musikwissenschaft. Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich, Bd. 3, Leipzig und Wien 1915, S. 24–84. Siehe dazu W. Breig, *Probleme der Analyse in Bachs Instrumentalkonzerten*, in: Bachforschung und Bachinterpretation heute. Wissenschaftler und Praktiker im Dialog. Bericht über das Bachfest-Symposium 1978 der Philipps-Universität Marburg, hrsg. von R. Brinkmann, Kassel 1981, S. 127–136, speziell S. 128. Das Phänomen wird von vielen Autoren beschrieben.

² W. Braun, Artikel *Ritornell*, in: MGG², Sachteil, Bd. 8 (1998), Sp. 343–348.

³ Terminus nach N. Dubowy, *Arie und Konzert. Zur Entwicklung der Ritornellanlage im 17. und frühen 18. Jahrhundert*, München 1991 (Studien zur Musik. 9.), S. 33.

kurzer Zeit ist ein Beitrag Bachs zu dieser altertümlichen Form ans Licht getreten: die Geburtags-Aria für den Weimarer Herzog „Alles mit Gott und nichts ohn' ihn“ (1713) trägt von Bachs Hand die Überschrift „Aria Soprano solo è Ritornello“.⁴

Bleiben wir noch einen Moment bei den vokalen Formen (obwohl das Hauptinteresse dieses kleinen Beitrags bei den instrumentalen Strukturen liegt). Nach dem Eröffnungs-Ritornell einer Kantaten-Arie setzt der Vokalpart mit der ersten Textphrase ein. Oftmals auch geht der vollständigen Phrase eine Devise voraus, gleichsam eine Ankündigung. Jedenfalls gliedert sich die Arie in selbstverständlicher Art und Weise durch die aufeinanderfolgenden Textabschnitte; meist werden diese durch eingeschobene Ritornelle beziehungsweise Fragmente des Ritornells unterbrochen. Der normale Verlauf einer Bach-Arie läßt sich also beschreiben als

Ritornell – Textabschnitt 1 – Ritornell – Textabschnitt 2 – Ritornell ...

Ist es sachgemäß, die Textabschnitte als Episoden zu bezeichnen?⁵ Das Wort Episode bezeichnet nach Duden ein „flüchtiges Ereignis innerhalb eines größeren Geschehens“, eine „unbedeutende, belanglose Begebenheit“.⁶ Der Vortrag des Textes muß freilich als die Hauptsache einer Vokalkomposition gelten. Die Gleichsetzung einer Folge von Tutti-Ritornellen und solistischen Episoden im italienisch inspirierten Concerto-Satz mit der Gestaltung einer Arie ist problematisch.⁷

Mit zu bedenken ist dabei, daß schon in Bachs frühen Kantaten das Ritornell auch im weiteren Verlauf der Arie eine wichtige Rolle spielt. Alfred Dürr hat – im Anschluß an Werner Neumann – dafür den Ausdruck „Vokaleinbau“ (im Falle einer großen Besetzung auch „Choreinbau“) geprägt; Dürr geht also da-

⁴ Siehe M. Maul, „*Alles mit Gott und nichts ohn' ihn*“ – Eine neu aufgefundene Arie von Johann Sebastian Bach, BJ 2005, S. 7–34, speziell S. 32.

⁵ Siehe S. Rampe, „*Monatlich neue Stücke*“ – Zu den musikalischen Voraussetzungen von Bachs Weimarer Konzertmeisteramt, BJ 2002, S. 61–104, speziell S. 78 f. Zu Rampes Analysen der frühen Arien siehe J.-C. Zehnder, *Die frühen Werke Johann Sebastian Bachs – Stil, Chronologie, Satztechnik*, Basel 2009 (Schola Cantorum Basiliensis. Scripta. 1.), S. 254 f.

⁶ *Duden*, Band 5: *Fremdwörterbuch*, 7. Auflage, Mannheim 2001, S. 275. – Karl Heller hat mich darauf aufmerksam gemacht, daß der Begriff „Episode“ zur Kennzeichnung der Solo-Abschnitte im Concerto – im Unterschied zu „Ritornell“ – erst im 20. Jahrhundert üblich wurde.

⁷ Vgl. *Bachs Klavier- und Orgelwerke. Das Handbuch*, hrsg. von S. Rampe, 2 Bde., Laaber 2007–2008 (Das Bach-Handbuch. 4/1–2.), Teilband 1, S. 194: „Da sowohl Arie als auch Konzertsatz und sogar Choralbearbeitung und Fuge im späten 17. Und im 18. Jahrhundert ein und dieselben Formen annehmen konnten ...“.

von aus, daß Bach dem (schon vorhandenen) Ritornell eine Singstimme „einpaßt“. Als extremes Beispiel nennt er die Arie „Komm, Jesu, komm zu deiner Kirche“ aus der Kantate BWV 61.⁸

