

# Antonio Vivaldi: Magnificat in g-Moll (RV 610)

## Das Magnificat

### *Eine allgemeine Einführung von Willem Wenschuh*

Antonio Vivaldi (1678–1741) gehört unbestritten neben Johann Sebastian Bach und Georg Friedrich Händel zu den wegweisenden, genialen Tonmeistern des Barockzeitalters. Bereits zu Lebzeiten genoss der Venezianer europaweit ein außerordentliches Ansehen. Seine gedruckten Werke verzeichneten reißenden Absatz von Paris bis Amsterdam, und europäische Monarchen und Adelige rissen sich um seine Kompositionen.

Seine engste Wirkungsstätte blieb jedoch seine Geburtsstadt Venedig. Als musikalischer Leiter am Ospedale della Pietà, einem renommierten venezianischen Waisenhaus für Mädchen, formte er dessen Orchester und Chor zu einem der virtuosesten Ensembles ganz Italiens. Für diese hochentwickelte Institution komponierte er den Großteil seiner weit über 500 Konzerte sowie seine tiefsinnige Sakralmusik, darunter das Magnificat g-Moll (RV 610).

Vivaldis Magnificat in g-Moll besticht durch die faszinierende Verschmelzung innovativer spätbarocker Instrumentalwerke mit der kunstvollen archaisch anmutenden Vokalmusik des Frühbarock.

Er nutzt diese Synthese, um die gegensätzlichen Spannungsfelder der tiefen spirituellen und theologischen Dimension des Bibeltextes aus dem Evangelium nach Lukas (Lk I, 46-55) in hochemotionalen Klanggemälden meisterhaft zum Ausdruck zu bringen.

Viele der im Magnificat genutzten Tonmalereien und strukturellen Kniffe führen gedanklich direkt zu seinem berühmtesten Zyklus: den weltbekannten Violinkonzerten *Le quattro stagioni* („Die vier Jahreszeiten“). Die dort meisterhaft angewandten orchestralen Mittel setzt Vivaldi im Magnificat mit derselben dramaturgischen wort-tonmalerischen Intensität ein: Was uns z.B. in den vier Jahreszeiten in akustischer Wucht als tosende Sommergewitter oder klirrende Eiskälte im Winter entgegentritt, spiegelt sich im Magnificat in einem erschütternden dramaturgischen Szenarium wider: als wort-tonmalerisches Sinnbild für die allumfassende göttliche Macht, die sich gegen die anmaßenden und unbarmherzigen Herrscher richtet.

Wiederherstellung der Gerechtigkeit: Das abrupte Aufeinanderprallen von extremen Gegensätzen, das Vivaldi im Konzertstil perfektionierte, dient z. B. im *Deposuit potentes* (Satz 5) der plastischen Abbildung der göttlichen Umkehrung der Verhältnisse. Blitzschnelle heruntereilende Tonskalen stürzen die Tyrannen vom Thron, während aufsteigende Tonskalen die Niedrigen erhöhen.

Vivaldi erweist sich im Magnificat – dem Lobgesang Marias aus dem Evangelium nach Lukas (Lk I, 46-55) – nicht nur als genialer Kontrapunktiker, sondern auch als visionärer Dramatiker. Er nutzt die kontrastreichen, affektgeladenen Elemente, die auch seine Opern und Instrumentalkonzerte auszeichnen, um den biblischen Text aus seiner historischen Distanz direkt in die emotionale Gegenwart der Zuhörerinnen und Zuhörer zu holen.

