

I. »Der Music Endzweck«

Bei der Erarbeitung stilgerechter Interpretationen der Musik des 18. Jahrhunderts begegnet man zahllosen Fragen zu Tempo, Artikulation, Verzierungen, nach Überlieferungen, Konventionen und Regeln, lokalen und epochalen Besonderheiten und dergleichen mehr. Über die zweifellos wichtige Beschäftigung mit all diesen Einzelaspekten aber gerät der notwendige **Blick auf die ästhetischen Kerngedanken** der Musik des Barock (Generalbasszeitalter) und der darauffolgenden Zeit bis zum Ende des 18. Jahrhunderts nicht selten in den Hintergrund.

»Der Music Endzweck ist, alle Affecten, durch die blossen Tone und deren rhythmum, [...] rege zu machen.« So formuliert es Johann Georg Neidhardt 1706, und Johann Mattheson fordert: »Allein, man muß doch hiebey wissen, daß auch ohne Worte, in der blossen Instrumental-Music allemahl und bey einer jeden Melodie, die Absicht auf eine Vorstellung der regierenden Gemüths-Neigung gerichtet seyn müsse, so daß die Instrumente, mittels des Klanges, gleichsam einen redenden und verständlichen Vortrag machen.« (Mattheson, Der vollkommene Kapellmeister, S. 127).

Die »Gemüths-Neigung«, der Affekt – heute würden wir vielleicht eher sagen: die Emotion – stand seit dem Barock im Mittelpunkt der musikalischen Ästhetik. Ihre Nachahmung und allgemein verständliche, für den Zuhörer erlebbare Darstellung in Tönen war der eigentliche Gehalt der Musik – »der Music Endzweck«.

In der textgebundenen Musik ist dies naheliegend, insbesondere im Falle der ab etwa 1600 neuen Gattung Oper, die ohne den Grundgedanken des »cantare con affetto« kaum vorstellbar wäre. Hier wurde in den Arien der aus der Handlung resultierende Affekt (wie etwa Liebe, Hass, Trauer oder Zorn) mit jeweils typischen Mitteln dargestellt (s. u.), während der eigentliche dramatische Fortgang der Handlung in den Rezitativen stattfand. Ab etwa 1700 aber, als die zunächst in ihrem Rang gegenüber der textgebundenen Musik als geringer erachtete Instrumentalmusik mehr und mehr Selbstständigkeit erlangte und schließlich als ebenbürtig angesehen wurde, galt dieser Grundsatz ebenso für sie.

»Weil nun die Instrumental-Music nichts anders ist, als eine Ton-Sprache oder Klang-Rede, so muß sie ihre eigentliche Absicht allemahl auf eine gewisse Gemüths-Bewegung richten, welche zu erregen, der Nachdruck in

den Intervallen, die gescheute Abtheilung der Sätze, die gemessene Fortschreitung u.d.g. [und dergleichen] wol in Acht genommen werden müssen.« (Mattheson, *Der vollkommene Kapellmeister*, S. 82).

»Summa, alles was ohne löbliche Affecten geschiehet, heißt nichts, thut nichts, gilt nichts: es sey wo, wie, und wenn es wolle.« (ebd., S. 146).

»Daß Ausdruck und Schilderung unserer Empfindungen ein Hauptzweck aller Tonstücke sein müssen, wird von niemand leicht bezweifelt.« (Forkel, *Allgemeine Geschichte der Musik*, S. 49).

»The Intention of Musick is not only to please the Ear, but to express Sentiments, strike the Imagination, affect the Mind, and command the Passions.« (Geminiani, *The Art of Playing on the Violin*, S. 1).

Neben den im Zentrum der musikalischen Ästhetik stehenden Affekten konnten auch **weitere, außermusikalische Dinge und Ereignisse Gegenstand der musikalischen Nachahmung sein, etwa Naturphänomene und typische Handlungsabläufe**. Eines der berühmtesten Beispiele hierfür sind *Die vier Jahreszeiten* von Antonio Vivaldi mit ihrer Nachahmung von Vogelstimmen, Wetterereignissen, Tanz- und Jagdszenen und dergleichen mehr. Mit einem Wort: **Musik war Nachahmung**, ganz im Sinne der von Aristoteles begründeten Kunstauffassung, nach der alle Künste Nachahmung (»Mimesis«) sind.

»Die Epik und die tragische Dichtung, ferner die Komödie und die Dithyrambendichtung sowie – größtenteils – das Flöten- und Zitherspiel: sie alle sind, als Ganzes betrachtet, Nachahmungen. [...] Sie alle bewerkstelligen die Nachahmung mithilfe bestimmter Mittel, nämlich mithilfe des Rhythmus und der Sprache und der Melodie, und zwar verwenden sie diese Mittel teils einzeln teils zugleich.« (Aristoteles, *Poetik*, S. 5).

»thut der Tonsetzer wol, wenn er sich allemal den Charakter einer Person, oder eine Situation, eine Leidenschaft, bestimmt vorstellt, und seine Phantasie so lang anspannt, bis er eine in diesen Umständen sich befindende Person, glaubt reden zu hören. Er kann sich dadurch helfen, daß er pathetische, feurige, oder sanfte, zärtliche Stellen, aus Dichtern aussucht und in einem sich dazu schickenden Ton declamirt, und alsdenn in dieser Empfindung sein Tonstück entwirft. Er muß [darf] dabey nie vergessen, daß die Musik, in der nicht irgend eine Leidenschaft, oder Empfindung sich in einer verständlichen Sprache äußert, nichts, als bloßes Geräusch sey.« (Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste II*, S. 376).

Hieraus folgt nun die **Erwartung an den kundigen Interpreten – damals wie heute –, den Gegenstand der Nachahmung zu erkennen und in der Wiedergabe für die Zuhörer erlebbar zu machen**, was im Falle der Affektdarstellung in der Instrumentalmusik naturgemäß erheblich höhere Anforderungen an den Interpreten stellt als im Falle der wortgebundenen Musik. **Das Fehlen der Worte verursacht einen hohen Grad der Abstraktion, den zu verstehen ein intensives Studium voraussetzt.**

»Der aller bekannteste [...] Unterschied zwischen unsern Sing- und Spiel-Melodien ist wol dieser: daß die Instrumentalisten mit keinen Worten zu thun haben, wie die Sänger. Allein hiebey ist etwas sehr unbekanntes, oder wenigstens, unbemercktes anzutreffen. Nehmlich, daß die Spiel-Melodie zwar der eigentlichen Worte, aber nicht der Gemüthsbewegung entbehren kan. [...] dazu gehöret viel mehr Kunst und eine stärckere Einbildungs-Krafft, wens einer ohne Worte, als mit derselben Hülffe, zu Wege bringen soll.« (Mattheson, Der vollkommene Kapellmeister, S. 207f.).

So, wie sich ein heutiger Leser in die Sprache der Literatur des 18. Jahrhunderts oft mühevoll einarbeiten muss, so müssen auch Musiker und Zuhörer der Musik des 18. Jahrhunderts sich ganz bewusst mit der Sprache dieser Musik vertraut machen, auch wenn hier die Ausgangssituation eine vollkommen andere ist. Wer erstmalig eines der großen klassischen Dramen liest, etwa Goethes *Iphigenie auf Tauris* oder Schillers *Kabale und Liebe*, hat zunächst erhebliche Schwierigkeiten, allein die vordergründige Handlung zu verstehen, von den Feinheiten der dichterischen Aussage ganz zu schweigen. Mit der Musik Vivaldis, Bachs, Händels, Haydns, Mozarts und ihrer Zeitgenossen hingegen wachsen wir wie selbstverständlich auf und fühlen uns dort vollkommen zu Hause – doch wir sind nur scheinbar zu Hause! **Wer nichts über das »Vokabular«, die Grammatik, Syntax, Semantik und das sich hierin realisierende spezifische Ausdrucksbedürfnis der jeweiligen Epoche weiß, wird diese Musik zwar genießen, niemals aber wirklich verstehen können. Dieses tiefere Verständnis aber erwarten wir heute zu Recht von jedem guten Interpreten, denn nur so gelingt es, diese Musik verständlich und somit in adäquater Weise erlebbar zu machen.** Die Aussage der Musik des 18. Jahrhunderts unterscheidet sich aber in fundamentaler Weise von der des 19. Jahrhunderts, wobei der Übergang selbstverständlich fließend ist. Sein Beginn ist etwa ab der Zeit der Französischen Revolution (1789) erkennbar, wobei wie immer Epochengrenzen, die mit Jahreszahlen fixiert werden, etwas Willkürliches haben und nur als Annäherung

I.6 Dissonanzen – Harmonik

Alle Autoren betonen die außerordentliche Wichtigkeit der Dissonanzen für die Affektdarstellung, da sie »die Leidenschaften mit Nachdruck erheben«, während die Konsonanzen »solche beruhigen« (C. P. E. Bach, Clavierschule I, S. 130), und fordern vom Interpreten genaue Kenntnisse der harmonischen Zusammenhänge vor allem im Hinblick auf die jeweilige Stärke der Dissonanzen und der hieraus folgenden Wirkung: »Diese thun nicht alle einerley, sondern immer eine vor der andern verschiedene Wirkungen.« (Quantz, Flötenschule, S. 108).

Das harmonische Verständnis ist für die Interpretation also von kaum zu überschätzender Bedeutung. Allerdings haben wir mit der in Deutschland im Allgemeinen gelehrten Funktionsharmonik nur bedingt ein geeignetes Mittel zur Analyse zur Verfügung. Während sich die harmonischen Verhältnisse in der Musik Haydns, Mozarts und ihrer Zeitgenossen mit dieser Theorie im Allgemeinen gut darstellen lassen, stoßen wir in der Musik vor 1750 immer wieder auf Zusammenhänge, bei denen die Funktionsharmonik keine überzeugenden Ergebnisse liefert. Hier ist die Stufentheorie und vor allem die Kenntnis des Generalbasses mit Sicherheit angemessener, wobei letztere in der Regel nur von Cembalisten, Organisten und Dirigenten auf entsprechendem Niveau erwartet werden kann.

Entscheidend für die Interpretation ist aber nicht unbedingt, dass man jede harmonische Konstellation jederzeit präzise mit einem geeigneten Terminus zu benennen weiß, obgleich es zweifellos hilfreich ist, wenn man über diese Fähigkeit verfügt und über solide Grundkenntnisse in jedem Falle verfügen sollte. **Wichtig ist, dass man mit der harmonischen Idiomatik vertraut ist, sich eine fundierte Beurteilung der verschiedenen Konstellationen von Dissonanzen zu eigen macht, Besonderes vom Gewöhnlichen jederzeit sicher zu unterscheiden weiß.**

Einen wichtigen Ansatzpunkt hierfür bietet wiederum Quantz. Er unterscheidet nach der Stärke (Schärfe, Intensität) drei verschiedene Klassen von Dissonanzen. Diesen Klassen werden die drei dynamischen Grade mezzoforte, forte, fortissimo zugeordnet. Eine relativ schwache Dissonanz ist nach Quantz also mezzoforte zu spielen, eine mittelstarke forte und eine scharfe (für die damaligen harmonischen Verhältnisse im Extrembereich liegende) Dissonanz fortissimo. Was auf den ersten Blick wie ein akademisch strenges Regelwerk anmutet, erweist sich bei gründlichem Studium und entsprechend differenzierter Anwendung als Gestaltungsmittel von exorbitanter Bedeutung und, gerade im Hinblick auf die immer wieder in den Fokus zu nehmende Affektdarstellung, von höchst überzeugender Wirkung.