II

Auch die meisten schnellen Konzertsätze beginnen mit einer geschlossenen, knapp formulierten Eröffnungsphrase, für die der Begriff Ritornell schon in Bachs Umgebung gebräuchlich war.⁹ Man denke an die Eröffnung des 5. Brandenburgischen Konzerts BWV 1050 (1. Satz, T. 1–8). In den meisten Fällen erklingt dieses Ritornell unverändert am Ende des Satzes (T. 219–227, in der Widmungspartitur durch Da-capo-Vermerk gefordert), zudem mehrfach, meist in transponierter Form, teils fragmentiert, im Inneren des Stücks (z. B. T. 19, T. 58, T. 101). Als Vorbild dafür gilt Antonio Vivaldi, besonders einige Konzerte aus dem *Estro armonico*, op. 3, wobei natürlich die von Bach für Cembalo oder Orgel bearbeiteten Werke besondere Beachtung verdienen. Sowohl bei Vivaldi als auch bei Bach eignet dem „Kopf“ des Ritornells eine einprägsame, leicht wiederzuerkennende Struktur. Der Kopf kann beispielweise durch prägnante Akkorde herausgehoben sein, so etwa im ersten Satz des Violinkonzerts in E-Dur BWV 1042, vielleicht angeregt durch Vivaldis Konzert in a-Moll für zwei Violinen op. 3/8 (in Bachs Bearbeitung BWV 593).

Der Anfangsteil eines Sonatensatzes hat mit einem Konzert-Ritornell dies gemeinsam, daß er in der Haupttonart kadenziert. Im allgemeinen ist er freilich – gemessen an der Gesamtlänge des Satzes – gewichtiger als ein Konzert-Ritornell; zudem ist er oft „auf Fugenart“ gebaut. Auf der Grundlage eines Zitats von Johann Adolf Scheibe schlägt Matthias Geuting¹⁰ eine deutlichere Differenzierung zwischen Konzert und „eigentlicher Sonate“ vor. Wenn man Geutings Ansatz akzeptiert, sollte man für „eigentliche Sonatensätze“ ein anderes terminologisches Instrumentarium verwenden als für Konzerte (also die Ausdrücke Ritornell und Episode vermeiden). Als Beispiel diene der erste Satz der Orgelsonate in Es-Dur BWV 525: die Takte 1 bis 10 sind einem Konzert-Ritornell vergleichbar. Der wichtigste Unterschied zeigt sich freilich

⁸ Dürr St 2, S. 112 und 134.

⁹ Vgl. J. A. Scheibe, *Critischer Musikus. Neue, vermehrte und verbesserte Auflage*, Leipzig 1745 (Reprint Hildesheim 1970), S. 323 und 631; J. J. Quantz, *Versuch einer Anweisung, die Flute Traversière zu spielen*, 3. Auflage, Breslau 1789 (Reprint Kassel 1953), S. 294. Siehe auch M. von Troschke, Artikel *Ritornell*, in: Handwörterbuch der musikalischen Terminologie, 29. Auslieferung (1999).

¹⁰ M. Geuting, *Konzert und Sonate bei Johann Sebastian Bach*, Kassel 2006 (Bochumer Arbeiten zur Musikwissenschaft. 5.); siehe auch die Rezension von Karl Heller im BJ 2008, S. 343–350. Siehe auch Scheibe (wie Fußnote 9), S. 675 f.

gleich zu Beginn, indem ein Thema „auf Fugenart“ imitierend (T. 1 Dux, T. 3 Comes) eingeführt wird. Nahe beim Konzert-Ritornell ist dann die „Fortspinnung“ mit zwei Sequenzen;¹¹ und als Epilog dient nochmals ein Fugenthema (T. 9). Nicht selten ist in der Position des Epilogs eine Engführung des Themas plaziert, beispielsweise im Schlußsatz der Orgelsonate in G-Dur BWV 530 (T. 14). In den meisten Kommentaren gelten diese zehn Takte als Ritornell, entsprechend die folgenden elf als Episode.¹² Geutings Vorschlag lenkt die Gedanken – zu Recht – auf die Eigenheiten der Sonate; seine Terminologie ist dabei sehr offenlassend, was für eine Verständigung nicht unproblematisch ist. Sollte man der weiten Akzeptanz des Terminus Ritornell auch in „eigentlichen Sonatensätzen“ mit den Begriffen „Sonaten-Ritornell“ und „Konzert-Ritornell“ entgegenkommen? So wäre der Differenzierung Geutings wie auch der eingebürgerten Terminologie Rechnung getragen.¹³ Zu den Phänomenen der „eigentlichen Sonatensätze“ gehört weiter die Da-capo-Anlage (ABA). Der B-Teil wird mit einem neuen Thema (allenfalls auch mit einer Variante des A-Themas) eröffnet, das eher solistische Züge trägt und ausschließlich hier erklingt.¹⁴ Dazu treten freilich Reminiszenzen aus dem A-Teil; dieser Dialog zweier thematischer Komplexe nimmt nach Alfred Dürr „eine Art Durchführungscharakter an“.¹⁵ Daß Bachs ingeniose formale Phantasie diese Herausforderung auf vielfältigste Weise löst, braucht kaum gesagt zu werden. Sowohl bei Dürr als auch bei Geuting finden sich dazu weiterführende Gedanken. Den Begriff Da-capo-Form durch Ritornellform zu ersetzen, verfehlt jedoch das Ziel, weil die spezielle Charakteristik des neuen Themas im B-Teil gar nicht zum Ausdruck kommt.¹⁶