# Satz 1: Magnificat anima mea Dominum

*«Meine Seele erhebt den Herrn.»*

(Deutsche Bibeltexte werden hier in der Übersetzung nach Martin Luther angegeben)

Der Eröffnungssatz steht exemplarisch für die Synthese aus spätbarocker Prachtentfaltung und frühbarockem Madrigalismus (eine Kompositionstechnik, bei der einzelne Wörter des Textes durch musikalische Affekte direkt nachgeahmt werden). Vivaldi wählt die dunkle, ernste Tonart g-Moll. Die Textur ist primär in Homophonie (ein mehrstimmiger Satz, bei dem eine Hauptstimme führt und die anderen Stimmen rhythmisch weitgehend synchron folgen) gewebt, die dem Text ein großes proklamatorisches Gewicht verleiht. Zur Textur von „anima mea Dominum“ nutzt Vivaldi die Figur der Anabasis (eine aufsteigende Tonfolge). Die Chorstimmen Sopran, Alt und Tenor führen das Wort „Dominum“ mit größeren Tonsprüngen aufwärts (Anabasis) und erheben damit ihren Lobpreis zu Gott. Der Bass hingegen führt das Wort „Dominum“ in chromatischen Tonschritten abwärts (Katabasis) und symbolisiert mit dieser abwärtsschreitenden Bewegung die Herabkunft Gottes (Inkarnation) durch seinen Sohn Jesus Christus in die Niederungen der Welt. Diese gleichzeitigen aufsteigenden und absteigenden Tonschritte bringen eine tiefe theologische Dimension hervor: Maria singt ihren Lobpreis zur Menschwerdung Gottes in die Welt und bringt damit die Größe in demütiger Freude zum Ausdruck, während Gott schon in ihr wohnt, um Mensch zu werden.

## 2. Satz: Et exsultavit spiritus meus

*«Und mein Geist freuet sich Gottes, meines Heilands.»*

Dieser zweite Satz funktioniert wie ein barockes Concerto. Einem lebhaft instrumentalen Streicher-Ritornell folgen drei solistische Gesangsabschnitte (Aria a tre), die durch den Chor unterbrochen bzw. ergänzt werden. Vivaldi wechselt hier von der gewichtigen Tonart g-Moll des ersten Satzes in die parallele helle Tonart B-Dur. Zunächst folgen die Vokalsolisten (Sopran und Altus) nacheinander dem Ritornell des Streicherensembles mit seinen aufwärts-springenden Quartetten der Violinen mit ihrem individuellen und freudig jubelndem Gesang. Der vorherrschende Affekt ist pure, überschwängliche Freude. Um das Wort „exsultavit“ musikalisch zu übersetzen, nutzt Vivaldi die Figur der Circulatio (eine kreisende, wellenförmige Melodiebewegung in raschen Notenwerten) im Sopran-Solo. Diese Figur bringt die pure Freude Marias über ihren Retter zum Ausdruck und unterstreicht das Ekstatische und Erleichterte des Bibeltextes mit der Exclamatio (ein fast plastischer Ausruf).

Das Orchester agiert hier als dynamischer Partner der Gesangssolisten, greift die freudig kreisenden und hüpfenden Spielfiguren auf und spinnt sie instrumental fort. Unerwartet – noch vor dem Ende der Solopartie des Altus – setzt der Chor in homophon starker Deklamation mit den Worten „Omnes generationes“ ein. Vivaldi überführt hier das individuelle Lob Marias in einen kollektiven Lobpreis zur Güte und Menschenfreundlichkeit Gottes, bevor der Solo-Tenor mit den schon vorgekommenen Affekten in den Solopartien von Sopran und Altus die großen Taten Gottes verkündet und seinen Heiligen Namen ehrerbietig ausruft. So führt diese Musik im Verbund mit den Gesangssolisten, dem Chor und mit dem Orchester zur tröstlichen Zuversicht, dass die Menschheit von Augenblick zu Augenblick im „Augen-Blick“ Ihres Schöpfers geborgen ist und so auch für die

Wiederherstellung des Friedens immer wieder bitten darf. Hierfür steht dann auch der sich hier anschließende dritte Satz.

