

Sebastian Zips

DIE RITORNELLFORM IN DEN JEWEILS ZWEITEN SÄTZEN DER CELLOSONATEN RV 40 UND RV 43

QUELLENLAGE

Beide Sonaten werden in einer Sammelhandschrift mit sechs Violoncello-sonaten in der Bibliothèque Nationale zu Paris aufbewahrt (*F-Pn*, Vm⁷ 6310). Die nicht autographe Handschrift entstand – nach verschiedenen Untersuchungen – in der Mitte der zwanziger Jahre des 18. Jahrhunderts. Die Sonaten RV 40 und RV 43 sind Pasticci, das bedeutet, ihre Sätze können auch schon vorher entstanden, oder aus anderen Werken entliehen sein.

RITORNELLFORM

Zunächst muss gesagt werden: Es gibt nicht *den* vivaldischen Ritornelltypus schlechthin. Abweichungen finden sich immer wieder. Dennoch kann von der Mehrzahl der Soloconcerti folgendes Grundgerüst für den Eröffnungssatz aufgestellt werden: R1 – S1 – R2 – S2 – R3 – S3 – R4 – S4 – Schluss.
(R steht für Ritornell, S steht für Solo)¹

Folgende Funktionen kommen den Teilen zu:²

- R1: Eröffnung in der Tonika.
- S1: Modulation in die zweite Tonart. In Moll: entweder nach III (43%) oder v (49%).
- R2: Material aus R1 (zu 71%). Bestätigt die zweite Tonart (67%). Kann entfallen (19%)!
- S2: Modulation in die periphere Tonart, meist mit neuem Material (zu 56%).
- R3: Material ebenfalls aus R1 (zu 80%). Bestätigt die periphere Tonart (34%) oder moduliert zurück in die Tonika oder in andere periphere Tonarten. Kann entfallen (5%)!
- S3: Rückmodulation in die Tonika (sofern nicht in R3 geschehen), mit eigenem Material (zu 41%). Kann ebenfalls entfallen (34%)!
- R4: Wiederherstellung der Tonika; falls dies in R3 oder S3 geschehen ist: Stabilisierung der Tonika. Wenn es ein S4 gibt, kann es von R4a und R4b rahmenartig umschlossen sein, wobei R4b kurz ausfällt.
- S4: Bestärkt die Tonika und gibt dem Solisten noch einmal Raum, seine Virtuosität besonders zur Schau zu stellen. Kann sowohl aus neuem Material (38%) oder früherem Material bestehen (34%). Entfällt selten.
- Schluss: kurzes Ritornell: Material meist aus dem „Nachsatz“ von R1 (54%).

Sebastian Zips, Clara-Schumann-Strasse 26, 95030 Hof, Germania.
e-mail: sebastian.zips@yahoo.com

¹ Vgl. SIMON McVEIGH and JEHOASH HIRSHBERG, *The Italian Solo Concerto, 1700-1760: Rhetorical Strategies and Style History*, Woodbridge, The Boydell Press, 2004, S. 81-154.

² Die in Klammern angegebenen Prozentzahlen geben den Wert an, der am häufigsten zu finden ist.

An harmonischen Schemata bei den Concerti in Moll finden sich als die drei am häufigsten (alle zu je etwa 10%) Verbreiteteten (Typisierung nach McVeigh/Hirshberg):³

Typ A.2. i – v – III – i.

Typ C.1. i – III – v – i.

Typ C.2. i – III – iv – i.

ANALYSE DER BEIDEN SÄTZE

Analyse der Sonate in e-moll RV 40/II

Vom Rhythmus und Charakter des Satzes her liegt eine Allemande vor.

Charakteristisch für das Thema ist ein für Vivaldi typisches Dreischlagmotiv: (H-h-H), das allerdings mit Sechzehntelnoten umspielt ist.