¹¹ Die erste Sequenz (T. 4b–6b) stellt den Themenanhang („Codetta“) ins Zentrum, dies wiederum ein Element „auf Fugenart“. Zum Begriff Codetta siehe B. Billeter, *Bachs Klavier- und Orgelmusik*, Winterthur 2010, S. 232, 448 und passim.

¹² Billeter (wie Fußnote 11), S. 600–601. Rampe, *Bachs Klavier- und Orgelwerke* (wie Fußnote 7), Bd. 2, S. 803. Die Gliederung dieses Satzes stellt kein Problem dar, sie wird – soweit ich sehe – von allen Autoren gleich gegeben.

¹³ Symptomatisch sind die Analysen der Ritornelle durch H.-I. Lee, *Die Form der Ritornelle bei Johann Sebastian Bach*, Pfaffenweiler 1993 (Musikwissenschaftliche Studien. 16.). Es werden zwar „Arien-Ritornelle“, „Chor-Ritornelle“ und „Konzert-Ritornelle“ unterschieden. Die Sonaten sind aber unter die Konzert-Ritornelle eingereiht.

¹⁴ Alfred Dürr hat anhand der Präludien der Englischen Suiten die Charakteristik des B-Themas, zumindest in frühen Da-capo-Formen Bachs, klar beschrieben; siehe A. Dürr, *Zur Form der Präludien in Bachs Englischen Suiten*, in: *Bach-Studien* 6, Leipzig 1981, S. 101–108, speziell S. 104.

¹⁵ Ebenda, S. 105.

¹⁶ Rampe, *Bachs Klavier- und Orgelwerke* (wie Fußnote 7), Bd. 1, S. 280. Die Zurückweisung der differenzierten Argumente Dürrs geschieht ohne hinreichende Begründung. Ramples Analyse des Kopfsatzes der Orgelsonate in d-Moll BWV 527 (*Bachs*

III

Kehren wir zurück zu den Konzerten. Als einflußreicher Ansatzpunkt ist Carl Dahlhaus' Studie über Bachs konzertante Fugen zu nennen; seine zunächst verblüffend treffende These lautet: „Die Konzertform Vivaldis und Bachs kann auf zwei Bestandteile zurückgeführt werden: 1. ein thematisches, nicht-modulierendes Tutti-Ritornell und 2. mehrere nicht-thematische oder gegen-thematische, modulierende Concertino- bzw. Solo-Episoden“.¹⁷ Doch fast gleichzeitig mit Dahlhaus beschreibt Rudolf Eller die Konzertform Antonio Vivaldis als „kombinatorische Kunst, die sich fast in jedem Satz in einer anderen Art des Veränderns, Zerlegens, Permutierens und Komplettierens äußert“.¹⁸ Dahlhaus betont die zweifellos vorhandenen architektonischen Normen, Eller dagegen legt das Gewicht auf das „phantasiereiche Wechselspiel von Wiederkehr und Neubildung“, das kaum in Regeln zu fassen sei. Zunächst hat die Dahlhaus-These die Diskussion weitgehend bestimmt;¹⁹ doch mehren sich die Stimmen, die seine beinahe „funktionelle“ Scheidung eines Satzes in Ritornelle und Episoden als zu eng befinden. Sehr deutlich formuliert Matthias Geuting: „Fraglich ist, inwieweit das Begriffspaar Ritornell/Episode tatsächlich Substantielles beschreibt: eine formprägende, strukturelle Differenz oder einen ‚äußerlichen‘ Aspekt, der lediglich einen Ausgangspunkt für weitaus individuellere Formbildungsprozesse darstellt.“²⁰ Gleichsam eine Gegenposition nehmen die Analysen von Siegbert Rampe ein: die „Ritornellform“ wird nicht erst von Vivaldi (1711) hergeleitet, sondern schon von Albinoni (1700); zudem werden weitere Gattungen unter dem Blickwinkel Ritornellform betrachtet, bis hin zur Fuge. So stark auseinanderstrebende Sichtweisen sind schwer verständlich; deshalb seien im folgenden weitere Fragen in knapper Form angesprochen, dies mit dem Ziel, das Sprechen über Bachs formale Gestaltungsweise wieder auf eine solidere Basis zu stellen.

