

Grundsätzliches zur Ritornellform bei Johann Sebastian Bach

Von Siegbert Rampe (Spiegelberg)

Mehr als jeder anderen Art von Kompositionstechnik und -form, die Fuge eingeschlossen, bediente sich Johann Sebastian Bach der heute so genannten Ritornellform, die in seinem Œuvre sehr früh auftritt und bis in die 1740er Jahre hinein in Gebrauch blieb. Ritornellformen finden sich in allen Schaffensbereichen, ausgenommen Kanon und Motette, sie treten in Arie, Chorsatz und Fuge, im Konzert und in der Sonate und natürlich auch im Rahmen seines Tastenwerks auf, dort vor allem in Gestalt von Präludium und Toccata. Daß die Ritornellform über Jahrzehnte hinweg eine derart dominante Rolle spielen sollte, war eine zeittypische Modeerscheinung. Entwickelt in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts durch die venezianische Oper,¹ wurde sie in der Lagunenstadt bereits um 1700 auf Instrumentalmusik übertragen² und fand durch die gedruckten Opera mit venezianischen Konzerten sehr bald auch im deutschen Sprachgebiet Verbreitung. Georg Friedrich Händel beispielsweise bediente sich ihrer in seinen datierbaren Instrumentalwerken regelmäßig schon seit 1703, also mit gerade 18 Jahren.³ Allerdings ist nicht einmal gewiß, ob die frühen deutschen Opern- und Kantatenarien bzw. -chöre in Ritornellform unmittelbar auf das Vorbild venezianischer Bühnenwerke zurückgehen oder erst auf dem Umweg über solche instrumentalen Varianten entstanden. Als Mittler zwischen Italien und dem nördlicheren Teil des Heiligen Römischen Reichs Deutscher Nation kommt auch der zunächst am kurbayerischen Hof in München wirkende und seit 1688 als Hofkapellmeister in Hannover tätige Agostino Steffani (1654–1728) in Frage, welcher aus dem Veneto stammte und bereits seit 1685 Ritornellformen in seinen Opern verwendete.⁴ Da die

¹ N. Dubowy, *Arie und Konzert. Zur Entwicklung der Ritornellanlage im 17. und frühen 18. Jahrhundert*, München 1991 (Studien zur Musik. 9.), S. 32–160.

² Ebenda, S. 161–199.

³ S. Rampe, *Jugendwerke*, in: Händels Instrumentalmusik, hrsg. von S. Rampe, Laaber 2009 (Das Händel-Handbuch. 5.), S. 105–122, speziell S. 118–120; ders., *Solokonzerte für Oboe sowie Violine*, in: ebenda, S. 382–391; ders., *Ouvertüren, Sinfonien und Einzelsätze*, in: ebenda, S. 497–504, hier S. 498 f.; ders., *Händel und die Anfänge des Solokonzerts*, in: *Händel-Jahrbuch* 56 (2010), S. 315–338.

⁴ S. Rampe, „*Monatlich neue Stücke*“ – *Zu den musikalischen Voraussetzungen von Bachs Weimarer Konzertmeisteramt*, BJ 2002, S. 61–104, hier S. 75 f.; ders., *Italienische Vorbilder: Corelli, Steffani, Albinoni, Vivaldi*, in: Georg Friedrich Händel und seine Zeit, hrsg. von S. Rampe, Laaber 2009, S. 252–268, speziell S. 254 f.

Ritornellform im Bachschen Œuvre als Kompositionstechnik die zentrale Stellung schlechthin einnimmt, besteht also aller Grund, sich mit diesem Gegenstand, der Form und Technik zugleich ist, näher zu beschäftigen.

Die Bach-Forschung hat sich der Ritornellform jedoch erst spät und dann nur sehr vereinzelt zugewandt – und auch das hat historische Gründe. Philipp Spitta identifizierte in seiner Bach-Monographie dieses Formgebilde zwar durchaus als solches, aber für ihn und seine Zeit blieb es fremd, da das 19. Jahrhundert ganz im Zeichen der Sonaten(hauptsatz)form stand, welche damals einen ähnlichen Status innehatte wie im Spätbarock die Ritornellform. Obwohl das Zeitalter der Klassik, etwa Mozart in seinen Konzerten,⁵ Ritornell- und Sonatenform miteinander zu verknüpfen wußte, blieb die Ritornellform in Romantik und Spätromantik ein Fremdkörper, der mit der Ästhetik jener Zeit schwer vereinbar war. Die früheste eigene Studie zur Ritornellform bei Bach, verfasst von August Halm (1869–1929), datiert daher erst von 1919;⁶ erst nach dem Zweiten Weltkrieg aber schloß die Forschung daran an, und es sollte bis heute keine weitere Darstellung mehr geben, die sich umfassend auf diesen kompositorischen Bereich konzentriert. Lediglich einzelne Aspekte wurden erforscht⁷ und Probleme erörtert.⁸

Ich selbst habe mich mit der Ritornellform bei Bach seit fast 20 Jahren im Rahmen einer Untersuchung sämtlicher Instrumentalwerke dieser Art beschäf-

⁵ Vgl. hierzu K. Küster, *Formale Aspekte des ersten Allegros in Mozarts Konzerten*, Kassel 1991.

