

Der gezähmte Zauber

Orpheus im Maß der Form

Was heißt es, wenn Musik handeln soll? Der Mythos des Orpheus beantwortet diese Frage exemplarisch: Ein Sänger tritt Göttern und Mächten entgegen, und es ist nicht Überredung und Argument, sondern der Klang, der Wirkung erzeugt. Die Pointe liegt weniger im Wunder als in der Voraussetzung: dass Musik als geformte Zeit in der Lage ist, Affekte zu ordnen und Aufmerksamkeit zu bündeln. Orpheus steht nicht für Ekstase, sondern für Wirksamkeit unter der Bedingung von Form. Vor diesem Hintergrund erhält auch der Titel des Abends sein Gewicht. Er zitiert ein vertrautes Bild: Musik als Macht, die verhärtete Zustände auflöst. Doch im Kontext wird daraus weniger ein Versprechen unmittelbarer Rührung als eine Frage nach den Bedingungen, unter denen ein „steinernes Herz“ erst in Bewegung geraten kann – wohl nicht durch Intensivierung allein, sondern durch Setzung, durch Maß, durch die kontrollierte Organisation von Zeit.

In den „Préludes non mesurés“ („Präludien ohne Taktangabe“) von Louis Couperin verschwindet der Takt nicht, vielmehr wird er ins Handeln der Ausführenden verlagert. Zeit entsteht im Vollzug, getragen von Akkordsetzungen, die als Fixpunkte dienen, und von Linien, die diese Punkte verbinden. Wenn Jacques Hotteterre diese Praxis in „L'art de préluder“ systematisiert, dann geschieht genau diese Verschiebung vom impliziten zum expliziten Wissen: Das Prélude zeigt, wie sich formelhafte Wendungen situativ kombinieren lassen, während die Sarabande „Le Départ“ mit ihrer Betonung der zweiten Zählzeit und klaren Periodik eine gegenteilige Ordnung etabliert.

Bei Jean-Baptiste Lully wird diese Organisation Teil einer größeren kulturellen Grammatik. „Dans ces déserts paisibles“ (1668) entwirft eine Natur, die nicht außerhalb der Ordnung steht, sondern aus ihr hervorgeht: syllabische Melodik, stabile Harmonik, klar gegliederte Form. Die Ruhe, die sich einstellt, ist das Resultat kontrollierter Setzungen. François Couperins „Le Rossignol en Amour“ arbeitet mit minimalem Material: kurze Motive, Wiederholungen, Verzierungen, die als integraler Bestandteil der Syntax fungieren.

Einen Gegenakzent setzt Jean-Féry Rebel mit „Les Éléments“, dessen Beginn „Le Chaos“ die Tonleiter in ihrer Gesamtheit simultan erklingen lässt. Erst im Verlauf differenziert sich das Material, und gerade diese Bewegung von der Dichte zur Klarheit macht hörbar, wie Ordnung musikalisch erzeugt. Jean-Baptiste de Boussets Arie „Pourquoi doux rossignol“ behält in der Bearbeitung Hotteterres für Flöte ihre rhetorische Struktur bei: Phrasen, Kadenzpunkte, Atemführung bleiben erkennbar. Verzierung fungiert hier nicht als Ornament, sondern als Mittel der Gliederung.

Mit Johann Sebastian Bach verschiebt sich der Fokus auf die Binnenstruktur. Die Sonate e-Moll BWV 1034 folgt zwar dem viersätzigen Schema langsam–schnell–langsam–schnell, entscheidend ist jedoch die Gleichwertigkeit der Stimmen, deren Verzahnung durch Sequenzen und Imitationen eine dichte, zugleich transparente Ordnung hervorbringt. Auch André Campra operiert mit klar definierten Mitteln, wenn „Les flots sentent la puissance“ Bewegung über rhythmische Figuren und Wiederholungen modelliert, ohne die formale Stabilität preiszugeben. In den Opern Georg Friedrich Händels wird diese Bindung zum System. Die Da-capo-Arie organisiert Affekt in klar abgegrenzten Abschnitten, die im Rückkehrteil variiert werden. „Cara sposa“ dehnt Zeit durch lange Phrasen und reduzierte Bewegung, während „Verdi prati“ mit einfacher Periodik arbeitet. Dass sich aus dieser Praxis eine Linie der Vereinfachung ergibt, zeigt Johann Adolph Hasse, dessen Sonate d-Moll auf regelmäßige Phrasen, klare Melodieführung und eine übersichtliche Harmonik setzt. Virtuosität dient der Linie, nicht ihrer Überlagerung.

Mit Christoph Willibald Gluck wird diese Tendenz programmatisch. Das „Ballet des Ombres heureuses“ reduziert die Mittel zugunsten klarer Perioden und transparenter Instrumentation, so dass Bewegung aus minimalen Veränderungen hervorgeht. Bei Michel Corrette erzeugen klare Figuren und regelmäßige Gliederung eine unmittelbar nachvollziehbare Anlage. „Les Étoiles“ setzt auf Übersicht; Effekte bleiben kontrolliert und dienen der Orientierung. Und wenn Antonio Vivaldi in „Sol da te“ die Flöte als obligaten Partner der Singstimme einsetzt, so dass beide Linien motivisch ineinandergreifen und sich wechselseitig antreiben, wird die konzertierende Idee in die Oper zurückgeführt: Virtuosität entsteht aus der Anlage der Beziehung, nicht aus isolierter Brillanz.

So lässt sich der Bogen dieses Programms als eine Folge von Entscheidungen lesen, die alle um dieselbe Frage kreisen: wie sich Zeit ordnen, Gewicht verteilen, Artikulation bestimmen lässt, damit Musik wirksam wird. Wenn ein „steinernes Herz“ schmilzt, dann nicht durch Überwältigung, sondern durch die Präzision, mit der Musik ihre Bedingungen setzt.

Dr. Oliver Geisler

Unterstützt durch: