

BRIEFE

ÜBER DEN

UNTERRICHT

AUF DEM

PIANOFORTE

VOM

ANFANGE BIS ZUR AUSBILDUNG

ALS

ANHANG ZU JEDER CLAVIERSCHULE

VERFASST

VON

CARL CZERNY.

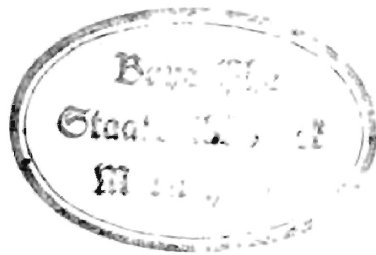
EIGENTHUM DER VERLEGER.

EINGETRAGEN IN DAS VEREINSARCHIV.

WIEN,

BEI A. DIABELLI UND COMP., GRABEN Nr. 1133.

LONDON BEI COCKS UND C., PARIS BEI S. RICHALT, MAILAND BEI J. RICORDI.



Gedruckt in der Mecht.- Congr.-Buchdruckerey.

VORWORT.

Die Herren Verleger meiner *Clavierschule* haben den Wunsch geäußert, dass ich die, während meiner vieljährigen Laufbahn als *Clavierlehrer* angewandte Behandlung meiner Schüler, und die eigenthümliche Art, sie von Schritt zu Schritt zu leiten, auch in *Briefform* auf eine kurze, klare und ansprechende Art darstellen, und hiebey gerade jene Einzelheiten berücksichtigen möchte, welche, ihrem Wesen nach, nicht, wohl in einer *Clavierschule* Platz finden können.

Durch das gegenwärtige Büchlein habe ich diesem Auftrage zu entsprechen gesucht, und zwar um so lieber, da die *Briefform* dem mündlichen Gespräch am nächsten kommt. Es wird dabey vorausgesetzt, als ob ich ein talentvolles und gebildetes Fräulein von ungefähr 12 Jahren, welches auf dem Lande entfernt wohnt, in kurzen, freundschaftlichen und muntern Briefchen fortschreitend auf Alles das aufmerksam zu machen hätte, was zum bessern Verständniss und Benützen der in jeder *Fortepianoschule* enthaltenen Regeln dienen kann.

Es wird ferner angenommen, dass ein jeder Brief dem Vorhergehenden, in dem Zeit-

raume von ungefähr ~~8 bis 10~~ Wochen nachfolgt, so dass der Schüler hinreichend Zeit hat, alle gegebenen Regeln anwenden und praktisch benützen zu lernen.

Und so schreitet der hier gegebene Unterricht von den ersten Anfangsgründen bis zur höhern Ausbildung ungezwungen fort, indem die letzten Briefe auch über den *Generalbass* so viele Aufklärungen geben, als der bestimmte Umfang dieses Büchleins erlaubt hat, um dem Schüler ein späteres Studium der musikalischen Theorie zu erleichtern und verständlich zu machen.

Demnach hoffe ich, dass ein oftmaliges, aufmerksames Durchlesen dieses Werkchens, und eine wohlverstandene Benützung aller hier gegebenen Regeln den Schülern jedes Alters, und in allen Epochen des Unterrichts, von Nutzen seyn wird, da in demselben überdiess die Trockenheit gewöhnlicher Lehrbücher, möglichst vermieden, und jeder Gegenstand der Fassungskraft des Schülers, (von welchem Alter er auch seyn mag,) nahe gebracht worden ist.

Obwohl diese Briefe als eine Zugabe zu meiner eigenen *Fortepianoschule* geschrieben worden sind, so können sie doch auch natürlicher Weise bey jeder andern Methode, und folglich überhaupt als ein nicht unwillkommenes Hilfsmittel für alle Schüler benützt werden.

Carl Czerny.

Erster Brief.

Über die Anfangs-Gegenstände auf dem Pianoforte.

FRÄULEIN CÄCILIE!

Als ich im verflossenen Jahre das Vergnügen hatte, in Ihrem Hause bekannt zu werden, habe ich bey Ihnen ein so ausgezeichnetes musikalisches Talent entdeckt, dass mich die Nachricht unendlich freute, dass Sie nun die schöne Kunst des *Fortepianospiels* sich wirklich aneignen wollen. Ihr Gedächtniss behielt leicht jede angenehme Melodie; Sie zeigten natürliches Gefühl für den Takt und für den musikalischen Ausdruck; und überdiess haben Ihre zarten Finger und Hände alle die natürlichen Eigenschaften, welche zum *Fortepiano* so nothwendig sind: Biegsamkeit, Schnellkraft und Beweglichkeit, ohne weder allzu weich, noch allzu steif zu seyn.