Klavier- und Orgelwerke, wie Fußnote 7, Bd. 2, S. 803), die das B-Thema gleichsetzt mit einem Zwischenspiel des A-Teils (beide Abschnitte sind „Episode“) kann bestenfalls als erste Orientierung über das Auftreten des Hauptthemas gelten.

¹⁷ C. Dahlhaus, *Bachs konzertante Fugen*, BJ 1955, S. 47–72. Siehe dazu auch Breig (wie Fußnote 1), S. 127–129.

¹⁸ R. Eller, *Vivaldi – Dresden – Bach*, in: Beiträge zur Musikwissenschaft 3 (1961), Heft 4, S. 31–48, speziell S. 34.

¹⁹ Zum Beispiel bei H.-G. Klein, *Der Einfluß der Vivaldischen Konzertform im Instrumentalwerk Johann Sebastian Bachs*, Straßburg und Baden-Baden 1970 (Collection d'Etudes musicologiques/Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen. 54.).

²⁰ Geuting (wie Fußnote 10), S. 105.

IV

In Antonio Vivaldis Konzert in a-Moll für zwei Violinen op. 3/8 (RV 522), das Bachs Orgelbearbeitung BWV 593 zugrundeliegt, hören wir ein reich gegliedertes Ritornell, dessen Elemente später auch einzeln zitiert werden; dazu, nach der deutlich schließenden Kadenz des Ritornells, ein klar formuliertes Solo-Thema (T. 16 Mitte). Solche Strukturen erweisen sich nach Karl Heller „als grundlegend für das generelle Formkonzept des Bachschen Konzertallegros“.²¹

Wie steht es in dieser Hinsicht mit Tomaso Albinonis *Sinfonie e Concerti a Cinque* op. 2 (Venedig 1700)? Bekanntlich hat Bach die Continuo-Stimme des Konzerts in e-Moll op. 2/4 abgeschrieben;²² vermutlich war in Weimar der ganze Druck bekannt. Ich ziehe die Analysen des ersten Allegros aus dem Konzert op. 2/8 von Siegbert Rampe und Ulrich Siegele heran.²³ Wenn wir damit den genannten Vivaldi-Satz vergleichen, wird unmittelbar klar, daß der von beiden Autoren als Episode 1 bezeichnete Abschnitt (Albinoni) bei Vivaldi erst die Fortspinnung innerhalb des Ritornells darstellt. Zwar trennt sich hier die konzertierende Violine kurz von der Tutti-Violine; in anderen Albinoni-Konzerten ist dies aber nicht der Fall. Das gilt vor allem für das e-Moll-Konzert.²⁴

Es ist nichts dagegen einzuwenden, Albinonis markantere Achtelthemen (T. 1–7) von den fließenderen Sechzehntelmotiven durch unterschiedliche Termini abzuheben. Wenn dafür aber die aus der Vivaldi-Analyse so gut etablierten Begriffe Ritornell und Episode verwendet werden, entsteht Ver-

²¹ K. Heller, „Nach Italiaenischen Gusto“ – Annotationen zur kompositorischen Rezeption des instrumentalen Concerto durch Johann Sebastian Bach, in: *Rezeption als Innovation. Untersuchungen zu einem Grundmodell der europäischen Kompositionsgeschichte*, Festschrift für Friedhelm Krummacher zum 65. Geburtstag, hrsg. von B. Sponheuer, S. Oechsle und H. Well, Kassel 2001 (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft. 46.), S. 37–52, speziell S. 45.

²² Faksimile bei Zehnder (wie Fußnote 5), S. 396–397.

²³ Rampe, *Bachs Klavier- und Orgelwerke* (wie Fußnote 7), Bd. 1, S. 198; U. Siegele, *Kategorien formaler Konstruktion in den Fugen des Wohltemperierten Klaviers*, in: *Bach – Das Wohltemperierte Klavier I. Tradition – Entstehung – Funktion – Analyse*. Ulrich Siegele zum 70. Geburtstag, hrsg. von S. Rampe, München und Salzburg 2002, S. 321–471, speziell S. 465. Albinonis op. 2 enthält sechs Stücke ohne Solo (Nr. 1, 3, 5, 7, 9 und 11, auf dem Titelblatt *Sinfonia*, in den Kopftiteln jeweils *Sonata* genannt); die Concerti tragen entsprechend die Nummern 2, 4, 6, 8, 10 und 12. Neuausgabe in Einzelheften hrsg. von W. Kolneder und H. Bergmann, Adliswil (Schweiz) 1982 bis 2000.

²⁴ Die Konzerte in e-Moll op. 2/4 und F-Dur op. 2/2 sind ausführlicher besprochen bei Zehnder (wie Fußnote 5), S. 437–441.

wirung.²⁵ Um den Unterschied zwischen der Gestaltungsweise Albinonis und der Vivaldis noch an einem anderen Punkt zu fassen, kann auf die Schlußbildung verwiesen werden: Albinoni liebt es, mit einem freien Motiv zu schließen, Vivaldi dagegen greift auf das Ritornell (oder zumindest auf den Epilog des Ritornells) zurück. Im genannten Albinoni-Satz rubriziert Ulrich Siegele das freie Schlußmotiv als Ritornell, dessen piano-Wiederholung als Episode; bei Siegbert Rampe erscheint das ganze Gebilde – vorsichtiger – als „Anhang mit piano-Wiederholung“. Deutlich wird jedenfalls, daß die für Vivaldi wie auch für Bach typische Abrundung durch Rückgriff auf die Kadenz des Eröffnungsteils bei Albinoni fehlt.