II. Tempo – Rhythmus – Agogik

II.1 Tempo, Taktart und Satzbezeichnungen

Je weiter wir in der Musikgeschichte zurückgehen, desto spärlicher sind Satzbezeichnungen, die wir aus Musik späterer Zeit als Tempobezeichnungen zu lesen gewöhnt sind. Etliche Sätze in Werken von Vivaldi, Bach oder Händel etwa sind ohne eine solche Bezeichnung, und selbst beim jungen Mozart (in den 1770er-Jahren) finden sich noch »unbezeichnete« Stücke, z. B. der erste und dritte Satz des Divertimentos F-Dur KV 138. Und doch war den Zeitgenossen klar, welches Tempo hier zu nehmen ist. In diesen Fällen nämlich dachte der Komponist ganz offensichtlich an das **tempo giusto, das aus der gewählten Taktart und aus den schnellsten vorkommenden Notenwerten abzulesen ist**. Das tempo giusto wurde gelegentlich auch als **tempo ordinario** bezeichnet, obwohl sich dieser Begriff ursprünglich nur auf den mit C bezeichneten »großen Vier-Viertel-Takt« bezog und ein eher langsames Tempo bezeichnete, daher nicht grundsätzlich mit dem modernen $\frac{4}{4}$ -Takt gleichgesetzt werden darf (Walther, Lexicon, S. 598).

Eine ausführliche Quelle zum tempo giusto ist Johann Philipp Kirnbergers *Die Kunst des reinen Satzes*. Dass die folgende Forderung nicht nur für den Komponisten, sondern genauso für den Interpreten gilt, versteht sich von selbst:

»Ferner muss er [der Komponist] sich ein richtiges Gefühl von der natürlichen Bewegung jeder Taktart erworben haben, oder von dem was Tempo giusto ist.« (Kirnberger, *Die Kunst des reinen Satzes* II, S. 106).

Im Detail führt Kirnberger aus:

»In Ansehung der Taktart sind die von größeren Zeiten, als der Allabreve, der $\frac{3}{2}$ und der $\frac{6}{4}$ Takt von schwerer und langsamerer Bewegung, als die von kürzeren Zeiten, als der $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$ und $\frac{6}{8}$ Takt, und diese sind weniger lebhaft, als der $\frac{3}{8}$ und $\frac{6}{16}$ Takt. [...] Also wird das Tempo giusto durch die Taktart und durch die längeren und kürzeren Notengattungen eines Stücks bestimmt.« (ebd., S. 106 f.).

Als Faustregel kann man sich merken: **Je kleiner der Notenwert des Grundschlages, desto bewegter das Tempo (und desto leichter im Allgemeinen der Charakter). Und umgekehrt: Je größer der Notenwert des Grundschlages,**

Hier kömmt auf drey Achttheile ein Pulsschlag; und der zweyte Pulsschlag fällt auf das vierte Achttheil« (ebd., S.264). Dieses mittlere Allegro hat also ein Tempo von Viertel = 120.

II.3 Rhythmus

II.3.1 Punktierungen

Einer der wichtigsten und meist diskutierten Bereiche des Rhythmus ist die Frage, wie Punktierungen auszuführen sind. Hierzu gibt es zahlreiche Untersuchungen und Meinungen, insbesondere zum Thema der sogenannten **Doppelpunktierungen und Angleichungen an Triolen**. Der Begriff Doppelpunktierung ist heute allgemein gebräuchlich, aber nicht historisch. Da es im Allgemeinen nicht um eine mathematisch genaue Verdoppelung des Punktwertes geht, ist es treffender, von **Überpunktierung** zu sprechen.

Quantz fordert bei Notenwerten ab punktierten Achteln (Notenbeispiel 30, c–e) eindeutig Überpunktierung, nicht aber für die bei a) und b) abgebildeten Konstellationen:



Notenbeispiel 30: Quantz, Flötenschule, Tab. II, Fig. 7

»Bey den Achttheilen, Sechzehnthteilen, und Zwey und dreyßigtheilen, mit Puncten, s. (c) (d) (e), geht man, wegen der Lebhaftigkeit, so diese Noten ausdrücken müssen, von der allgemeinen Regel ab. Es ist hierbey insonderheit zu merken: daß die Note nach dem Puncte, bey (c) und (d) eben so kurz gespielt werden muß, als die bey (e); es sey im langsamen oder geschwinden Zeitmaaße.« (Quantz, Flötenschule, S. 58).