Eine so entschiedene Anlage und Neigung zu dieser schönen Kunst darf in der That nicht unbenützt bleiben, denn es gibt keine, welche edler, und der allgemeinen Bildung entsprechender ist, als die Musik; und überdiess wissen Sie,

dass das *Fortepianospiel*, obwohl für Jedermann passend, doch vorzugsweise für die Fräulein und Damen eine der schönsten und ehrenvollsten Zierden ist. Man kann damit nicht nur sich selbst, sondern auch vielen Andern ein edles und schickliches Vergnügen verschaffen, und bei grossen Fortschritten auch eine Auszeichnung in der Welt erlangen, welche dem Dilettanten gewiss eben so angenehm ist, als dem wirklichen Künstler.

Da ich, wegen der Entfernung Ihres Wohnortes, leider nicht dem Wunsche Ihrer geehrten Eltern entsprechen konnte, Ihren Unterricht unmittelbar zu übernehmen, so verpflichte ich mich mit Vergnügen, Sie von Zeit zu Zeit durch Briefe zu noch grösserem Fleisse anzuspornen, und auch nach meiner Ansicht auf alles aufmerksam zu machen, was Ihren Unterricht erleichtern, und Ihre Fortschritte beschleunigen kann, obwohl von Seiten des würdigen Lehrers, dem Ihre Ausbildung anvertraut worden ist, unstreitig Alles geschehen wird, um Ihr Talent auf eine eben so solide als geschmackvolle Weise auszubilden. Ich bitte Sie daher, Fräulein *Cäcilie*, alle meine Bemerkungen nur als eine erklärende Wiederholung alles dessen anzusehen, was Ihnen ohnehin theils aus der *Fortepianoschule*, theils mündlich vorgetragen werden wird, und mein Zweck ist völlig erreicht, wenn dadurch Ihr Eifer noch vermehrt, und zugleich die Zeit und

Mühe des Lernens abgekürzt und erleichtert wird.

Die ersten Anfangsgründe, nämlich die Kenntniss der Tasten und der Noten, sind in der Musik das Einzige Langweilige und Unangenehme. Wenn Sie dieses einmal überstanden haben, dann werden Sie von Tag zu Tag immer mehr Freude und Unterhaltung am Fortstudieren finden.

Denken Sie sich, liebes Fräulein, die Sache so, als ob Sie sich durch ein etwas dorniges Gebüsch durchwinden müssten, um zu einer herrlichen Aussicht, zu einer stets reizend blühenden Gegend zu gelangen.

Das beste Mittel gegen diese nothwendige Unannehmlichkeit ist, wenn Sie sich bestreben, alle diese Anfangsgegenstände *so schnell als möglich* Ihrem Gedächtnisse gut einzuprägen.

Solche Schüler, welche gleich Anfangs Lust und Liebe zur Sache zeigen, und ihr Gedächtniss zweckmässig anstrengen, können sich die Kenntnisse der Tasten und Noten in einigen Wochen vollkommen gut aneignen, während Andere, von der Langweiligkeit abgeschreckt, oft mehrere Monate dabey verlieren. Was ist daher von Beydem das Beste?

Vor Allem, bitte ich Sie angelegentlichst, Fräulein, sich beym *Fortepiano* eine schöne, anständige und zweckmässige Haltung anzuewöhnen. Der Sessel, dessen Sie sich dabey be-

dienen, muss genau so hoch seyn, dass Ihre frey herabhängenden Elbogen etwas weniges höher seyen, als die Oberfläche der Tasten, und sollten dabey Ihre Füßchen den Boden noch nicht erreichen, so lassen Sie sich für dieselben einen angemessenen Schemel machen. Sie müssen stets genau in der Mitte vor der Tastatur, und von derselben so weit entfernt sitzen, dass die Spitzen der Elbogen um etwas weniges den Tasten näher seyn als die Achseln.

Eben so nothwendig ist eine schöne, weder allzu steife, noch gebückte Haltung des Kopfs und des Oberleibs, und viele meiner ehemaligen Schülerinnen, welche ich oft mit dem Vorwurf ärgerte, dass sie so gerne einen *Katzenbuckel* machten, (das heisst, gebückt und schief sassen), haben mir später für die Strenge gedankt, welche ich in diesem Punkte bewies.

Denn nicht allein, dass eine üble Haltung hässlich und lächerlich aussieht, so stört sie auch die Entwicklung des freyen und schönen Spiels.