⁶ A. Halm, *Über J. S. Bachs Konzertform*, BJ 1919, S. 1–44.

⁷ H.-G. Klein, *Der Einfluß der Vivaldischen Konzertform im Instrumentalwerk Johann Sebastian Bachs*, Straßburg und Baden-Baden 1970 (Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen. 54.); G. B. Stauffer, *The Organ Preludes of Johann Sebastian Bach*, Ann Arbor (Michigan) 1980 (Studies in Musicology. 27.); A. Dürr, *Zur Form der Präludien in Bachs Englischen Suiten*, in: *Bach-Studien* 6 (1981), S. 101–108; J.-C. Zehnder, *Zur Konzertform in einigen späten Orgelwerken Johann Sebastian Bachs*, in: *Alte Musik – Praxis und Reflexion. Sonderband der Reihe „Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis“ zum 50. Jubiläum der Schola Cantorum Basiliensis*, hrsg. von P. Reidemeister und V. Gutmann, Winterthur 1983, S. 204–299; S. A. Christ, *Aria Forms in the Vocal Works of J. S. Bach, 1714–24*, Diss. Brandeis University 1988; J. Dehmel, *Toccata und Präludium in der Orgelmusik von Merulo bis Bach*, Kassel 1989; J.-C. Zehnder, *Giuseppe Torelli und Johann Sebastian Bach. Zu Bachs Weimarer Konzertform*, BJ 1991, S. 33–95; H.-I. Lee, *Die Form der Ritornelle bei Johann Sebastian Bach*, Pfaffenweiler 1993 (Musikwissenschaftliche Studien. 16.).

⁸ 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.

tigt⁹ und dabei erstmals auch einen Zusammenhang zur Ritornellform in der Vokalmusik hergestellt, und zwar mit Blick auf den musiktheoretischen Hintergrund jener Zeit. Für den einzigen Autor, der sich zu Bachs Lebzeiten zu dieser Form äußerte, Johann Adolph Scheibe (1739), entspricht die „Konzertform“, wie sie im 20. Jahrhundert bezeichnet wurde, nämlich in allen wesentlichen Punkten „einer wohlgesetzten Arie [...] Was also daselbst von der Singestimme bemerkt worden, das kann, mit veränderten Umständen, auf die Concertstimme ausgeleget werden“ oder umgekehrt.¹⁰ Somit waren Konzert- und Arienform grundsätzlich miteinander vergleichbar und man sollte daher heute allein von dem neutralen Begriff Ritornellform sprechen, da die Termini „Konzertform“ und „Arienform“ jeweils den einen oder anderen Bereich ausschließen. Um die Entwicklung von Bachs Ritornellform nachvollziehen zu können, untersuchte ich nicht allein die betreffenden Instrumentalwerke, sondern auch Arien und Chöre seiner geistlichen Vokalkompositionen und benannte Analogien und Unterschiede. Denn die Ritornellform setzt im überlieferten Schaffen Bachs noch vor seinem Vokalwerk ein: Als älteste Komposition dieser Art vermochte ich die Sonata a-Moll BWV 967 für Clavier zu identifizieren, deren früheste Quelle, eine Abschrift des älteren Bruders und ehemaligen Lehrers Johann Christoph Bach, Hans-Joachim Schulze und Robert Hill auf etwa 1705 datieren.¹¹ Es ist also durchaus wahrscheinlich, daß sich Bach ebenso wie Händel bereits in den Jahren zuvor mit der Ritornellform auseinandersetzte, jedenfalls aber noch in Arnstadt.