Merkwürdig berührt, daß ein anderer Analyseansatz weder von Siegele noch von Rampe erwähnt wird. Karl Heller charakterisierte schon 1989 den ersten Satz aus Albinonis e-Moll-Konzert op. 2/4 als vier aufeinander folgende Perioden, das Ensemble-Konzert ohne Solo („Concerto ripieno“) allgemein als „eine Satzanlage, die auf der mehrmaligen tonartlich versetzten Wiederkehr einer in Struktur und Ausdehnung variablen Periode basiert“.²⁶ Innerhalb dieser Perioden (beziehungsweise Phrasen) kann unterschieden werden zwischen Thema (Kopf, Vordersatz), Fortspinnung (Sequenz) und Epilog (Kadenz); die für Vivaldi sinnvollen Begriffe Ritornell und Episode sollten dafür nicht verwendet werden.

Erst kurz vor Abschluß dieser aphoristischen Anmerkungen wurde mir die Studie von Wolfgang Schicker bekannt, in der wohl erstmals alle italienischen Konzertdrucke von 1692 bis 1711 herangezogen werden. Schicker prägt den Ausdruck „Mottophrase“, den er als „eine meist durch Kadenz abgeschlossene Phrase, deren Kopfmotiv am Beginn weiterer Phrasen eines Satzes wieder auftritt“, definiert.²⁷ In früheren Konzerten erscheint der zweite Auftritt der Mottophrase oft in ganz oder annähernd wörtlicher Transposition (meist auf der V. Stufe). Allmählich werden aber die Strukturen komplexer; insbesondere gibt es Konzertsätze, in denen sich eine Mottophrase so verselbständigt, daß sie als Ritornell gelten kann. Vivaldis Konzerte op. 3 erscheinen vor diesem

²⁵ Zudem sei darauf hingewiesen, daß die Einheit T. 1–7 nicht ein zweites Mal erklingt. Die weiteren von Rampe als Ritornell genannten Abschnitte sind denn auch im Fettdruck dargestellt; das bedeutet: diese Abschnitte sind „ritornellverarbeitende“ Teile. Sie verwenden das Sprunghema aus T. 2 und versetzen dieses jeweils auf weitere Tonstufen.

²⁶ K. Heller, *Die freien Allegrosätze in der frühen Tastenmusik Johann Sebastian Bachs*, in: Beiträge zur Bach-Forschung 9/10, Leipzig 1991, S. 173–185, speziell S. 179. Vgl. auch K. Heller, „Nach Italiaenischen Gusto“ (wie Fußnote 21).

²⁷ W. Schicker, *Phrasentransposition und Ritornellgedanke – Aspekte formaler Gestaltung im norditalienischen Instrumentalkonzert zwischen 1692 und 1711*, Tutzing 2010 (Regensburger Studien zur Musikgeschichte. 9.), S. 15. Die Kenntnis dieser Arbeit verdanke ich Karl Heller.

Hintergrund in neuem Licht. Sowohl Schicker als auch Dubowy konzentrieren sich auf Italien; die Verbindungen zur Bach-Forschung sind zu intensivieren, das heißt, es ist genauer danach zu fragen, an welche Muster Johann Sebastian Bach angeknüpft haben könnte.²⁸

V

Nähern wir uns unserer Kernfrage noch von einer anderen Seite. In vielen Konzertsätzen hören wir, besonders in den zentralen Abschnitten, sehr kurze Zitate aus dem Ritornell (vgl. dazu die Angaben zum 5. Brandenburgischen Konzert in Abschnitt II). Leicht entstehen deshalb Kontroversen über die Anzahl der Ritornelle. Im Italienischen Konzert BWV 971 beispielsweise mag – nach Matthias Geuting – „die Tatsache überraschen, daß noch in der neueren Literatur, gerade was den dritten Satz anbelangt, keine einheitliche Beschreibung seines Ritornellgerüsts anzutreffen ist“.²⁹ Geuting zitiert dann die durch Wolfgang Hirschmann postulierte übergeordnete Dreiteiligkeit, wobei der Mittelteil als „durchführungsartige Steigerungspartie“ mit Verengung des Tutti/Solo-Wechsels und erhöhter modulatorischer Aktivität charakterisiert wird.³⁰ Diese übergeordnete Dreiteiligkeit hatte schon Rudolf Eller in ähnlicher Art als Grundriß der Konzertform beobachtet.³¹ Es scheint darin ein Schlüssel zur Frage nach der Anzahl der Ritornelle zu liegen. Wenn in einem solchen dramatisch gesteigerten Mittelteil der Ritornellkopf (4 Takte, z.B. T. 113–116) eingebracht wird, so hat dieses Zitat nicht den gleichen Stellenwert wie eine längere Ritornellphrase, die (beispielsweise) mit der Schlußkadenz des Ritornells einen markanten Einschnitt setzt (T. 139–150). Der viertaktige Kopf stellt einen thematischen Impuls dar, der sich mit dem folgenden „Solo“ eng verbindet. Es dürfte Bachs primäre Absicht gewesen sein, aus einem Impuls³² heraus ein lockeres Spiel zu entwickeln; ein wellenartiger Wechsel von Tutti und Solo, von ‚intensiv‘ und ‚gelöst‘, ist wohl jedem Hörer von Vivaldi und Bach vertraut. Es dürften gerade solche Wirkungen auf der klanglichen Ebene gewesen sein, die das Concerto in der Art Vivaldis beliebt gemacht haben. Die musikwissenschaftliche Fragestellung („wie viele Ritor-

²⁸ Dubowy (Fußnote 3). Vgl. dazu Zehnder 2009 (wie Fußnote 5), S. 434–443.

²⁹ Geuting (wie Fußnote 10), S. 161.

³⁰ W. Hirschmann, *Zur konzertanten Struktur der Ecksätze von Johann Sebastian Bachs Concerto BWV 971*, in: AfMw 45 (1988), S. 148–162, speziell S. 153.

³¹ R. Eller, *Geschichtliche Stellung und Wandlung der Vivaldischen Konzertform*, in: Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß Wien 1956, Graz und Köln 1958, S. 150–155, speziell S. 150.

³² K. Küster, *Das Konzert – Form und Forum der Virtuosität*, Kassel 1993, S. 135, verwendet den ebenso plastischen Begriff „Auslöser“.

nelle?“) ist dagegen farblos. Vielleicht müßte man sich dazu entschließen, für Einheiten wie „Ritornellkopf mit Solo“, „Solo-Periode mit Ritornell-Epilog“ und weitere Phänomene eigene Termini einzuführen.

Matthias Geuting weist in seiner Analyse des Schlußsatzes des Italienischen Konzerts auf die starke Kadenzwirkung zu Ende des a-Moll-Ritornells (T. 149–150) hin; es folgt darauf ein Ritornellkopf in F-Dur (T. 151–154), wobei die Vermittlung von a-Moll nach F-Dur innerhalb des ersten Takts geschieht. Der Ritornellkopf in F-Dur stellt einen Impuls (im oben angesprochenen Sinne) dar; er „vollzieht die tonale Reprise und ist zugleich Einstieg in einen satzbeschließenden rekapitulierenden Formteil“.³³ Nun besteht sowohl das a-Moll-Ritornell (der Nachsatz des Anfangsritornells) als auch der genannte Kopf in F-Dur aus „Ritornell-Material“. Dennoch ist es wenig sinnvoll, die Takte 139–154 zusammenhängend als „Ritornell“ zu bezeichnen.³⁴

VI

Als Ausweitung des oben beschriebenen Ansatzes von Carl Dahlhaus (vgl. Abschnitt III) mag man die Kategorie „ritornellverarbeitende Teile“ sehen, die in Siegbert Ramples Publikationen verwendet wird. Der Sache nach ist dieses Phänomen hieb- und stichfest: in verschiedenster Weise verarbeitet Bach Elemente aus dem Ritornell im Laufe eines Konzertsatzes. Eben war die Rede von engmaschigen Wechseln zwischen kurzen Ritornell-Zitaten und solistischer Weiterführung; dazu sei als vielleicht singuläre Gestaltung der erste Satz des Violinkonzerts in E-Dur BWV 1042 mit seinen durch Solo-Einwürfe „gespreizten“ Ritornellen erwähnt.³⁵ Häufiger sind simultane Verbindungen von Solo-Figuration und Tutti-Motiven: im a-Moll-Violinkonzert BWV 1041 tritt der Solist in den Vordergrund (1. Satz, T. 25); dazu läßt Bach jedoch in den Tutti-Streichern das prägnante Kopfmotiv aus dem Ritornell einfließen (T. 33; vielleicht schon T. 25 so zu hören?). Die Sequenzen mit diesem Motiv verdichten sich dann ab T. 40 zum vollständigen Kopf des Ritornells. Dieses all-

³³ Geuting (wie Fußnote 10), S. 162.