Auch Leopold Mozart fordert, den Punkt »eher zu lang als zu kurz« zu halten (L. Mozart, Violinschule, S. 144f.), bleibt aber insgesamt sehr viel allgemeiner als Quantz. **C. P. E. Bach warnt hingegen vor Vereinheitlichung und legt betont Wert darauf, die Punktierung dem Affekt gemäß auszuführen**. Er zieht offensichtlich auch eine weichere Punktierung in Betracht, wenn der Ausdruck es fordert:

»In der Schreibart der punctirten Noten überhaupt fehlet es noch sehr oft an der gehörigen Genauigkeit. Man hat daher wegen des Vortrags dieser Art

von Noten eine gewisse Hauptregel festsetzen wollen, welche aber viele Ausnahme leidet. Die nach dem Punct folgenden Noten sollen nach dieser Regel auf das kürzeste abgefertiget werden, und mehrentheils ist diese Vorschrift wahr: allein bald machet die Eintheilung gewisser Noten in verschiedenen Stimmen, vermöge welcher sie in einem Augenblicke zusammen eintreten müssen, eine Aenderung; bald ist ein flattirender [schmeichelnder, gut zuredender] Affect, welcher das diesen punctirten Noten sonst eigene Trotzige nicht verträget, die Ursache, daß man bey dem Puncte etwas weniger anhält. Wenn man also nur eine Art vom Vortrage dieser Noten zum Grundsatzte leget, so verliert man die übrigen Arten.« (C. P. E. Bach, Clavierschule II, S. 250).

Ebenso eindeutig wie Quantz äußert sich **Türk – geschärfte Punktierung ab punktierten Achteln, nicht jedoch bei größeren Notenwerten:**

»Man pflegt nämlich bey punctirten Noten größtentheils länger zu verweilen, (und also die folgenden kurzen Noten dafür geschwinder zu spielen,) als es die Schreibart anzeigt. [...] indessen kann man hierbey als Regel annehmen, daß alsdann die Geltung des Punktes nicht verlängert wird, wenn die darnach folgende Note völlig die Dauer eines Takttheiles [einer Zählzeit] oder, in langsamer Bewegung, eines Taktgliedes [einer halben Zählzeit] hat.« (Türk, Klavierschule, S. 361).

»Auch die kurzen Pausen, welche die Stelle der Punkte vertreten, werden in Tonstücken von lebhaftem etc. Charakter oft verlängert [...]« (ebd., S. 362f.)



Notenbeispiel 31: Türk, Klavierschule, S. 363

Wie C. P. E. Bach (1753) betont auch Türk (1789) die nach wie vor häufig fehlende Eindeutigkeit: »Alle mögliche Fälle sind nicht zu bestimmen; [...] Doch dürfte auch diese Regel vielleicht nicht ohne Ausnahme [...] seyn« (Türk, Klavierschule, S. 361). Und er fordert daher die allgemeine Einführung präziserer Notation, die demnach selbst zur Zeit des jungen Beethoven noch nicht erfolgt war: »Wie nöthig wäre daher auch bey den punctirten Noten eine bestimmtere Schreibart. Da gegenwärtig fast Jeder weiß, was zwey nach einander folgende Punkte zu bedeuten haben, so könnten durch den Gebrauch derselben oder vermittelt einer anderen sorgfältigen Schreibart in den meisten Fällen alle Zweifel gehoben werden« (ebd.).

IV. Artikulation – Tongebung

Ganz ähnlich wie im Falle von Dynamik und Akzentuierung sehen wir uns bei Werken bis in die 1770er-Jahre hinein der Situation gegenüber, dass die Artikulation nicht oder nur teilweise notiert ist. Erst in der Folgezeit gingen die Komponisten mehr und mehr dazu über, auch die Artikulation genauer festzulegen. In früheren Werken gibt es hingegen oftmals grundsätzlichen Interpretationsbedarf. Mit Sicherheit kann ausgeschlossen werden, dass nicht vorhandene Artikulationszeichen nur ein durchgehendes Non legato signalisierten, was als Standardartikulation der Zeit anzusehen ist (siehe Kap. IV.4).

