

Mit ihrem Lobgesang versucht Maria auf das Unbegreifliche zu antworten, das ihr angekündigt worden ist. (Luk 1, 46–55) Sie preist den Heiland, der nicht nur ihre eigene Niedrigkeit auserwählt hat, sondern überhaupt ein Gott der Demütigen und Bedürftigen ist, die Stolzen aber und Mächtigen dieser Welt zerschlägt. Gerade an diesen Stellen des bekanntesten der neutestamentlichen Cantica, in denen vom Zorn des Gerechten die Rede ist, offenbart Purcells **Magnificat** eine ungeheure Lust am Klang. Wie bei so vielen seiner Werke liegt auch hier der besondere Reiz zweifelsohne in der Harmonik. Das abgesehen von kurzen imitatorischen Passagen weitgehend homophone und versweise zwischen Tutti und dreistimmigem Ober- bzw. Unterchor wechselnde Stück lässt mit seinen selbstbewussten Vorhaltsbildungen, dem tongeschlechtlichen Changieren, einem bemerkenswerten harmonischen Tempo und einer tonartlichen Skala von Es-Dur bis A-Dur in leuchtenden Farben und barocker Bildhaftigkeit das bisweilen Rauschhafte des Zustandes, in dem sich die Jungfrau befindet, erlebbar werden. Umso wirkungsvoller erscheint die archaische Schlichtheit der Vertonung des letzten Verses, die den Gestus der abschließenden Doxologie bereits vorwegnimmt: *As He promised to our forefathers Abraham and his seed, forever.*

Das Fragment gebliebene **Hear my prayer** dürfte das experimentellste der überlieferten Werke des Orpheus Britannicus sein. Die Textvorlage ist der erste Vers des 102. Psalms, eines Gebetes *für den Elenden, wenn er verzagt ist und seine Klage vor dem Herrn ausschüttet*. Die thematische Substanz besteht lediglich aus einem minimalistischen *soggetto* – matte Tonrepetitionen und bei der *exclamatio* gleichsam ein Aufstöhnen hin zur Mollterz – auf die Worte *Hear my prayer, O Lord* und dem Kontrasubjekt für die zweite Vershälfte *and let my crying come unto thee* – geprägt durch den buchstäblich beengenden und beklemmenden Wechsel von Moll nach Dur bzw. umgekehrt. Daraus macht Purcell 34 Takte, die vermittelt der sich scheinbar endlos heraufschraubenden Chromatik des achtstimmigen Kontrapunkts und der clusterähnlichen Klangballung von übereinander erklingender Oktave, None und Dezime eine einzige gewaltige Steigerung darstellen und die Lage des Beters in schmerzhafter Eindringlichkeit verdeutlichen.

Auch die beiden Anthems **Remember not, Lord, our offences** nach einem Text aus der Litanei und **Lord, how long wilt thou be angry?** über Verse aus Psalm 79 verwenden die Gleichzeitigkeit von Vorhalten mit ihrer Auflösung und von Querständen als Mittel zur Affektdarstellung.

Die **Drei Seligpreisungen** des 1939 geborenen Volker Bräutigam sind 1969 entstanden. In den knappen Bearbeitungen einzelner Verse aus Matth 5 verbindet er serielle Techniken, insbesondere die Zwölftonreihe, und moderne Metrik mit Jazz-Harmonien.

Das motettisch durchkomponierte geistliche Madrigal über den **116. Psalm** ist Johann Hermann Scheins Beitrag zur 1623 von dem Kaufmann Burkhard Großmann herausgegebenen Sammlung *Angst der Hellen, Friede der Seelen* mit Werken, die sämtlich diesen Bibeltext verarbeiten.

Johann Ludwig Bach beschränkt sich in seiner Annäherung an den Psalm 116 auf die zentralen drei Verse. Die Form ist zweiteilig, wobei der Eingangsteil **Sei nun wieder zufrieden, meine Seele** abschließend wiederholt wird. In der Anlage doppelchörig, pendelt die Komposition in rascher Folge von formelhaften Blöcken zwischen beiden Gruppen hin und her, die Beantwortung mal in der Weise eines Echos, mal als Fortführung oder komplementäre Ergänzung gestaltend. Nur in den großen Schlussbildungen werden beide Chöre zusammengeführt. Im ersten Teil dominiert der tröstliche Klang der betonten Sixte ajoutée in den Kadenzten der Tonika und der Dur-Parallele. Der zweite Teil kontrastiert die Nöte, aus denen der Sprecher errettet wurde, mit dem *Wandeln im Lande der Lebendigen*: Der Tod wird durch ein plötzliches Abdriften in B-Tonarten umgesetzt, die Tränen durch chromatische Fortschreitung und das Ausgleiten des Fußes durch Punktierungen und melodische Sprünge. Demgegenüber wird das Leben durch eine Verflüssigung des Satzes in reichen Koloraturen veranschaulicht.

Rheinbergers **Messe in Es** „Cantus Missae“ op. 109 stellt zwei Chöre einander gegenüber, teils alternierend und dialogisierend, teils sich zu achtstimmigem polyphonem Geflecht vereinigend. Es ist eine Messe von berührender Innerlichkeit sowohl wie von großen dynamischen Entwicklungen. Sie beginnt im *piano* und endet im *pianopianissimo*, kehrt zwischendurch immer wieder dorthin zurück, auch an Textstellen, die anderes erwarten lassen, vermag sich aber auch innerhalb von Takten in ein ausuferndes *fortissimo* zu steigern. Im *Kyrie* werden diese weiten Bögen durch ineinander greifende Skalenbewegungen unterstützt. Das *Gloria* endet klassisch mit einer Schlussfuge *Cum sancto spiritu*, wenn auch nur ansatzweise ausgeführt, zunächst vierstimmig gesetzt, dann zur vollen Achtstimmigkeit aufblühend. Die zentralen Momente des *Credo* werden von Rheinberger in ganz eigener Weise behandelt: Bei *Et incarnatus est* kommt alles plötzlich zum Stillstand und verstummt angesichts des Mysteriums der Menschwerdung Gottes – über einem Orgelpunkt wird im *pianissimo* ein statisches G-Dur staunend hingetupft. Dagegen deutet das in triumphalem Unisono die vier Terzen des Septnonakkords sich emporschwingende *Crucifixus* die Kreuzigung als Erhöhung, als königlichen Sieg des Überwinders der Welt. In ungewöhnlichem *piano* beginnend, kündigt dann *Et resurrexit* von der Auferstehung. Danach mutet das ätherische *pianissimo* des *Sanctus* wahrlich an wie Musik der Seraphim, von denen Jesaja spricht. Die ergreifende Sequenz von Nonenvorhalten des *Agnus Dei* mündet in ein *Dona nobis pacem*, das noch einmal *pianissimo* anhebt, in der flehentlichen Bitte um Frieden der eigenen Ohnmacht und Erlösungsbedürftigkeit wohl bewusst, als schleifenartige Floskel, die an den Anfang der Messe gemahnt, durch die Stimmen wandert und schließlich, wie die vorangegangenen Sätze mit einem Plagalschluss, endet.