Der Vorderarm, (vom Elbogen bis zu den Fingern,) muss eine ganz gerade horizontale Linie bilden; denn die Handgelenke dürfen weder einen Hügel aufwärts, noch eine Biegung abwärts machen. Die Finger werden dergestalt gebogen, dass deren Spitzen mit dem ausgestreckten Daumen eine Linie bilden, und die Tasten werden stets mit der *weichen* Fingerspitze

angeschlagen, so dass weder der Nagel, noch die ausgestreckte Fläche des Fingers die Taste berühren darf. Beym Anschlag der Obertasten müssen die Finger allerdings *ein klein wenig* mehr ausgestreckt werden, jedoch müssen sie auch da stets hinreichend gebogen bleiben. Der Anschlag auf die Tasten geschieht nur mit den Fingern, welche jede Taste ohne Schlag, aber fest, herabdrücken, ohne dass die Hand, oder gar der Arm, dabey eine unnöthige Bewegung mache. Der Daumen schlägt die Taste stets mit seiner äussern schmalen Fläche an, und wird dabey nur sehr wenig eingebogen. Die Untertasten werden in der Mitte ihrer vordern breiten Fläche, und die Obertasten ziemlich nahe an ihrer Spitze angeschlagen. Sie müssen recht wohl Acht geben, Fräulein, dass Sie keine Taste schief oder seitwärts anschlagen, weil sonst leicht eine falsche Nebentaste berührt werden kann; und in der Musik gibt es nichts Schlimmeres, als das *Falschgreifen*.

Während ein Finger anschlägt, müssen die andern Finger zwar nahe an den Tasten, aber frey in der Luft, obwohl stets gebogen, gehalten werden; denn man darf keine Taste eher berühren, als in dem Augenblicke ihres Anschlags. Der wichtigste Finger ist *der Daumen*, und er darf niemahls ausserhalb der Tastatur herabhängen, sondern er muss stets *über* den Tasten dergestalt gehalten werden, dass seine Spitze ein

klein wenig über den vordern Untertasten schweben, und eben so anschlagen.

Um alle diese Regeln genau beobachten zu können, ist es nothwendig, dass der Elbogen sich niemals von dem Körper entferne, und dass der Arm, von der Achsel abwärts, frey herabhänge, ohne sich an den Körper anzudrücken.

Die Nothwendigkeit aller dieser Regeln werden sie erst später gehörig einsehen.

Die Kenntniss der Noten ist eine blosse Gedächtnissache, und Sie müssen sich bestreben, zu jeder Note sogleich, ohne die geringste Zögerung, die gehörige Taste aufzufinden und anzuschlagen. Hierin besteht das, was man in der Musik das *Notenlesen* nennt, und mit dieser Fertigkeit hat man auch das Schwierigste überstanden, was die musikalischen Elementargegenstände darbiethen.

Natürlicherweise werden Sie in der ersten Zeit nur die Noten des Violinschlüssels kennen lernen, und hiezu gibt es folgende Mittel:

- 1^{tens} Indem Sie eine Note ansehen, müssen Sie selbe laut benennen, und hierauf die dazu gehörige Taste aufsuchen und anschlagen.
- 2^{tens} Indem Sie willkührlich eine Untertaste (im *Violin*) anschlagen, laut benennen, und hierauf die dazu gehörige Note aufsuchen.
- 3^{tens} Indem Sie, nach dem Anschläge einer beliebigen Untertaste, mit Worten laut beschrei-

ben, auf welcher Linie, oder zwischen welcher Linie die dazu gehörige Note geschrieben werden muss.

4^{tens} Indem Sie die leichtesten Anfangsstückchen recht oft, und recht aufmerksam durchspielen und sich dabey *in Gedanken* jede Note benennen.

5^{tens} Endlich, möchte ich Ihnen, Fräulein, noch Folgendes anrathen:

Da Sie bereits, wie es auch einem Fräulein von Bildung zukommt, des Schreibens so mächtig sind, so sollten Sie *Notenschreiben* lernen. Die kleine Mühe, die Ihnen dieses verursachen wird, werden Sie durch einen grossen Nutzen belohnt sehen. Noten sind weit leichter zu schreiben als Buchstaben; und wenn Sie täglich nur eine kleine Viertelstunde dieser Arbeit widmen, so sind Sie in 2 Wochen darin hinreichend geübt.

Ihr Lehrer wird Ihnen hiezu alle Anweisung geben; und nachdem Sie sich angewöhnt haben werden, jede Note genau auf, oder zwischen die Linie zu setzen, welche ihr zukommt, schreiben Sie sich täglich Eins der leichten Anfängerstückchen ab, und setzen mit Buchstaben über jede Note die ihr zukommende Benennung, worauf Sie das Stückchen langsam durchspielen.

Wenn Sie auf diese Art alle Noten des Violschlüssels gut kennen gelernt haben, und auch alle die Stückchen, welche für beyde Hände im

Violinschlüssel geschrieben sind, langsam, aber richtig *mit beyden Händen* zu spielen im Stande sind, dann nehmen Sie die *Bassnoten* vor, und verfahren dabei genau eben so.

Jedes Stückchen müssen Sie (mit strenger Beobachtung der dabei vorgezeichneten Fingersetzung) so oft spielen, bis es ohne Stottern vorgetragen werden kann. Aber *täglich* müssen Sie dabey auch ein paar neue Stückchen durchlesen, um das Auge und die Finger an die verschiedenen und immer neuen Figuren anzugeöhnen, welche von den Noten gebildet werden.