Auf das Ausschreiben der Artikulationszeichen wurde verzichtet, weil ihre Anwendung für den versierten Musiker im Wesentlichen selbstverständlich war. Hinzu kam der ständige Zeitdruck. Fast alles wurde nur von Hand geschrieben, Drucken war zeitraubend und teuer. Im Normalfall musste jede Stimme einzeln kopiert werden. Man versuchte also, so viel Zeit zu sparen wie möglich, indem man nur das Wichtigste notierte.

»Man muß also nicht nur die hingeschriebenen und vorgezeichneten Schleifer [Bindungen] genauest beobachten: sondern wenn in mancher Composition gar nichts angezeigt ist; so muß man das Schleiffen [Legato] und Stossen [Staccato] selbst schmackhaft [geschmackvoll] und am rechten Orte anzubringen wissen.« (L. Mozart, Violinschule, S. 258 f.).

IV.1 Grundregeln der Artikulation

1. Kleinere Intervalle (Sekunden, Terzen, gelegentlich auch Quartan) können gebunden werden, insbesondere bei sanften, traurigen, schmerzlichen und ähnlichen Affekten.

»Doch kann einigermaßen zur Regel dienen: Daß man die nahe beysammen stehenden Noten mehrentheils schleifen [binden], die von einander entfernten Noten aber meistentheils mit dem Bogenstriche abgesondert vortragen, und hauptsächlich auf eine angenehme Abwechslung sehen solle.« (L. Mozart, Violinschule, S. 83).

Notenbeispiel 45: L. Mozart, Violinschule, S. 83 (im Original »her.« für Abstrich, »hin.« für Aufstrich; der leichteren Lesbarkeit wegen durch die heute üblichen Zeichen ersetzt)

2. Größere Intervalle, insbesondere in Sätzen von lebhaftem Charakter, werden gestoßen.

»Die Lebhaftigkeit des Allegro wird gemeiniglich in gestossenen Noten und das Zärtliche des Adagio in getragenen und geschleiften Noten vorgestellt. [...] Ich setze oben mit Fleiß gemeiniglich, weil ich wohl weiß, daß allerhand Arten von Noten bey allerhand Arten der Zeitmaße vorkommen können.« (C. P. E. Bach, Clavierschule I, S. 118).

Und bei Quantz steht ergänzend:

»Wenn in einem Allegro assai die zweygeschwänzten Noten die geschwindesten sind: so müssen mehrentheils die Achttheile mit der Zunge kurz gestoßen, die Viertheile hingegen singend und unterhalten gespielt werden. In einem Allegretto aber, wo dreygeschwänzte Triolen vorkommen: müssen die Sechzehnteile kurz gestoßen, die Achttheile aber singend gespielt werden.« (Quantz, Flötenschule, S. 115).

Leopold Mozart gibt im siebenten Hauptstück seines *Versuch einer gründlichen Violinschule* zahlreiche Beispiele, wie eine 16tel-Passage auf ganz unterschiedliche Art artikuliert werden kann (»Von der Veränderung des Bogenstriches bey gleichen Noten«, S. 122–135). Abgesehen vom letzten Beispiel, das sehr streichertypisch ist, und den teilweise angezeigten Bogenstrichen, sind diese Beispiele für alle Instrumente relevant.

VI.2.2 Grundregeln

Vorschläge werden immer an die folgende Note gebunden.

»Es ist demnach eine Regel ohne Ausnahme: Man trenne den Vorschlag niemals von seiner Hauptnote, und nehme sie allezeit an einem Bogenstriche.« (L. Mozart, Violinschule, S. 193; ferner Quantz, Flötenschule, S. 78; C. P. E. Bach, Clavierschule I, S. 64; Marpurg, Clavierschule, S. 48; Agricola, Anleitung zur Singkunst, S. 64).