³⁴ Geuting legt zunächst deutliches Gewicht auf diese Zäsur; sie grenzt einen Formteil von 60 Takten ab. Meines Erachtens müßte zuerst eine Dreiteiligkeit diskutiert werden (etwa 64 + 86 + 60 oder 76 + 74 + 60 Takte). Einheiten von 12 Takten ($5 \times 12 = 60$; das Ritornell zählt $2 \times 12 = 24$ Takte) wären ebenfalls zu überlegen. Geutings „Sprung“ zu Einheiten von 42 Takten erscheint – wie auch Heller bemerkt – „allzu angestrengt“ (Heller, wie Fußnote 8, S. 344). Merkwürdig berührt, daß Rampe (*Bachs Klavier- und Orgelwerke*, wie Fußnote 7, Bd. 2, S. 898) von T. 141–155 wieder ein zusammenhängendes „Ritornell“ postuliert.

³⁵ K. Küster, *Bach-Handbuch*, Kassel und Stuttgart 1999, S. 910.

mählich „Sich-Hineinschleichen“ ist eine weitere Spielart („Solo + Tutti“) der im vorigen Abschnitt angesprochenen Gestaltungsweise.

Das Problem des Begriffs „ritornellverarbeitende Teile“ liegt darin, daß er zu allgemein ist. Bach kennt direkte Zitate aus dem Ritornell: Takt für Takt wird eine kohärente Passage mit gleichbleibender harmonischer Abfolge wieder aufgenommen, wobei Transposition, Stimmtausch und zusätzliche Stimmen zur legitimen *varietas* gehören (man sehe etwa das Orgelpräludium in e-Moll BWV 548/1, T. 33–36 im Vergleich mit T. 1–4). Solche Zitate haben oft eine konstruktiv wichtige Funktion im Werkganzen („Pfeilerfunktion“). „Ritornellverarbeitende“ Abschnitte können jedoch im Entwicklungsgefüge eines Konzertsatzes sehr verschiedene Farben annehmen – so verschieden, daß die jeweilige Situation besser durch eine ausführlichere Beschreibung eingefangen wird. Aus mir unbekanntem Gründen werden in Band 4/2 von Rampes Bach-Handbuch die Schemata mit Fettdruck (zur Angabe „ritornellverarbeitend“) kaum mehr verwendet. Ich ziehe nochmals das e-Moll-Präludium BWV 548/1 heran: die Takte 69–75 und 81–90 gelten ohne Einschränkung als Ritornelle. Im ersten Fall liegt mit der modulierenden Faktur (Baßtöne D – A – E – H im Abstand von zwei Takten) und der daraus resultierenden Veränderung des Hauptthemas fraglos eine durchführungsartige Verarbeitung des Hauptthemas vor. Anders dagegen die Takte 81–90: Sie sollten nicht als Einheit dargestellt werden; vielmehr sind T. 86–89 eine taktgetreue Wiederaufnahme von T. 1–4 im obigen Sinne. Die vorangehende fünftaktige Gruppe (T. 81–85) dagegen erklingt in dieser Form nur dieses eine Mal. Es handelt sich um eine dramatische Hinführung (Steigerung der Stimmenzahl) zum a-Moll-Ritornell; dafür spricht auch die außergewöhnliche harmonische Progression mit jeweils intensiven Vorhaltbildungen am Taktbeginn.

VII

Den Höhepunkt erreicht die Überbetonung des Ritornellbegriffs in der These, es gebe „Fugen in Ritornellform“.³⁶ Wie Werner Breig gezeigt hat, ist es sinnvoll, von episodischen Zügen in einigen Bach-Fugen zu sprechen, etwa im themenfreien Manualiter-Zwischenspiel der Orgelfuge in G-Dur BWV 541/2. Breig macht dafür italienischen Concerto-Einfluß verantwortlich.³⁷

Einen weiteren Einfluß der Konzert-Sphäre auf die Fugentechnik kann man in folgender Eigenheit erblicken: etwa ab der Mitte der Weimarer Zeit greift Bach

³⁶ Rampe, *Bachs Klavier- und Orgelwerke* (wie Fußnote 7), Bd. 1, S. 205, 374 f. und öfter.

³⁷ W. Breig, *Bachs freie Orgelmusik unter dem Einfluß der italienischen Konzertform*, in: Johann Sebastian Bachs Traditionsraum, Leipzig 1986 (Bach-Studien. 9.), S. 29 bis 43, speziell S. 36.

Zwischenspiele (oft auch ein Zwischenspiel gekoppelt mit einem Thema) im späteren Verlauf der Fuge in transponierter Form nochmals auf. Im Wohltemperierten Klavier I sind diese Erscheinungen wohl bekannt, etwa in den Fugen in c-Moll und Es-Dur. Ein Schlüsselwerk in dieser Entwicklung scheint die a-Moll-Fuge BWV 944 zu sein: sie ist durch das Andreas-Bach-Buch³⁸ als relativ früh ausgewiesen, und doch enthält sie recht lange Takt-für-Takt-Entsprechungen. Besonders tritt eine in steigenden Sekundschritten verlaufende Sequenz hervor, wobei die je neue Stufe durch das überraschende Eintreten der Dominant-Septime eingeführt wird (T. 61–68); die Wiederaufnahme geschieht um eine Quint tiefer (T. 145–152). Eine weitere Korrespondenz betrifft die Takte 108–116, die in T. 156–161 und 168–171 (unterbrochen von einem Einschub „zum Zwecke der Modulation“³⁹) nochmals herangezogen werden.⁴⁰ Die genannten Zwischenspiele stehen an formal wichtigen Punkten; trotzdem sind sie eingebettet in die strömende Bewegung der Fuge und setzen ohne Zäsur ein.⁴¹