Derartige Neuerkenntnisse und die daraus zu ziehenden Konsequenzen auch für die Datierung anderer Instrumentalwerke Bachs werfen natürlich Fragen auf, und genau dies tut Jean-Claude Zehnder in seinem Beitrag im BJ 2012,¹² allerdings ohne auf den oben dargelegten Zusammenhang einzugehen. Einige seiner Antworten bedürfen einer Ergänzung und Erweiterung, da sie sich so

⁹ S. Rampe, *Bachs Konzerte: Die Entstehungsgeschichte ihrer Musik*, in: ders. und D. Sackmann, *Bachs Orchestermusik: Entstehung, Klangwelt, Interpretation. Ein Handbuch*, Kassel 2000, S. 177–249; S. Rampe, *Die Ritornellform als Kompositionsschema*, in: *Bachs Klavier- und Orgelwerke*, hrsg. von S. Rampe, Laaber 2007 (Das Bach-Handbuch. 4.), Bd. 1, S. 194–207; ders., *Freie Werke IV: Erste Kompositionen in Ritornellform*, in: ebenda, S. 350–415; ders., *Freie Werke V: Die Ritornellform als Norm*, in: ebenda, Bd. 2, S. 767–796; ders., *Zur Entwicklung der Bach'schen Ritornellform*, in: *Bachs Orchester- und Kammermusik*, hrsg. von S. Rampe, Laaber 2013 (Das Bach-Handbuch. 5.), Bd. 1, S. 147–163.

¹⁰ Zitiert nach der Ausgabe J. A. Scheibe, *Critischer Musikus*, Leipzig 1745 (Reprint: Hildesheim 1970), S. 631 ff.

¹¹ Rampe, „*Monatlich neue Stücke*“ (wie Fußnote 4), S. 104.

¹² J.-C. Zehnder, *Ritornell – Ritornellform – Ritornellkonstruktion. Aphorismen zu einer adäquaten Beschreibung*, BJ 2012, S. 95–106.

auf Bach nicht uneingeschränkt anwenden lassen. Meine folgenden Ausführungen beziehen sich also auf Zehnders Fragestellungen; ich gliedere sie in unterschiedliche Abschnitte nach der Ordnung seines Beitrags.

1. Was ist ein Ritornell?

Der Terminus „Ritornell“ war, wie Zehnder darlegt, zwar schon zur Bach-Zeit in Gebrauch, aber eine hinreichende Definition sucht man in der zeitgenössischen Literatur vergeblich. Es handelt sich vielmehr um die Verkleinerungsform des italienischen Begriffs „ritorno“ (Wiederkehr), ein Ritornell ist also ein kurzes Gebilde, das im Rahmen eines Musikstücks wiederholt wird. Laut Zehnder zeigt es als „instrumentales Vorspiel in der Regel eine in sich abgerundete Struktur, es schließt in der Haupttonart“.¹³ Eine solche Feststellung findet man in der modernen Sekundärliteratur häufig, aber gerade dies ist bei vielen Ritornellen des Spätbarock nicht der Fall. Hätte ein Ritornell nach zeitgenössischer Auffassung in der Tonika zu enden gehabt, wie es auf die meisten Ritornelle zutrifft, besäßen nicht nur manche Arien Bachs, sondern auch beispielsweise der erste Satz seines a-Moll-Violinkonzerts BWV 1041 kein Ritornell. Denn deren Instrumentalvorspiele schließen auf der Dominante und daher kann es nach der Musiklehre der Zeit in Wirklichkeit nicht zwingend Ziel eines Ritornells gewesen sein, in die Haupttonart zurückzuführen. Dergleichen findet man übrigens auch in Bachs Tastenmusik, beispielsweise im Präludium a-Moll BWV 894/1 für Clavier. Karl Heller hat 1991 als erster auf solche „modulierende“ Ritornelle in Bachs Clavierwerk hingewiesen (hier am Beispiel der Toccata G-Dur BWV 916),¹⁴ jedoch nicht benannt, welchem Modell der Komponist diese Art der Ritornellgestaltung nachempfunden hat. Man trifft nämlich auch sie in der venezianischen Oper des späten 17. Jahrhunderts an und derjenige, der modulierende Ritornelle auf die Instrumentalmusik übertrug, war nicht Bach selbst, sondern Tomaso Albinoni, dessen *Sinfonie, e Concerti a Cinque Due Violini Alto, Tenore, Violoncello, e Basso* op. 2 im Jahre 1700 in Venedig erschienen. Dieses Opus enthält die ältesten Instrumentalwerke in Ritornellform, dem modulierenden Ritornelltypus entsprechen hier die Kopfsätze von gleich drei seiner sechs Konzerte: die Concerti G-Dur op. 2,8 (Allegro), C-Dur op. 2,10 (Allegro) und D-Dur op. 2,12 (Allegro assai).¹⁵ Eine Analyse des ersten Satzes im Concerto op. 2,8

¹³ Ebenda, S. 95.

¹⁴ K. Heller, *Die freien Allegrosätze in der frühen Tastenmusik Johann Sebastian Bachs*, in: Beiträge zur Bach-Forschung 9/10, Leipzig 1991, S. 173–185.

¹⁵ Rampe, *Zur Entwicklung und Verbreitung des Concerto bis 1720*, in: Bachs Orchester- und Kammermusik (wie Fußnote 9), S. 120–146, hier S. 127.

habe ich wiederholt an leicht zugänglicher Stelle publiziert,¹⁶ daher ist die Demonstration eines derartigen Bauplans hier nicht mehr erforderlich. Bemerkenswert erscheint das modulierende Ritornell jedoch aus zwei Gründen: Zum einen tritt es bei Bach nur in den früheren seiner Ritornellformen auf und fehlt beispielsweise in den Arien und Chören der Leipziger Vokalwerke vollständig. Andererseits ist ein Ritornell ohne Abschluß auf der Tonika natürlich für die Schlußgestaltung eines Werks untauglich und bedingt deshalb schon bei Albinoni einen zusätzlichen „Anhang“ am Ende des Satzes, der zur Haupttonart zurückführt.¹⁷ Solche Anhänge begegnen uns auch bei Bach, und zwar gelegentlich sogar dann, wenn das Eingangsritornell nicht moduliert, etwa in der erwähnten Sonata a-Moll BWV 967. Daher sind Anhänge also ebenfalls ein wichtiges Kriterium für die zeitliche Einordnung einer Komposition. Allerdings trifft man sowohl modulierende Ritornelle als auch Anhänge bei vielen Komponisten jener Zeit an, und zwar noch Jahre später als bei Albinoni und Bach. Händel beispielsweise schuf Ritornelle, die auch auf der III., IV. oder VI. Stufe enden können, noch in seinen Orgelkonzerten op. 4 (1735/36) und *Concerti Grossi* op. 6 (1739).¹⁸

Kommen wir auf die ursprüngliche Fragestellung zurück, so ist festzuhalten, daß ein Ritornell im 17. und frühen 18. Jahrhundert ein mehrteiliges, aber kurzes Gebilde darzustellen hatte, welches tonartlich nicht unbedingt festgelegt sein mußte.

Laut Zehnder hat ein Ritornell „oft die stringente Folge 1) eines thematisch hervorgehobenen Kopfes, 2) eines locker weiterführenden Abschnitts („Fortspinnung“) und schließlich 3) einer (gelegentlich ausführlich gestalteten) Kadenzierung“.¹⁹ Gemeint ist der sogenannte Fortspinnungstypus, der sich nach der Theorie Wilhelm Fischers (1886–1962)²⁰ in „Vordersatz [Kopf], Fortspinnung und Epilog“ gliedert. Aber diese Lehrmeinung hat in der barocken Welt ebenfalls nur bedingt Bestand; denn viele Ritornelle, auch solche von Bach, sind in Wirklichkeit nicht drei-, sondern nur zweiteilig, sie umfassen also einen Vordersatz und eine Fortspinnung mit integrierter Kadenz (oder einen fortgesponnenen Epilog). Unter Bachs Konzerten gehören zu diesem zweigliedrigen Typus beispielsweise die Kopfsätze des 2. und 6. Brandenburgischen

¹⁶ Ebenda sowie Rampe, *Händel in der Geschichte des Concerto*, in: ders. (Hrsg.), *Händels Instrumentalmusik* (wie Fußnote 3), S. 375–381, hier S. 378; ders., *Italienische Vorbilder* (wie Fußnote 4), S. 258.

¹⁷ Rampe, *Bachs Konzerte* (wie Fußnote 9), S. 181 f.; ders., *Zur Entwicklung und Verbreitung des Concerto* (wie Fußnote 15), S. 127 f.

¹⁸ Rampe, *Händel in der Geschichte des Concerto* (wie Fußnote 16), S. 377.

¹⁹ Zehnder, *Ritornell – Ritornellform – Ritornellkonstruktion* (wie Fußnote 12), S. 95.

²⁰ W. Fischer, *Zur Entwicklung des Wiener klassischen Stils*, in: *Studien zur Musikwissenschaft. Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich* 3, Leipzig und Wien 1915, S. 24–84.

Konzerts F-Dur und B-Dur BWV 1047 und 1051 oder des A-Dur-Cembalokonzerts BWV 1055, und dieses Modell trifft man ebenfalls bereits in Albinonis Opus 2 an. Da Albinoni – und nicht, wie es nahezu in der gesamten Literatur zu lesen ist, Vivaldi – zugleich der Erste war, der auch ein Konzert mit einem Ritornell des dreiteiligen Fortspinnungstypus veröffentlichte (op. 2,2 F-Dur),²¹ ergeben sich aus diesen Befunden also keinerlei chronologische Schlußfolgerungen. Vielmehr muß man einräumen, dass zwei- und dreiteilige Ritornelle in der Barockzeit nebeneinander bestanden, selbst wenn letztere deutlich häufiger auftraten. Jedenfalls aber wird man auch zweigliedrige Modelle als vollgültige Ritornelle anzuerkennen haben, obschon sie Fischers Theorie nicht unmittelbar entsprechen. Und schließlich sei, um Mißverständnissen vorzubeugen, darauf hingewiesen, daß mitunter sogar vier- und fünfteilige Ritornelle auftreten können, sogar bei Bach.

Daher wird man die Antwort auf die Frage, was ein Ritornell ist, kaum klarer formulieren können, als daß es sich um ein kurzes mehrteiliges Gebilde handelt, welches in seiner Gestaltung nicht näher festgelegt zu sein hat.

2. Was ist eine Ritornellform?

Gemäß dieser Definition muß eine Ritornellform also ein Bauplan sein, der durch die Wiederkehr seines Ritornells gegliedert wird. Wie oft und in welcher Gestalt das Ritornell wiederkehrt und ob es ganz, teilweise oder variiert erscheint, bleibt in das Belieben des Komponisten gestellt. Insofern bietet die Ritornellform beim Komponieren einen vergleichsweise großen Handlungsspielraum. Für die Abschnitte zwischen dem Ritornell und seiner Wiederkehr hat sich im 20. Jahrhundert der Begriff „Episode“ eingebürgert. Wer ihn erfand, ist unbekannt und auch eher unwichtig, weil er dasselbe meint, was im 17. und 18. Jahrhundert „Solo“ genannt wurde (auch im Unterschied zum „Tutti“). Die ideale Ritornellform beruht auf dem Kontrast von Tutti und Solo, allerdings muß es sich dabei nicht zwingend um einen Gegensatz handeln; denn die frühen und späten Ritornellformen weisen oft eine Begleitung des Solos durch das Ripieno auf, so daß eine Unterscheidung zwischen Ritornell und Episode mitunter nur durch abweichendes, oft (aber nicht immer) gegensätzliches thematisches oder motivisches Material möglich wird. Das gilt auch für Arie und Chor in Ritornellform, selbst wenn dort eine Kontrastierung zu den Instrumentalteilen durch den Einsatz der Singstimme(n) und die Unterlegung eines Texts gegeben ist.

²¹ Rampe, *Zur Entwicklung und Verbreitung des Concerto* (wie Fußnote 15), S. 125 f.

Jean-Claude Zehnder hat zurecht kritisiert, dass es unangemessen erscheint, die vokalen Abschnitte einer Arie mit ihrer zentralen Textaussage als bloße Episoden zu bezeichnen, und dabei auf mich verwiesen.²² Tatsächlich habe ich die Vokalteile von Arien im Rahmen meiner Analysen ihrer Ritornellformen als Episoden dargestellt. Dabei ging es freilich ausschließlich um den Bauplan der Ritornellanlage und nicht um die Besprechung der Vokalwerke selbst, in der selbstverständlich der Text im Mittelpunkt zu stehen hat. Wie sonst aber sollte man die vokalen Soli benennen, um sie als Elemente einer Ritornellform verständlich zu machen? Zehnder schlägt statt dessen den Begriff „Vokaleinbau“ für die vokale Episode vor,²³ der freilich gleich in mehrfacher Hinsicht wenig hilfreich ist: Zunächst suggeriert er, dass in die Instrumentalpartien ein Vokalsatz eingepasst wurde; nach Vorstellung der damaligen Zeit aber sind die instrumentalen Abschnitte einer Arie gerade um den Text der Singstimme(n) herum konstruiert. Zum anderen bildet „Vokaleinbau“ einen Gegensatz und kein Synonym zur Episode. Akzeptiert man die Darstellung von Johann Adolph Scheibe (1739), daß vokale und instrumentale Ritornellformen miteinander vergleichbar sind, wird man also nicht umhin kommen, bei der formalen Analyse dieselben Termini zu verwenden, wobei es gegenstandslos bleibt, ob man die Episode nun als Solo bezeichnet oder nicht.

Auch für Sonatensätze in Ritornellform wünscht Zehnder eine andere Terminologie. Scheibe unterscheidet bei der Triosonate oder dem Quartett die „eigentliche Sonate“ von jener „auf Concertenart“,²⁴ was Zehnder – wie übrigens auch Matthias Geuting,²⁵ auf den er sich stützt²⁶ – auf die Ritornellanlage bezieht. Dabei hat David Schulenberg gerade gezeigt, daß Scheibe in seiner Abhandlung der Sonate mit keinem Wort von der Ritornellform spricht, sondern allein von der großformalen Struktur eines Werks:²⁷ Die „Sonate auf Concertenart“ ist eine dreisätzig mit der Folge schnell-langsam-schnell nach dem Muster des venezianischen Concerto, die „eigentliche Sonate“ also eine viersätzig. Folglich beruht Zehnders Vorschlag, Sonatensätze in Ritornellform als „eigentliche Sonatensätze“ zu bezeichnen, auf einem Mißverständnis; seine Anregung muß hier also ebenfalls unberücksichtigt bleiben und

²² Rampe, „*Monatlich neue Stücke*“ (wie Fußnote 4), S. 78 f.