Vorschläge werden aber von der vorausgehenden Note deutlich abgesetzt, insbesondere bei gleicher Tonhöhe.

»Es ist eine allgemeine Regel, daß zwischen dem Vorschlage, und der Note die vor ihm hergeht, ein kleiner Unterschied seyn müsse; absonderlich wenn beyde Noten auf einerley Tone stehen: damit man den Vorschlag deutlich hören könne.« (Quantz, Flötenschule, S. 64).

Vorschläge sind stets betont, die Folgenote ist unbetont.

»alle Vorschläge [sollen] stärker, als die folgenden Note sammt ihren Zierthen, angeschlagen, und an diese gezogen werden, es mag nun der Bogen darbey stehen oder nicht.« (C. P. E. Bach, Clavierschule I, S. 64; ferner Quantz, S. 78; L. Mozart, S. 199; Marpurg, S. 48; Türk, S. 217 u. a.).

»Man muß die Vorschläge mit der Zunge weich anstoßen; und wenn es die Zeit erlaubt, an der Stärke des Tones wachsen lassen; die folgende Note aber etwas schwächer dran schleifen. Diese Art der Auszierungen wird der Abzug genennet, und hat von den Italiänern ihren Ursprung.« (Quantz, Flötenschule, S. 78; ferner L. Mozart, S. 199; Agricola, S. 64; vgl. auch Kap. IV.6.1).

Lange Vorschläge werden immer auf die Zeit gespielt (»im Niederschlage«).

»Uebrigens müssen alle Vorschläge, [...] gerade auf den Anschlag fallen.« (Marpurg, Clavierschule, S. 48).

»Da aber die Vorschläge ihre Geltung allemal von der folgenden Note erhalten, so dürfen sie auch nicht eher eintreten, als bis an ihrer Stelle die Hauptnote selbst eintreten würde. In der Kunstsprache sagt man: die Vorschläge fallen in die Zeit der folgenden Hauptnote.« (Türk, Klavierschule, S. 207; ferner F. Couperin, S. 22, außerdem belegt durch die folgenden Beispiele von Quantz, C. P. E. Bach, L. Mozart, Türk u. a.).

Die Ausführung des kurzen Vorschlags auf die Zeit (der Folgenote) ist ebenso der Normalfall, nur bei wenigen Ausnahmen kann der kurze Vorschlag vor der Zeit gespielt werden (siehe Kap. VI.2.4).

»bekommen ihre Geltung von den Noten vor denen sie stehen.« (Quantz, Flötenschule, S. 77).

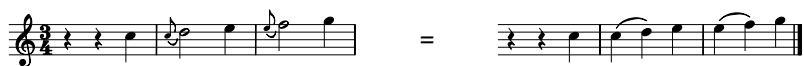
»Sie gehören demnach alle in die Zeit, nicht der vorhergehenden, sondern der auf sie folgenden Note: und diese Note verlieret folglich von der Dauer, welche sie ihrer Geltung nach haben sollte, so viel, als dem Vorschlage gegeben wird.« (Agricola, Anleitung zur Singkunst, S. 60).

»Daß aber die nachfolgende, und nicht die vorausstehende Note zu dem Vorschlag gehöre, wird man wohl aus dem Worte, Vorschlag, schon selbst abnehmen.« (L. Mozart, Violinschule, S. 194).

»Diejenigen kleinen Nötchen, welche ihre Dauer von der vorhergehenden Note bekommen, oder in die Zeit der vorigen Note fallen, heißen Nachschläge.« (Türk, Klavierschule, S. 207).