Anfangs muss nach jeder Note auch die Taste angesehen werden, welche man zu greifen hat. Aber später, nach erlangter Sicherheit im Greifen, ist es besser, den Blick mehr auf die Noten, als auf die Tasten zu heften.

Und nun mein Fräulein, erlauben Sie mir in diesem Briefchen noch die letzte, sehr wichtige Anmerkung:

Die beste Kenntniss der Noten nützt sehr wenig, wenn nicht zu gleicher Zeit auch die Finger anfangen, die höchst nöthige Gelenkigkeit zu entwickeln, welche zum Anschlage der Tasten und zum Spielen überhaupt erfordert wird. Daher empfehle ich Ihnen angelegentlichst, alle die Uebungen für 5 Finger in beyden Händen, welche Sie gleich Anfangs in der Schule finden, und welche Ihnen Ihr Lehrer zeigen wird, mit beharrlichem Fleisse und mit der grössten Auf-

merksamkeit täglich zu üben, damit Ihre kleinen, zarten, aber doch schon genug kräftigen Finger recht bald jene Biagsamkeit, Geläufigkeit und Unabhängigkeit erlangen, die zum Spiele durchaus nothwendig sind. Achten Sie nicht die kleine Mühe und Anstrengung, welche dazu gehört; trachten Sie täglich drey- oder viermahl, (jedesmahl wenigstens eine Viertelstunde) diese Uebungen aufmerksam durchzuspielen. Mit steifen, ungelenken Fingern kann man eben so wenig gut *Fortepiano* spielen, als man mit steifen Füßen gut tanzen kann. *Die Geläufigkeit ist eine der Hauptbedingungen des Clavierspiels.*

Es ist sehr gut, dass Ihr Lehrer Ihnen jetzt jeden Tag eine Stunde gibt. Wenn Sie ausserdem noch eine Stunde, (oder wo möglich, zwey an jedem Tage) dem Alleinüben widmen, so haben Sie in einigen Monathen alle schwierigen und langweiligen Anfangsgegenstände für immer überwunden, und dann werden Sie jeden Tag das Vergnügen wachsen sehen, welches die schöne Tonkunst so reichlich gewährt.

Und nun, Fräulein *Cäcilie*, leben Sie recht wohl, und erfreuen Sie bald mit der Nachricht von Ihren Fortschritten

Ihren

ergebensten etc. etc.

Zweyter Brief.

(Zwey Monathe später.)

Über Anschlag, Ton und Behandlung des Pianoforte.

MEIN FRÄULEIN!

So eben empfangen Sie Ihr liebes Briefchen, und erfahre aus demselben, dass Sie bereits im Notenlesen recht gute Fortschritte gemacht haben, und die ersten, leichtesten Stückchen zwar langsam, aber ziemlich verständlich spielen können.

Fahren Sie nun fort, täglich ein paar neue Stückchen zu entziffern, und nebstbey die schon erlernten immer noch fort zu üben, so dass diese letztern immer geschwinder gehen, und dass Sie dazu in jeder Woche wenigstens zwey Neue einstudieren. Denn da Sie den ernstlichen Wunsch haben, sich auf dem *Fortepiano* bis zu einem recht hohen Grade auszubilden, so müssen Sie alles, was Ihnen jetzt aufgegeben wird, nur als *Mittel zu diesem Zweck* ansehen, und zwar als diejenigen Mittel, welche *so schnell und so angenehm als möglich* zum Ziele führen. Ich habe daher, mit Ihrer Erlaubniss,

ein wenig darüber lachen müssen, dass Sie mir klagen; wie sehr Ihr Lehrer Sie mit den Fingerübungen, mit den Regeln des Anschlags, der Handhaltung, der Deutlichkeit und Geläufigkeit u. s. w. plagt und quält.

„Ach!“ rufen Sie recht rührend aus, „muss „denn Alles dieses so seyn?“

Ja, mein Fräulein, ich kann Ihnen nicht helfen, aber Ihr würdiger Lehrer hat vollkommen recht, dass er in allem diesem so streng ist, und ich werde Ihnen den Grund davon sagen.

Aus jedem musikalischen Instrumente kann man einen schönen, oder auch einen hässlichen Ton hervorbringen, *je nachdem man es behandelt*. Dieselbe gute *Violine*, welche unter der Hand eines geschickten Spielers ganz herrlich klingt, kann, von ungeschickten Händen gespielt, einen so garstigen Ton geben, als ob junge Katzen sängen.

Eben so ist es auf dem *Fortepiano*. Wenn es vom Spieler misshandelt wird, und wenn man darauf hackt und schlägt, so klingt auch das beste Instrument hart und unangenehm. Wendet man dagegen zu wenig Kraft an, oder weiss man diese Kraft nicht zweckmässig zu gebrauchen, so wird auch der Ton matt und leer, und das Spiel undeutlich, ohne Seele und Ausdruck.