²³ Zehnder, *Ritornell – Ritornellform – Ritornellkonstruktion* (wie Fußnote 12), S. 96 f.

²⁴ Scheibe, *Critischer Musikus* (wie Fußnote 10), S. 675.

²⁵ M. Geuting, *Konzert und Sonate bei Johann Sebastian Bach. Formale Disposition und Dialog der Gattungen*, Kassel 2006 (Bochumer Arbeiten zur Musikwissenschaft. 5.), passim.

²⁶ Zehnder, *Ritornell – Ritornellform – Ritornellkonstruktion* (wie Fußnote 12), S. 97 f.

²⁷ D. Schulenberg, *The Sonate auf Concertenart – A Postmodern Invention?*, in: J. S. Bach's Concerted Ensemble Music, the Concert, hrsg. von G. G. Butler, Urbana und Chicago 2008 (Bach Perspectives 7), S. 55–96.

mit Blick auf die Benennung der Teile einer Ritornellanlage läßt sich nur sagen, daß zu den Begriffen „Ritornellform“ und „Episode“ bis heute keine wirklich besseren Alternativen bestehen.

3. Die Entstehung der instrumentalen Ritornellform

Auch hinsichtlich der Entstehung instrumentaler Ritornellformen will sich Zehnder nicht den historischen Vorbildern anschließen: „Gleichsam eine Gegenposition nehmen die Analysen von Siegbert Rampe ein; die ‚Ritornellform‘ wird nicht erst von Vivaldi (1711) hergeleitet, sondern schon von Albinoni (1700)“.²⁸ Richtig ist, daß es nicht ich oder Dominik Sackmann²⁹ waren, die festgestellt haben, daß Albinoni (und nicht Vivaldi) die Ritornellform auf das Instrumentalkonzert übertrug, sondern bereits 1991 Norbert Dubowy.³⁰ Ich habe dessen Behauptung seit 2000 lediglich durch Analysen der Albinonischen Konzerte untermauert. Natürlich haben Carl Dahlhaus und Rudolf Eller, wie Zehnder darlegt, bereits 1955 und 1961 Antonio Vivaldi als Bachs Vorbild der Ritornellform benannt³¹ und seitdem wurde diese Erkenntnis in der gesamten Sekundärliteratur festgeschrieben. Aber kannten sie überhaupt Albinonis Opus 2? Konnten sie schon damals wissen, daß es bei Bach und Händel bereits vor 1711 Werke in Ritornellanlage gegeben haben muß? Albinonis Sonaten und Sinfonien von 1700, ursprünglich in Einzelstimmen veröffentlicht, sind erst in den Jahren 1982 bis 2000 als Neuausgabe in Partitur herausgekommen.³² Um sie bereits in den 1950er oder 1960er Jahren analysieren zu können, hätte man also schon selbst Spartierungen anfertigen müssen, wie es auch zur Bach-Zeit notwendig war, um die Werke bearbeiten zu können. Johann Gottfried Walther in Weimar richtete bekanntlich Albinonis Konzerte op. 2, 8 und 12 für Orgel ein, von Bach blieb eine Abschrift (ca. 1709/10) der Continuo-Stimme zum Concerto e-Moll op. 2, 4 erhalten (= BWV Anh. I 23). Zu Beginn des 18. Jahrhunderts war dem Opus nämlich ein ähnlich großer Erfolg beschieden wie seit 1711 Vivaldis berühmtem *L'Estro Armonico* op. 3: Bereits 1702 erschien in Venedig eine Zweitaufgabe und im gleichen Jahr brachte auch Vivaldis späterer Verleger Estienne Roger in Amsterdam eine eigene Ausgabe heraus, die über Jahrzehnte hinweg im Katalog blieb und wiederholt neu aufgelegt wurde. 1709 folgte eine weitere Neuauflage durch die

²⁸ Zehnder, *Ritornell – Ritornellform – Ritornellkonstruktion* (wie Fußnote 12), S. 99.

²⁹ D. Sackmann, *Bach und das italienische Concerto*, in: Rampe und Sackmann, *Bachs Orchestermusik* (wie Fußnote 9), S. 65–79.

³⁰ Dubowy, *Arie und Konzert* (wie Fußnote 1), S. 161.