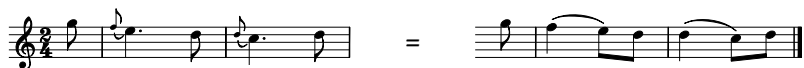
VI.2.3 Lange Ausführung

Lange Vorschläge erhalten im Allgemeinen die halbe Dauer der Folgenote (Quantz, S. 79; C. P. E. Bach, S. 65; L. Mozart, S. 194; Agricola, S. 61; Türk, S. 210):



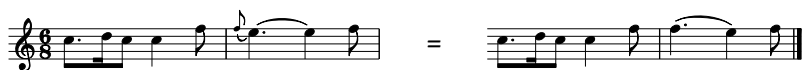
Notenbeispiel 59: Quantz, Flötenschule, Tab. VI, Fig. 11 und 12

Vorschläge vor punktierten Noten erhalten zwei Drittel der Zeit, d. h. den Wert der Note ohne Punkt (Quantz, S. 79; C. P. E. Bach, S. 65; L. Mozart, S. 195; Agricola, S. 61; Türk, S. 210):



Notenbeispiel 60: Quantz, Flötenschule, Tab. VI, Fig. 13 und 14

Steht der Vorschlag vor einer Note mit folgender Überbindung, erhält er den Wert der ersten Folgenote; diese wiederum erklingt dann nur für die Dauer der angebundenen Note (Quantz, S. 79; C. P. E. Bach, S. 65; L. Mozart, S. 196; Agricola, S. 62; Türk, S. 212):



Notenbeispiel 61: Quantz, Flötenschule, Tab. VI, Fig. 15 und 16

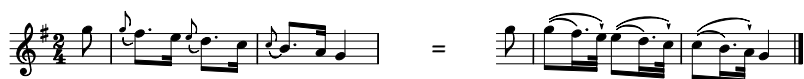
Folgt auf Vorschlag und Auflösung eine Pause, erhält der Vorschlag die volle Dauer der Folgenote; diese fällt dann in die Zeit der Pause (Quantz, S. 80; C. P. E. Bach, S. 65; L. Mozart, S. 197; Agricola, S. 61; Türk, S. 212).



Notenbeispiel 62: Quantz, Flötenschule, Tab. VI, Fig. 23 und 24

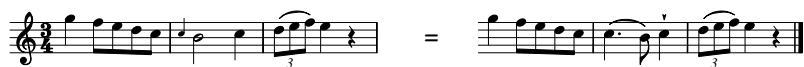
»Bey Vorschlägen vor Noten, nach welchen Pausen folgen, wollen einige Tonlehrer ebenfalls die im vorigen Paragraphen [s. o.] enthaltene Regel befolgt wissen. Jedoch schränken sie sich dabey vorzüglich nur auf zärtliche etc. Stellen ein.« (Türk, Klavierschule, S. 212).

Steht der Vorschlag vor einer punktierten Note mit nachfolgendem 16tel, erhält er – vor allem im langsamen Tempo – den Wert der Folgenote ohne Punkt, die Folgenote wird ihrerseits noch einmal punktiert (L. Mozart, S. 195; Türk, S. 211; vgl. auch Kap. VI.2.4 »Kurze Ausführung«):



Notenbeispiel 63: L. Mozart, Violinschule, S. 195 f.

Steht der Vorschlag vor einer einzelnen halben Note, erhält er zuweilen drei Viertel des Wertes (C. P. E. Bach, S. 67; L. Mozart, S. 196; Agricola, S. 63; Türk, S. 213):



Notenbeispiel 64: L. Mozart, Violinschule, S. 196

Bei Mehrstimmigkeit bezieht sich der Vorschlag nur auf die Note, vor welcher er steht:

»Bei mehrstimmigen Griffen bezieht sich ein einfacher Vorschlag bloß auf die Note, vor welcher er steht. Der in dem nachstehenden Beispiele angezeigte Vorschlag hat daher auf die zweyte (untere) Stimme keinen Einfluß.« (Türk, Klavierschule, S. 215).

»Wenn bey einem Vorschlage mehrere Stimmen vorhanden sind, so müssen [dürfen] die Gegenstimmen deßwegen nicht verzögert, sondern solche sogleich mit der vorschlagenden Note gegriffen, und muß nur allein die Hauptnote, auf welche sich der Vorschlag bezieht, verzögert werden.« (Marpurg, Clavierschule, S. 49).