Die innere Mechanik der Tasten ist dergestalt zusammen gesetzt, dass die Saiten nur dann schön klingen, wenn man

- 1^{tens}** jede Taste senkrecht, dass heisst von oben herab, genau in der Mitte (und also ja nicht schief und seitwärts) anschlägt;
- 2^{tens}** wenn man jede Taste beym Anschläge so fest hinabdrückt, dass der ganze volle Ton hörbar wird;
- 3^{tens}** wenn man den Finger vor dem Anschläge nicht zu hoch hebt, weil sonst nebst dem Ton auch noch der Schlag auf die Taste gehört würde;
- 4^{tens}** wenn die Hand und der Arm, selbst bey sehr kräftigem Anschläge, keine hüpfende, hackende oder schaukelnde Bewegung macht.

Denn Sie werden einsehen, mein Fräulein, dass die Finger unmöglich schön und ruhig spielen können, wenn die Hand und der Arm unruhig ist;

- 5^{tens}** endlich, wenn der Spieler alle diese Regeln selbst bey schnellen Läufen, ja auch bey Sprüngen und Spannungen eben so genau beobachtet, wie bey den ruhigen und langsamen Stellen.

Alle Fingerübungen, und besonders *die Scalen* (Tonleitern) haben keinen andern Zweck, als den Fingern die Anwendung dieser Regeln so fest anzugewöhnen, dass der Spieler alles, was er in der Folge einstudiert, streng nach diesen Grundsätzen vortrage.

„Ach die **Scalen!**“ (schreiben Sie mir), „das ist vollends gar eine langweilige Geschichte! Sind denn diese Dinge wirklich so nothwendig, wie mein Lehrer sagt?“

Ja, Fräulein Cäcilie, diese *Scalen* sind *das Nothwendigste*, nicht nur für den Anfänger, sondern auch für den schon sehr vorgerückten Schüler, und selbst der geübteste Spieler kann und muss sie noch benützen und üben. Erlauben Sie, dass ich Ihnen dieses beweise, da ich weiss, dass Sie verständig sind, und auch gerne nachdenken.

Sie wissen bereits, dass das Untersetzen des Daumens *unter* die andern Finger, und das Ueberschlagen der drey mittlern Finger *über* den Daumen durchaus nothwendig, und das einzige Mittel ist, um eine grössere Reihe von Tasten schnell nacheinander anzuschlagen.

Aber dieses Untersetzen und Ueberschlagen muss, selbst in der grössten Schnelligkeit, so natürlich, gleich, und ungezwungen Statt finden, dass der Zuhörer dabei nicht die geringste Unterbrechung oder Ungleichheit höre.

Das ist fast die grösste Schwierigkeit des *Fortepianospiels*, und nur dann möglich, wenn dabey weder der Arm, noch die Hand die geringste Bewegung seitwärts oder aufwärts macht, und wenn die Gelenke aller Finger durch grosse Uebung nach und nach so viele Biagsamkeit und Geschmeidigkeit erlangen,

dass man bey einem schnellen Laufe über die Tastatur glauben sollte, der Spieler habe wenigstens 50 Finger an jeder Hand. Um nun diese höchst nothwendige Eigenschaft zu erlangen, gibt es kein anderes Mittel, als — das fleissigste, unausgesetzte tägliche Ueben der *Scalen* in allen Tonarten, so wie Sie dieselben in meiner *Fortepianoschule* zusammen gestellt, und mit den nöthigen Anmerkungen unterstützt finden.

Aber die *Scalen* haben noch manchen andern mehrseitigen Nutzen, nähmlich:

Es gibt wenig Tonstücke, in welchen sie nicht vom Autor auf irgend eine Art benützt und angebracht zu finden wären. Sie sind in jeder *Composition*, (mag diese heute, oder schon vor 100 Jahren geschrieben worden seyn,) das vorzüglichste Hilfsmittel, aus welchem jede Melodie und jede *Passage* gebildet wird.

Die *Diatonische Scala*, oder die gebrochenen *Accorde* werden Sie demnach überall unzähligemal angewendet finden.