³¹ C. Dahlhaus, *Bachs konzertante Fugen*, in: BJ 1955, S. 47–72. R. Eller, *Vivaldi – Dresden – Bach*, in: *Beiträge zur Musikwissenschaft* 3 (1961), Heft 4, S. 31–48.

³² Hrsg. von W. Kolneder und H. Bergmann in Adliswil (Schweiz).

Londoner Verleger John Walsh, Peter Randall und Joseph Hare senior.³³ Damit war diese Sammlung nördlich der Alpen allgemein verfügbar und man konnte sie, wie ich gezeigt habe, sogar per Katalog in Amsterdam bestellen, auch in Weimar: Johann Gottfried Walther ließ sich Amsterdamer Musikalien aus dem Verlag Rogers durch einen „Ost-Indien-Fahrer“ direkt nach Hause liefern.³⁴ Es gibt also keinen Grund daran zu zweifeln, daß es zunächst Albinoni war, der für die Verbreitung der Konzertform sorgte, selbst wenn außer Frage steht, daß seine Werke durch den „Boom“, welche die musikalisch und kompositionstechnisch überlegenen Konzerte Vivaldis seit 1711 auslösten, in der Gunst des Publikums abgelöst wurden.

Zehnder stört an der Ritornellanlage in Albinonis frühen Konzerten, daß dort die Episoden nicht stets solistisch hervorgehoben werden,³⁵ wie es dann in Giuseppe Torellis Concerti op. 8 (1709) und in Vivaldis Opus 3 meist der Fall ist. Aber war dies ein entscheidendes Kriterium bereits der Zeit um 1700? Wenn man von einer solchen Voraussetzung ausginge, müssten auch zahlreiche Ritornellformen in der Kammer- und Tastenmusik Bachs als fraglich gelten, weil dort ebenfalls ein Besetzungswechsel nicht ohne weiteres möglich ist. Wie meine Analysen beweisen, präsentieren Albinonis Episoden entweder neues motivisches Material oder verarbeiten die thematischen Gedanken des Ritornells, ebenso wie dies in vielen Bachschen Arien und Konzerten der Fall ist; daß es sich tatsächlich um Ritornellformen handelt, wird durch den Wiedereintritt der Ritornelle offensichtlich, der an der Ritornellanlage als solcher letztlich keine Zweifel aufkommen läßt. Für die Technik, Ritornellmaterial binnen Episoden zu zitieren und verwandeln, verwendete ich den Ausdruck „ritornellverarbeitender Teil“. Dieser Begriff ist Zehnder „zu allgemein“,³⁶ aber nur so lassen sich innere Bezüge zwischen Ritornell und Episode transparent machen, ohne deren genaue Faktur stets detailliert beschreiben zu müssen. Merkwürdig bleibt in diesem Zusammenhang übrigens, daß Zehnder für seine eigenen Schlußfolgerungen ebenso wie bereits Karl Heller 1991³⁷ ausgerechnet den Kopfsatz jenes Concerto e-Moll op. 2,4 heranzieht, der als einziger unter den sechs Konzerten eben keine frühe Ritornellform enthält.

4. Fugen in Ritornellform

Wirklich fundamental unterschiedlicher Auffassung ist Zehnder hinsichtlich der Kategorie von „Fugen in Ritornellform“, deren Existenz er schlicht be-

³³ Rampe, *Zur Entwicklung und Verbreitung des Concerto* (wie Fußnote 15), S. 122 f.

³⁴ Rampe, *Die Ritornellform als Kompositionsschema* (wie Fußnote 9), S. 201.

³⁵ Zehnder, *Ritornell – Ritornellform – Ritornellkonstruktion* (wie Fußnote 12), S. 100 f.

³⁶ Ebenda, S. 104.

³⁷ Heller, *Die freien Allegrosätze* (wie Fußnote 14), S. 179.

zweifelt. Hingegen will er diesen Terminus durch „Fuge mit profilierten Zwischenspielen“ ersetzt wissen.³⁸