### Satz 3: Et misericordia eius

*«Und seine Barmherzigkeit währet immer für und für bei denen, die ihn fürchten.»*

Dieser ergreifende Chorsatz bildet das unbestrittene harmonische und emotionale Herzstück des gesamten Werkes. Vivaldi verlässt hier den virtuosen, spätbarocken Konzertstil und greift auf die kunstvoll dichte Polyphonie des Stile antico zurück. Er erzeugt damit eine tief bewegende theologische Dimension zur musikalischen Darstellung der göttlichen Barmherzigkeit. Um die unermessliche Weite und das zeitlose Wesen dieser Barmherzigkeit klanglich greifbar zu machen, webt Vivaldi diesen hochemotionalen Chorsatz mit seinen imitatorischen Einsätzen in eine dichte und hochkomplexe Polyphonie (eine Satztechnik, bei der mehrere Stimmen melodisch und rhythmisch eigenständig nebeneinander herlaufen).

Die Stimmen setzen kunstvoll versetzt ein und entfalten bereits zu Beginn der Choreinsätze weiträumige Intervalle (der musikalische Abstand zwischen zwei Tönen). Markante, sehnsuchtsvolle Moll-Sexten, drängende kleine Septimen und aufwärtsstrebende, harmonisch kühne große Septimen ballen sich zu dichten klanglichen Vorhalten und Dissonanzen. Diese expressiven Tonsprünge bringen die intensiv flehenden Rufe der Menschheit nach der göttlichen Barmherzigkeit plastisch hervor. Eingebettet ist dieses dichte Vokalgefüge in das unentwegte Fundament des Orchesters: Die pulsierenden, gemäßigt voranschreitenden und repetierenden Achtelnoten-Gruppen der Orchesterbässe bringen quasi den menschlichen Herzschlag in das Gefüge dieses – im frühbarocken Stil komponierten – hochemotionalen Chorsatzes mit seiner existentiellen Tragfähigkeit.

Bei den Worten „timentibus eum“ wandelt sich der Affekt: In auf- und absteigenden Intervallbewegungen berichtet die Musik davon, wem Gott Seine Barmherzigkeit zuteilwerden lässt. Die Stimmführung offenbart hier eine meisterhafte architektonische Klammer des gesamten Werkes. Die wellenförmige Bearbeitung dieser Textur weist frappierende kompositorische Ähnlichkeiten zu anderen Schlüsselsätzen des Magnificat auf: Sie spiegelt melodisch die Vertonung von „anima mea Dominum“ im Eröffnungssatz, kehrt im siebten Satz (Suscepit Israel) ab dem vierten Takt bei den Worten „misericordiae suae“ wieder und feiert schließlich in der feierlichen Reprise des Gloria Patri bei der Lobpreisung auf den dreieinigen Gott auf „et Spiritui Sancto“ ihre Apotheose. Durch diese motivische Analogie verbindet Vivaldi in seinem Magnificat die Ehrfurcht der menschlichen Seele gegenüber ihrem Schöpfer und das Lob des dreieinigen Gottes zu einer theologischen Einheit.

In der Tonmalerei nutzt Vivaldi zudem exzessiv die rhetorische Figur der Pathopoia (die Verwendung von leiterfremden, chromatischen Halbtonschritten zur Darstellung intensiver Affekte). Diese Chromatik dient hier jedoch nicht als Ausdruck weltlichen Schmerzes. Vielmehr evoziert sie eine zutiefst mystische Transzendenz und das numinose Staunen vor dem Unfassbaren. Das Zittern der menschlichen Seele vor der ewigen Größe Gottes wird so von Seiner unergründlichen Güte und Barmherzigkeit aufgefangen. Erst im letzten Moment löst sich diese enorme harmonische Spannung auf: Der Satz mündet in eine tröstlich aufleuchtende Dur-Variante, bei welcher der abschließende Akkord durch das Erhöhen zur großen Terz – der sogenannten Picardischen Terz – in hellem Glanz erstrahlt und so auf das Licht der immerwährenden göttlichen Gnade als Signal zur hoffnungsvollen Zuversicht hinweist.

## Satz 4: Fecit potentiam

*«Er übet Gewalt mit seinem Arm.»*

Zur Textur von „dispersit superbos“ verlässt Vivaldi die chorisch homophone Ballung. Er bringt die Worte „dispersit superbos“ in einer chorisch klanglichen Zersplitterung hervor und peitscht damit die Zerstreuung der korrupten Herrschenden im Chorgefüge durch die musikalische Figur der Climax (eine dramatische Steigerung, bei der die mehrfache Wiederholung ein und desselben Wortes eine starke emotionale Verdichtung erfährt) voran. Gekoppelt mit den extrem schnellen Batteriebewegungen der Instrumentalstimmen treibt Vivaldi das Geschehen atemlos vorwärts in den folgenden Satz, der das drastisch plastische Bild eines zu Fall kommenden, zersplitterten Monolithen hervorruft.

## Satz 5: Deposuit potentes de sede

*«Er stößt die Gewaltigen vom Thron und erhebt die Niedrigen.»*

Durch den Attacca-Anschluss folgt dieser Satz völlig nahtlos und ohne jegliche Atempause auf das vorangegangene, stürmische Geschehen. Damit wird das theologische Diktum des abrupten Machtwechsels sofort spürbare Realität. Vivaldi wählt hier eine radikal reduzierte Satztechnik: Der Chor und das Orchester werden von Anfang bis zum Schluss dieses Satzes in einem konsequenten und aufrüttelnden Unisono geführt (italienisch für „Einstimmigkeit“: Chor und Orchester singen und spielen einstimmige Melodielinien, also ohne harmonisierende Mittelstimmen). Diese kompromisslose Einstimmigkeit wirkt wie ein klanglicher Schock und entfaltet eine monumentale, unmissverständliche dramaturgische Steigerung zur göttlichen Herstellung einer irdischen sozialen Gerechtigkeit.

In dieser radikalen Einstimmigkeit nutzt Vivaldi eine drastische, zweigeteilte Tonmalerei, um das Abstürzen der grausam handelnden Hierarchien und die Erhöhung des unterdrückten Volkes wort-tonmalerisch zu inszenieren.

Bei den Worten „Deposuit potentes de sede“ stürzt die Katabasis (absteigender Tonverlauf) in rasant aggressiven Tonskalen im Intervallraum von Septimen und Oktaven in die Tiefe und zeichnet so das fast physische und unweigerliche Herabstürzen der anmaßenden und unbarmherzigen Mächtigen auf den nackten Boden. Die durch Gott erhöhten unterdrückten Niedrigen treten durch die rhetorische Figur der Anabasis in aufsteigenden Tonskalen zum Text (et exaltavit humiles) in starker wort-tonmalerischer Deutung hervor, die dann wieder entschlossen zum geerdeten Grundton G der harmonischen Mollskala führt.

## Satz 6: Esurientes implevit bonis

*«Die Hungrigen füllt er mit Gütern und lässt die Reichen leer.»*

Nach den wuchtigen und hochdramaturgischen Chorsätzen, die das machtvolle Eingreifen Gottes zur Aufrichtung Seines auserwählten Volkes besungen haben, vollzieht Vivaldi hier einen radikalen perspektivischen Wechsel, der sich bereits in der Wahl der Tonart manifestiert. Entgegen der dramaturgischen g-Moll-Sphären von „Fecit potentiam“ und „Deposuit potentes“ steht dieses Duett in der hellen Paralleltonart B-Dur. Dieser harmonische Kontrast lässt sich als klangliche Metapher für das wärmende Licht der göttlichen Fürsorge deuten, das die Kälte der sozialen Ungerechtigkeit vertreibt.