Siegbert Rampe leitet den Begriff „Fuge in Ritornellform“ zunächst von Albinoni und Corelli her. Schlägt man diese Stücke auf, so wird schnell klar, daß ihre Besonderheit – nach den bisherigen Ausführungen wird das nicht erstaunen – in einer stärkeren Profilierung von Zwischenspielen (themenfreien Partien) liegt. Im letzten Satz der Violinsonate A-Dur op. 5/6 von Arcangelo Corelli gibt es Zwischenspiele (von Rampe Episoden genannt), die durch violinistische Figuration von den fugierten Partien abgehoben sind.⁴² Andererseits erscheint von T. 20 bis T. 55 gar kein vollständiges Fugenthema, so daß eher von einem freien Da capo zu sprechen wäre (T. 1–28: 4 Themen mit Zwischenspiel und Nachspiel; T. 28–56: violinistische Figuren, alternierend mit Anklängen an das Fugenthema; T. 56–74: drei Themen, zunächst eng verwandt mit T. 1–10, das folgende Nachspiel freier). Hierfür den Begriff „Fuge in Ritornellform“ zu verwenden, trifft den Sachverhalt nicht.

³⁸ Schulze Bach-Überlieferung, S. 45 und 47. Vgl. auch Zehnder 2009 (wie Fußnote 5), S. 349–350.

³⁹ Der Begriff stammt aus dem Unterricht bei Erwin Ratz an der Akademie für Musik und darstellende Kunst Wien (1963/64); siehe auch E. Ratz, *Einführung in die musikalische Formenlehre. Über Formprinzipien in den Inventionen J. S. Bachs und ihre Bedeutung für die Kompositionstechnik Beethovens*, Wien 1951, S. 43 und 55.

⁴⁰ Die weiteren Korrespondenzen sollen hier nicht diskutiert werden.

⁴¹ Dies scheint mir ein wichtiges Merkmal zu sein, das diese Zwischenspieltechnik von der Concertotechnik unterscheidet: Ritornell und Episode sind im Concerto in der Regel durch deutliche Kadenz voneinander abgehoben. Eine Beschreibung mit Hilfe der für Fugen üblichen Terminologie ist sinnvoller als ein Rückgriff auf das Begriffspaar Ritornell/Episode.

⁴² Rampe, *Bachs Klavier- und Orgelwerke* (wie Fußnote 7), Bd. 1, S. 205.

Wieder ist dazu die von Matthias Geuting vertretene andere Extremposition einzubringen: „Die Kategorien ‚Ritornellform‘ und ‚fugenmäßige Setzart‘ schließen einander aus“. Dazu hat freilich schon Karl Heller Bedenken angemeldet.⁴³ Doch eine Diskussion über eine angemessene Interpretation von fugierten Konzertsätzen wie den ersten Satz des Konzerts in d-Moll für zwei Violinen BWV 1043 oder den Schlußsatz des 4. Brandenburgischen Konzerts BWV 1049 muß hier unterbleiben.

Wie ließe sich eine „Versöhnung“ denken? Der Begriff „Fuge in Ritornellform“ könnte ersetzt werden durch „Fuge mit profilierten Zwischenspielen“. Damit wäre der Hauptforderung Genüge getan, daß als Ritornell nur ein Formteil bezeichnet werden sollte, der eine deutlich Abrundung aufzuweisen hat und der in gleicher (oder zumindest sehr ähnlicher) Gestalt nochmals aufgenommen wird.

*

Mir scheint, die Bach-Analyse ist drauf und dran, eine gemeinsame, verbindliche Sprache zu verlieren. Die vorstehenden Zeilen versuchen, die gegenläufigen Positionen einander anzunähern. Wenig gewinnbringend sind Etikettierungen, die einer Einordnung in Kategorien (um nicht zu sagen in Schubladen) das Wort reden; zu diesen Etiketten gehört die „Ritornellform“. Man wird nicht darum herumkommen, ein Bach-Werk mit ausführlichen Beschreibungen zu charakterisieren; Bachs ingenüose Phantasie verdient das! Seinem Formwillen auf die Spur zu kommen, ist nicht einfach. Mit Werner Breig müssen wir bekräftigen: „Werkanalyse ist ein zugleich wissenschaftliches und künstlerisches Unterfangen“.⁴⁴

⁴³ Geuting (wie Fußnote 10), S. 106; dazu BJ 2008, S. 345 (K. Heller).

⁴⁴ Breig (wie Fußnote 1), S. 127.