Nun können Sie sich leicht denken, Fräulein, welche Vortheile es dem Spieler verschafft, wenn er diese *Fundamentalpassagen*, aus welchen alle Andern gebildet werden, in allen Tonarten gut inne hat, und welche Herrschaft über die ganze Tastatur, welche leichte Uebersicht über jedes Tonstück er dadurch gewinnt! Ferner gibt es für den Spieler keine

nothwendigere und wichtigere Eigenschaft, als eine wohlentwickelte grosse *Geläufigkeit*, *Leichtigkeit* und *Geschwindigkeit* der Finger. Diese kann durch nichts so schnell erreicht werden, als durch das Ueben dieser *Scalen*. Denn würde man dieselbe erst durch das Einstudieren der verschiedenen Tonstücke zu erlangen suchen, so hätte man Jahrelang zu thun, um diesen Zweck zu erreichen. Es gibt so viele schöne *Compositionen*, welche in einem sehr schnellen Zeitmasse, und mit grosser Geschwindigkeit vorgetragen werden müssen. Wie hässlich und langweilig würden diese aber klingen, wenn man sie langsam, steif und holprig ausführte! Und selbst solche Tonstücke, welche im Ganzen langsam gehen, enthalten sehr häufig einzelne Läufe und Verzierungen, welche eine grosse Geschwindigkeit erfordern. Alles dieses hat aber Derjenige schon *im Voraus* überwunden, der die *Scalen* gut und schnell zu spielen vermag.

Bis jetzt können Sie, Fräulein *Cäcilie*, sich noch gar keine Idee von der Schönheit und guten Wirkung machen, welche eine reine, deutliche, geschwinde und *streng gleiche* Ausführung dieser Läufe hervorbringt: es sind musikalische Perlenschnüre, und viele grosse Künstler sind vorzugsweise berühmt wegen der besondern *Virtuosität* in deren Vortrag.

Ferner haben Sie schon gewiss bemerkt, dass die richtige *Fingersetzung* ein sehr wichtiger Theil des *Clavierspiels* ist, welcher jedem Schüler grosse Mühe macht. Nun enthalten aber die *Scalen* alle Grundregeln des Fingersatzes, und reichen allein schon hin, dem Spieler in den meisten Fällen die rechte Bahn zu zeigen.

Was sagen Sie zu allen diesen Vortheilen?

Da ist es doch wohl der Mühe werth, sich mit diesen langweiligen *Scalen* ernstlich zu beschäftigen?

Nun muss ich Ihnen auch sagen, *auf welche Art* Sie dieses thun müssen.

Denn *falsch einstudiert*, können diese *Scalen* eben so sehr schaden, als sie sonst zu nützen geeignet sind.

Sie wissen, Fräulein, dass die fünf Finger einander an natürlicher Kraft bey weitem nicht gleich sind. So, z. B. ist der Daumen viel kräftiger als alle Andere. Der zweite Finger ist viel stärker als der Kleine und der vierte Finger ist dagegen fast bey Jedermann der schwächste von Allen.

Nun muss aber der *Pianist* diese verschiedenen Kräfte so zu gebrauchen wissen, dass alle Finger bey den *Scalen* ihre Tasten *mit ganz gleicher Stärke* anschlagen.

Denn diese *Scalen* klingen nur dann schön, wenn sie *in jeder Hinsicht* mit der vollkommensten Gleichheit vorgetragen werden.

Diese Gleichheit ist aber *dreifach*; nämlich:

1^{tens} Die Gleichheit der Stärke:

Kein Ton darf auch nicht im Geringsten stärker klingen, als der andere; man mag ihn nun mit dem Daumen oder mit dem 2ten, 3ten, 4ten, oder dem kleinen Finger anschlagen.

2^{tens} Die Gleichheit der Geschwindigkeit:

Ein jeder Ton muss dem andern streng im gleichsten Zeitmaasse nachfolgen, man mag nun die *Scalen* langsam oder schnell spielen.

3^{tens} endlich, die Gleichheit der Haltung:

Keine Taste darf länger oder kürzer gehalten werden als die Andere; das heisst: jeder Finger muss seine Taste nur so lange fest halten, bis der nächstfolgende anschlägt, und dann genau *in demselben Augenblicke* aufgehoben werden, wenn der nächstfolgende Finger seine Taste berührt. Dieses muss natürlicherweise auch beym *Untersetzen* und *Ueberschlagen* beobachtet werden.

Wenn man auch nur gegen Eine von diesen drey Hauptregeln sündigt, so ist die Gleichheit und Schönheit eines jeden Laufs gestört, und der Nutzen des Exerzierens verloren.

Sie müssen daher jede *Scala*, (nach der, in meiner Schule gegebenen Ordnung, und folglich zuerst mit der rechten Hand allein, und so-

dann mit beyden Händen), anfangs äusserst langsam üben, und stets das Urtheil Ihres Lehrers und Ihr eigenes gutes Gehör zu Rathe ziehen, ob die Finger alle Regeln gehorsam beobachten. Von Woche zu Woche müssen Sie die Geschwindigkeit steigern, bis endlich alle Finger mit Leichtigkeit, Festigkeit und schönem, deutlichem Vortrag, über die Tasten zu fliegen im Stande sind. Täglich, wenn Sie sich zum *Fortepiano* setzen, müssen die *Scalen* das Erste seyn, was Sie durch eine halbe Stunde vornehmen, indem dadurch die Finger zu allem Uebrigen fähig gemacht werden.