Das Duett besticht durch seine bewusste Intimität: Es wird ausschließlich vom Generalbass, besetzt mit einem tiefen Streichinstrument oder Fagott, und der entsprechenden harmonisch ausgesetzten Orgelstimme begleitet. Vivaldi behandelt die Textur dieses Satzes wie einen höfischen Tanz im geraden Takt, namentlich der Gavotte (ein barocker, eleganter Tanz im mäßig schnellen 4/4-Takt, der typischerweise mit einem halbtaktigen Auftakt beginnt). Durch diesen Kunstgriff verwandelt sich der ehemals höfische Repräsentationstanz in einen Erntedank-Tanz.

Der solistische Vokalpart für Sopran und Mezzosopran verläuft in freudig bewegten Koloraturen, die den innigen und den freudigen Dank der Hungrigen über den Empfang der reichhaltigen Gaben aus der Hand Gottes zum Ausdruck bringen. Das tänzerische Element spiegelt dabei auch die unbeschwerte Leichtigkeit derer wider, die sich von ihrer materiellen Last befreien konnten und durch diese Befreiung nun auch spirituell gesättigt werden.

Der Generalbass behält bis zum Schluss seine agile und vitale „Springfigur“. Ungeachtet der menschlichen Gier nach Reichtum führt der begleitende Generalbass dieses – schon fast im galanten Stil komponierte – Duett mit einer kurzen Coda (italienisch für „Anhang“) in den Schlussakkord.

## Satz 7: Suscepit Israel puerum suum

*«Er hilft seinem Diener Israel auf.»*

Während Vivaldi in den Sätzen „Fecit potentiam“ und „Deposuit potentes“ die Texturen mit den dramatischen, affektgeladenen und opernhafte Elementen der neapolitanischen Opernschule im 18. Jahrhundert ausdeutet, atmet der Satz „Suscepit Israel“ eine hymnische und weihevollen Erhabenheit, die an die erhabene homophone Musik der Renaissance erinnert.

Das getragene Largo entfaltet eine dichte, homophone Struktur im Zusammenwirken von Chor und Orchester, die als deutliches klangliches Sinnbild die göttliche Annahme des auserwählten Volkes feierlich bestätigt.

Der chorische Satz konzentriert sich ganz auf das bleibende Fundament dieses ewigen Bundes. Dementspre-

chend offenbart die Stimmführung ab dem vierten Takt bei den Worten „misericordiae suae“ jene wellenförmige Intervallbewegung, die wir bereits als geniales Motiv-Netzwerk des Werkes identifiziert haben. Diese Textur knüpft eine direkte kompositorische Parallele zum Eröffnungssatz („anima mea Dominum“) sowie zum tiefen Staunen des dritten Satzes („timentibus eum“) sowie im Lobpreis auf den dreieinigen Gott („Gloria Patri“). Indem Vivaldi für die Aufrichtung dieselbe frühbarocke, fließende Klanggestalt wählt wie für das sich erhebende Loblied der Seele, macht er die theologische Wahrheit hörbar: Das Aufhelfen Seines Volkes ist kein plötzlicher, theatralischer Akt, sondern die Erfüllung einer ewigen, göttlichen Ordnung.

## **Satz 8: Sicut locutus est ad patres nostros**

«

*Wie er geredet hat zu unseren Vätern, Abraham und seinem Samen ewiglich.»*

Dieser Satz, der wieder in den sprudelnden Stile concerto des Spätbarockführt, fungiert als hochdynamisches Bindeglied zwischen der sich anschließenden Doxologie (Lobpreis des dreieinigen Gottes).

Da das göttliche Versprechen an Abraham und an die nachfolgenden Generationen verheißungsvoll in die Zukunft weist, verlässt die Musik das getragene, frühbarocke Largo des vorhergehenden Satzes und sucht den Blick mit einem drängenden und imitatorischen Allegro-Vokalsatz von der Gegenwart in die Zukunft zu lenken.