Formteil	Takt	Stufe	Thematisches Material
R1	1 m.A.-8	I	AB (A:Vordersatz: 1.m.A.-3 /B: Nachsatz: 3-8)
S1	9 m.A.-18	I > III	A C (kompletter Vordersatz + Fortspinnung)
R2	19 m.A.-21	III > iv	A' (Themenkopf nach G-Dur, a-moll gekehrt)
S2	22 m.A.-24	iv	D (Interpolation mit neuem Material)
R3	entfällt		
S3	entfällt		
R4a	25 m.A.-27	I	A (Reprisesfunktion)
S4	27-33	I	E (letztes und längstes Solo mit neuem Material)
R4b	34 m.A.-39	I	B (Nachsatz von R1 kaum merklich verändert)

Bemerkenswertes:

S1 wiederholt den Vordersatz von R1; laut McVeigh/Hirshberg trifft man dies eher selten an (8% Häufigkeit).⁴

R2 moduliert bereits in die periphere Tonstufe, hier in die Mollsubdominante a-moll (iv). Diese frühe Modulation trifft man eher selten an: McVeigh/Hirshberg konstatieren davon eine Häufigkeit von 5%.⁵ Für gewöhnlich übernehmen die Soloteile die Modulation.

S2 besteht nur aus einer kurzen Interpolation und fällt, auf die gesamte Satzlänge betrachtet, sehr kurz aus (nur 3 Takte). Die periphere Tonart a-moll nimmt im ganzen Satz nur 5 Takte ein und spielt damit keine Rolle. Um den Wiedereintritt der Tonika nicht zu abrupt wirken zu lassen, harmonisiert Vivaldi die Auftaktnote H mit einem dominantischen H-Dur Akkord.

³ Vgl. McVEIGH and HIRSHBERG, *The Italian Solo Concerto*, cit., S. 112f.

⁴ Vgl. McVEIGH and HIRSHBERG, *The Italian Solo Concerto*, cit., S. 99.

⁵ Vgl. McVEIGH and HIRSHBERG, *The Italian Solo Concerto*, cit., S. 127.

R3 entfällt, denn es ist kein Ritornell in der peripheren Tonart (in diesem Falle: a-moll) auffindbar. Auch dies ist in wenigen Fällen anzutreffen, da es nur bei 5% der Concerti festgestellt werden kann.⁶

S3 entfällt ebenfalls. Der Grund für das Entfallen von R3/S3 soll in der Zusammenfassung dieser Untersuchung genannt werden.

Der Schluss bezieht sein Material aus dem Nachsatz des Motivs von R1, das schließenden Charakter hat (V-i).

Was das Verhältnis von Solo/Tutti anbelangt, so findet man ein ebenbürtiges Gleichgewicht vor: Die Anteile sind 51:49.

Analyse der Sonate in a-moll RV 43

Vom Rhythmus und Charakter her liegt ebenfalls eine Allemande vor.

Charakteristisch für das Thema ist auch hier der Dreischlag (a-A-a), der ohne Umspielung deutlicher auszumachen ist.

Formteil	Takt	Stufe	Thematisches Material
R1	1 m.A.-11	I	AB (A Vordersatz: 1 m.A.-4, B Nachs.: 5 m.A.-11)
S1	12-19	I > III	A´C (nur Themenkopf, dann Fortspinnung)
R2	20 m.A.-22	III	A´(Vordersatz verkürzt nach C-Dur gekehrt)
S2	23 m.A.-31	III > v	D (Solo mit neuem Material)
R3	entfällt		
S3	entfällt		
R4	31-35	I	A (Reprisesfunktion)
S4	35-47	I	E (letztes und längstes Solo mit neuem Material)
R4b	47-49	I	A´´ (Themenkopf abgewandelt)

Bemerkenswertes:

S1 wiederholt ebenfalls, wie RV 40, den Vordersatz von R1.

R2 kommt hier keine modulierende Funktion zu.

R3/S3 entfallen wie bei RV 40.

R4b besteht nicht wie bei RV 40 aus dem Nachsatz von A, sondern aus dem abgewandelten Themenkopf mit einer eigenen Schlussformel. Nach McVeigh/Hirshberg kann man dies in 8% der Fälle antreffen.⁷

Die Modulationen finden nur in den Ritornellen statt. Dies trifft bei 41% aller Concerti zu.⁸

Die periphere Tonart, in diesem Fall e-moll, nimmt auch wie bei RV 40 kaum Raum ein.