Aber nun will ich Sie heute nicht länger plagen. Indem ich hoffe, bald wieder Nachricht von Ihren weitem Fortschritten zu erhalten, verbleibe ich, Fräulein,

Ihr

etc. etc.

Dritter Brief.

(Zwey Monathe später.)

Über Takt, Eintheilung und Fingersatz.

MEIN FRÄULEIN!

Die Nachrichten über Ihre weitem Fortschritte haben mich sehr erfreut.

Ihre Finger fangen schon an, eine schön geregelte Beweglichkeit zu entwickeln; der Anschlag und Vortrag ist nicht mehr so zusammengeklebt; die Fingerübungen, die Läufe und *Scalaenpassagen* gehen schon ziemlich schnell, leicht, und gleich; und endlich spielen Sie bereits mehrere Dutzend Stückchen fehlerfrey, und grösstentheils ohne Stottern. Sehen Sie, Fräulein, dass ein verständiger Fleiss und Gehorsam gegen die Vorschriften des Lehrers bald mit erfreulichem Erfolge belohnt wird?

Die Schwierigkeit, welche Ihnen noch das Beobachten der #, b, x, und bb macht, wird sich auch bald verlieren, wenn Sie dabey Ihr Gedächtniss gehörig anstrengen, und sowohl jene Versetzungszeichen, welche zu Anfang des Tonstückes vorgezeichnet sind, als jene, die

zufällig im Takte vorkommen, sich stets recht wohl merken, und schnell beobachten lernen. Aber Takt und Eintheilung machen Ihnen, wie Sie mir schreiben, noch manche Mühe, und wir wollen uns daher heute darüber ein wenig unterhalten.

Die Eintheilung ist in der Musik eine so sichere und fest bestimmte Sache, dass man nicht leicht dagegen fehlen kann, *wenn man jede Note und Pause genau nach ihrem Werthe aushält, und wenn man dabey mehr das Auge als das Gehör zu Rathe zieht.* Denn das Auge sieht immer richtig, wenn es vom Gedächtniss unterstützt wird; aber das Gehör für sich allein kann sich beym Anfänger sehr oft täuschen.

Der Notenwerth wird, wie Sie wissen, mit den Fingern auf der *gehaltenen* Taste, und dagegen jede Pause mit *freygehaltenen* Fingern ausgedrückt, und man muss sich hüten, dieses zu verwechseln: denn jede Note muss genau so lange gehalten werden, als es ihr geschriebener Werth erfordert, und man darf die Taste weder früher noch später verlassen.

So einfach und leicht diese Regel scheint, so wird dagegen doch sehr oft, selbst von bessern Spielern, gesündigt.

Dieses kommt daher, dass die Meisten sich in dieser Hinsicht schon in der ersten Zeit vernachlässigen, — theils aus Unachtsamkeit, und

theils auch, weil manchmal das Halten der Taste etwas unbequem scheint, oder auch, weil die Finger zu faul und zu bequem sind, um die Taste zu rechter Zeit zu verlassen.

Wer die Tasten *zu lange* hält, der gewöhnt sich zuletzt ein klebrichtes, undeutliches, oft misstönendes Spiel an.

Wer sie *zu früh* auslässt, dessen Spiel wird zerrissen, ohne Gesang, und artet zuletzt in Hacken und Schlagen aus. Dass also beydes auf falsche Wege führt, brauche ich Ihnen nicht ferner zu entwickeln.

Die *Kunst der Eintheilung* besteht darin, dass man die geschwindern Noten genau und zu rechter Zeit unter die langsamern anbringe.

Da es aber bisweilen Notengruppen gibt, welche *sehr geschwind* vorgetragen werden müssen, wenn sie das Zeitmaass und den Takt gehörig ausfüllen sollen, so werden Sie begreifen, Fräulein, wie nöthig es ist, dass sich die Finger bey Zeiten eine grosse Fertigkeit und Schnelligkeit angewöhnen: denn ohne diese ist man, (selbst bey der besten Kenntniss der Eintheilung,) doch alle Augenblicke in Gefahr, entweder im *Tempo* zurück zu bleiben, oder diese geschwinden Noten auf irgend eine Art zu verpfuschen.

Sie sehen, dass auch hier das fleissige Exerzieren der Fingerübungen und *Scalen* eine grosse Erleichterung verschafft; denn zum

schnellen *Erkennen* des verschiedenen Notenwerthes bedarf es nur des geübten *Blicks*, — aber zur schnellen und richtigen *Ausführung* desselben bedarf es auch noch der wohlgeübten *Finger*.