Der Satz beginnt mit einer virtuos instrumentalen Introduction des Orchesters, in der die Oboen und Violinen im konzertanten Wechselspiel brillieren. Im Anschluss daran übernehmen die Solisten – Sopran, Altus und Bass – das Geschehen und entfalten einen kunstvoll spätbarock-imitatorischen Satz. Die Orchesterritornelle agieren hierbei keineswegs nur stützend, sondern konzertieren im lebendigen und wetteifernden Dialog mit den Solostimmen und dem Chor.

Die dramaturgische Kulminationswende vollzieht sich in Takt 23: Hier übernimmt der Chorbass auf der Dominante das Dreiklangsmotiv. Während der Generalbass den im weiteren Verlauf teils reich melismatischen (eine Gesangsform, bei der eine einzige Textsilbe auf mehreren aufeinanderfolgenden Tönen gedehnt und verziert gesungen wird) Chorsatz mit unentwegter Schreitkraft begleitet, erfährt das individuelle Versprechen, das Gott Abraham und seinen Nachkommen gegeben hat, seine monumentale, allgemeingültige Verheißung.

## **Satz 9: Gloria Patri / Sicut erat in principio**

### **(Doxologie: Lobpreis auf den dreieinigen Gott)**

*«Ehre sei dem Vater und dem Sohn und dem Heiligen Geist, wie es war im Anfang,  
jetzt und immerdar und von Ewigkeit zu Ewigkeit. Amen.»*

Der finale Satz schließt den formalen und theologischen Kreis des gesamten Werkes auf spektakuläre Weise. Vivaldi beginnt diesen großen Lobpreis mit der Trinitatis-Doxologie (ein feierlicher Lobpreis, der die Herrlichkeit des dreieinigen Gottes aus Vater, Sohn und Heiligem Geist preist). Dabei vollzieht er eine bewusste architektonische Reprise des Anfangssatzes. Auf die Worte „Gloria Patri“ kehrt die monumentale, getragene Musik des ersten Satzes in g-Moll („Magnificat anima mea“) in ihrer ganzen ehrfürchtigen gravitatischen Tonmalerei zurück. Diese formale Rückkehr wirkt wie ein klangliches Alpha und Omega.

Innerhalb dieser feierlichen Doxologie entfaltet sich zu den Worten „et Spiritui Sancto“ nochmals jene schon vertraute homophone Klangbewegung, die im Verlauf der Erläuterungen zu Antonio Vivaldis Magnificat schon als thematisches Netzwerk entschlüsselt worden ist. Das Lob, das dem Vater, dem Sohn und dem Heiligen Geist entgegengebracht wird, verbindet sich hier untrennbar mit dem anfänglichen Preislied der Seele und dem Stauen der Generationen über die Menschenfreundlichkeit Gottes.

Bei den Worten „Sicut erat in principio“ bricht das Largo auf und weicht einem energetischen Allegro, in dem Vivaldi eine monumentale, kunstvoll spätbarocke Doppelfuge entfesselt. Zwei markante, gegensätzliche Fugenthemen eilen und verzahnen sich in einem unentwegten kontrapunktischen Fluss durch alle Register des Chores und des Orchesters. Diese hochkomplexe, mathematisch exakte und zugleich zutiefst expressive Satztechnik steht symbolisch für die allumfassende, unzerstörbare Ordnung der Schöpfung. Bis zum finalen, strahlenden „Amen“ verdichtet sich diese musikalische Triebkraft zu einem unaufhaltsamen Strom des Lobpreises auf den dreieinigen Gott, der die Zuhörer und Zuhörerinnen im Zustand des numinosen Staunens aus einem Werk entlässt, das nicht nur zu den wunderbaren Schöpfungen der europäischen Musikgeschichte zählt, sondern den Menschen unserer Generation als befreiendes Dank- und Jubellied begegnet.

Willem Winschuh.