Dabei muß zunächst wieder auf ein historisches Mißverständnis aufmerksam gemacht werden; denn erneut war es nicht ich, der erstmals auf Fugen in Ritornellform hingewiesen hat, wie Zehnder meint. Vielmehr identifizierte und benannte Ulrich Siegele diese Fugenart als erster,³⁹ und zwar im Unterschied zur kontrapunktisch definierten Fuge, deren Gestaltung durch die kontrapunktische Durchführung der Themen bestimmt wird, wie es traditionell seit dem frühen 16. Jahrhundert der Fall war. Daneben besteht jedoch im Spätbarock ein zweiter Typus, der außer bei Bach auch bei Albinoni (1700) und Corelli (1700) auftritt.⁴⁰ Diese Fugen besitzen tatsächlich sehr profilierte Zwischenspiele, aber ein solcher Terminus greift zu kurz, weil die Zwischenspiele in ihrer räumlichen Ausdehnung den Themendurchführungen nahekommen (oder diese gelegentlich sogar übertreffen!), weil die Zwischenspiele nicht etwa bloße Überleitungen darstellen, sondern eigenes motivisches oder gar thematisches Material erhalten und verarbeiten, weil dieses Material, und das gilt vor allem für Bachs Fugen, oft in späteren Zwischenspielen erneut aufgegriffen wird. Somit weisen solche Zwischenspiele sämtliche Eigenschaften auf, die den Episoden einer reifen Bachschen Ritornellform zukommen, und man ist deshalb veranlaßt, hier von wirklichen Episoden zu sprechen, während die Themendurchführungen der Fuge als Ritornelle fungieren.

Wie jedoch dachte Bach? Seine Haltung läßt sich unschwer an seinen Konzertsätzen ablesen, die tatsächlich als Fugen gestaltet sind. Ein schönes Beispiel ist das Presto-Finale des 4. Brandenburgischen Konzerts in G-Dur BWV 1049, in dem die Fugendurchführung von ausgedehnten Episoden unterbrochen wird, welche alle oben genannten Eigenschaften solcher Formteile aufweisen. Sie nehmen mit 90 zu 154 Takten rund 60 Prozent des Ritornellumfangs in diesem Satz ein, sind also weit mehr als profilierte Zwischenspiele und zu-

³⁸ Zehnder, *Ritornell – Ritornellform – Ritornellkonstruktion* (wie Fußnote 12), S. 104 ff.

³⁹ U. Siegele, *Kategorien formaler Konstruktion in den Fugen des Wohltemperierten Klaviers*, in: S. Rampe (Hrsg.), *Bach. Das Wohltemperierte Klavier I: Tradition, Entstehung, Funktion, Analyse. Ulrich Siegele zum 70. Geburtstag*, München und Salzburg 2002 (Musikwissenschaftliche Schriften. 38.), S. 321–471, speziell S. 462 bis 471; U. Siegele, *Von zwei Kulturen der Fuge. Ritornellform und kontrapunktische Definition im Wohltemperierten Klavier von J. S. Bach*, in: *Musik und Ästhetik* 40 (2006), S. 63–69.

⁴⁰ T. Synofzik und S. Rampe, *Ricercar, Canzone oder Fantasie? Zur Entwicklung der Fuge*, in: Rampe (Hrsg.), *Bachs Klavier- und Orgelwerke* (wie Fußnote 9), S. 80–91, speziell S. 88–91; Rampe, *Die Ritornellform als Kompositionsschema* (wie Fußnote 9), S. 203–206.

dem das eigentliche Zentrum der musikalisch-dramaturgischen Handlung.⁴¹ Damit steht fest, daß Bach sogar Konzertsätze als Fugen in Ritornellform verstand, und es liegt nahe, dasselbe Modell auf andere seiner Fugen zu übertragen, beispielsweise innerhalb seiner Tasten- und Kammermusik. Zwei Fugen, die dem Finale des 4. Brandenburgischen Konzerts musikalisch entsprechen, sind die Orgelfuge in e-Moll BWV 548/2 und der zweite Satz (Allegro) der Flötensonate in e-Moll BWV 1034. In beiden Fällen erreicht das musikalische Geschehen wieder in den Episoden seinen Höhepunkt und die Episoden sind mit 73 zu 158 Takten (BWV 548/2) bzw. 25,5 zu 44,5 Takten (BWV 1034/2) erneut maßgeblich am Gesamtumfang der Sätze beteiligt. Was wollte man von Episoden also noch mehr erwarten?

Folglich war die Fuge in Ritornellform tatsächlich eine Kategorie der Bachschen Fuge, indem der Komponist das Modell der Ritornellform auch an diese Gattung adaptierte, und es wäre geradezu irreführend, derartige Stücke als Fugen mit profilierten Zwischenspielen zu bezeichnen, weil es der tatsächlichen musikalischen Handlung widerspräche. Erst recht aber ließen sich solche Fugen nicht von jenen unterscheiden, deren Bauplan kontrapunktisch definiert ist, selbst wenn dort die Zwischenspiele ein besonderes Profil erhielten. Vielmehr wird man einräumen und dies auch als seine historische Leistung anerkennen müssen, daß Bach als einziger Fugen in Ritornellform für Tasteninstrumente komponierte.

⁴¹ Vgl. meine Analyse in S. Rampe, *Brandenburgische Konzerte BWV 1046–1051*, in: ders. (Hrsg.), *Bachs Orchester- und Kammermusik (wie Fußnote 9)*, S. 197–206.