Das Verhältnis Solo/Tutti entspricht 31:49. Hier ist also das Gewicht zu Gunsten der Soloteile verschoben.

⁶ Vgl. McVEIGH and HIRSHBERG, *The Italian Solo Concerto*, cit., S. 128.

⁷ Vgl. McVEIGH and HIRSHBERG, *The Italian Solo Concerto*, cit., S. 147.

⁸ Vgl. McVEIGH and HIRSHBERG, *The Italian Solo Concerto*, cit., S. 127.

ERGEBNIS UND SCHLUSS

Beide Analysen zeigen deutlich, dass eine Concertosatzform nachgewiesen werden kann:

4 Ritornelle und 3 Solopassagen kann man in der Solostimme entdecken. Auch harmonisch wird das Concertosatzschema voll erfüllt.

Dennoch liegt ein richtiger Concertosatz, der zu einem Kammermusiksatz umgearbeitet wurde, nicht vor: dagegen spricht dessen Kürze von nur 39 (RV 40/II), bzw. 49 (RV 43/II) Takten. Die Soloteile, die bisweilen nur aus drei Takten bestehen, fallen zu kurz aus. Der Wechsel von Solo – Tutti geschieht zwar nicht zu häufig, aber zu schnell hintereinander.

Eine Ausführung mit einem Orchester und einem Solisten würde sowohl bei den Musikern als auch bei den Hörern eher zu unbefriedigenden Ergebnissen führen und wohl auch zu sehr Experimentcharakter zeigen. Eine Aufführung als Concerto empfiehlt sich also nicht.

Was das rein optische Bild beider Sätze anbelangt, so fällt unmittelbar der Wiederholungsstrich auf, der eher einen Sonatensatz in der Binärform vermuten lässt. Beim genaueren Betrachten der Satzstruktur stellt man fest, dass die Binärform hier – wie bei den anderen schnellen Sätzen der übrigen 8 Cellosonaten – durch eine „Reprise“ am Schluss im Grunde zu einer Ternärform erweitert wurde.

So lässt sich diesen Sätzen auch folgendes Schema zu Grunde legen:⁹

RV 40	RV 43	Formteil
Takt 01 m.A.-18	Takt 01 m.A.-19	„Exposition“
Takt 19 m.A.-24	Takt 20 m.A.-31	„Durchführung“
Takt 25 m.A.-29	Takt 31-49	„Reprise und Schluss“

Setzt man nun beide Gliederungen gleich, so erhält man:

R1/S1 = „Exposition“.

R2/S2 = „Durchführung“.

R4a/S4/R4b = „Reprise“ und Schluss.

Diese Gegenüberstellung liefert den Grund, warum R3/S3 in beiden Sätzen fehlt: Vivaldi hatte die dreiteilige Sonatenform nicht aus den Augen verloren. Das Vorhandensein von R3/S3 hätte die Proportionen des dreiteiligen Aufbaus eines Sonatensatzes zu dessen Ungunsten verschoben und aus dem Gleichgewicht gebracht.

⁹ Dabei sind die Begriffe nicht mit denen der klassischen Sonate gleichzusetzen, sondern stellen deren Entsprechung dar.

So kann nun am Ende der Untersuchung gesagt werden, dass beide Formmerkmale, sowohl die der Ritornellform, als auch die des ternären Sonatensatzes deutlich und unzweifelhaft vorhanden sind. Man kann und muss von einer formalen Konvergenz zweier verschiedener Satztypen sprechen.¹⁰

Damit kann gezeigt werden, dass Vivaldi beide Formen nicht nur beherrschte, sondern es auch verstand, beide Formen so zu verschmelzen, dass man sie nicht mehr voneinander zu trennen vermag.

Beide Sätze geben damit Zeugnis und Beweis von Vivaldis sicherem Beherrschen von „Ordnung, Zusammenhang und Verhältnis“.

¹⁰ Der Begriff des Parallelismus soll an dieser Stelle vermieden werden, da er, mathematisch betrachtet, ein sich niemals näherndes Nebeneinander bezeichnet.