Es ist sehr vortheilhaft, dass Ihr würdiger Lehrer hey jedem Stücke die einzelnen Takttheile theils laut zählt, theils mit einem Hölzchen schlägt, wodurch Sie genöthigt sind, stets im rechten *Tempo* zu bleiben. Eben so nützlich ist es, dass Sie bereits mehrere leichte Stückchen zu vier Händen einstudiert haben, und dabey auch bisweilen die untere Bassstimme einstudieren mussten,

Folgende zwey Hauptsachen sind zum Spiel nothwendig und unerlässlich:

1^{ens} *Ein strenges Reingreifen,*

Denn jeder falsche Ton ist auch ein Misseton, der meistens sehr hässlich klingt, und dem Gehör eben so unangenehm fällt, wie dem Auge ein Tintenleck auf einem weisen Kleide.

2^{ens} *Ein richtiges Takthalten,*

Denn ohne Takt ist jede Musik unverständlich, verwirrt, und geht für den Zuhörer verloren.

Zum *Reinspielen* gehört Aufmerksamkeit, Ruhe, gute Haltung der Hände, richtiger Fingersatz, und die nothwendige Angewöhnung,

jede Taste in der Mitte ihrer Breite anzuschlagen, um keine Nebentaste zu berühren.

Zum *Takthalten* gehört noch Folgendes:

Beym ersten Entziffern eines neuen Tonstückes kann der Anfänger natürlicherweise nicht leicht im Takte spielen, da er auf das *Reingreifen* und auf den Fingersatz zu sehr Acht zu geben hat, und bey jeder falschgegriffenen Taste stehen bleiben muss, um sie zu verbessern.

Sobald aber dieses berichtigt ist, dann müssen Sie trachten, das Stück, anfangs zwar langsam, aber streng im Takte fortzuspielen, und so lange zu üben, bis es so schnell geht, als der Tonsetzer es haben will.

Wenn Sie sich angewöhnen könnten, während dem Spiele selber *laut* zu zählen, so wäre es allerdings vortheilhaft. Aber dieses ist deshalb schwer, weil man dabey im freyen Spiel gehindert wird, und überdiess so leicht in den Fehler verfällt, *ungleich zu zählen*. Daher ist es, (wenn Sie allein üben,) besser, *nur in Gedanken* zu zählen, und dabey recht aufmerksam Ihr gutes Gehör zu Rathe ziehen, um sich zu erinnern, wie das Tonstück in Gegenwart des Lehrers geklungen hat. Das Taktschlagen mit dem Fusse ist nicht wohl anzurathen, weil es leicht zur übeln Gewohnheit wird.

Wenn in beyden Händen längere Pausen vorkommen, dann ist das Zählen, (in Gedanken oder auch laut,) am nothwendigsten, denn

Sie wissen, dass in einem Tonstücke jeder Takt genau so viel Zeit ausfüllen muss, wie der andere, er mag aus Noten oder aus Pausen bestehen.

Ich habe bisher von jener Art des Takthaltens gesprochen, wo man weder stecken bleiben, noch etwas auslassen oder überspringen darf.

Aber es gibt noch eine andere Art des Takthaltens, wo man zwar alles dieses ganz richtig beobachten, aber dabey dennoch gegen den Takt fehlen kann.

Dieser Fehler besteht darin, dass man im Laufe des Tonstückes entweder *immer schneller*, oder *immer langsamer* wird, oder dass man bald zu geschwind, bald wieder zu schleppend spielt.

In den Fehler des *Eilens* verfallen meistens gerade so junge lebhaft Persönchen, wie mein liebes Fräulein *Cäcilie*, und wer weiss, ob ich es nicht errathen habe, dass Sie bisweilen ein Stückchen, welches schon recht geläufig geht, zwar ganz ruhig und fromm anfangen, dann aber ins Feuer gerathen, immer geschwinder werden, und zuletzt so schnell schliessen, als ob Ihre Finger ein kleines Wettrennen gehalten hätten.

Hab' ich nicht recht gerathen?

Um dieses zu vermeiden, müssen Sie auch jene Stücke, welche Sie schon ganz vollkom-

men spielen, noch immer so ruhig und aufmerksam üben, wie diess Anfangs beym Einstudiren derselben der Fall war, und Sie dürfen dabey den Fingern durchaus keine Willkühr gestatten, oder dabey zerstreut seyn. Denn die Finger sind kleine ungehorsame Geschöpfe, wenn man sie nicht im Zügel hält, und rennen gerne wie ein junges Pferd davon, sobald sie einige Geschicklichkeit erlangt haben.

Der entgegengesetzte Fehler des Langsamerwerdens entsteht meistens, wenn man unvorsichtig zu schnell anfangt, und sodann auf Schwierigkeiten stösst, welche man in diesem *Tempo* nicht ausführen kann.

Daher ist es eine Hauptregel, *dass man ein Tonstück niemals schneller anfangen soll, als man mit Sicherheit bis an das Ende fortsetzen kann.*

Es gibt allerdings Ausnahmen von diesen Regeln, welche Sie aber erst später erfahren sollen, wenn Sie den höhern Ausdruck und Vortrag kennen lernen werden.

Sie werden bereits bemerkt haben, wie nothwendig ein richtiger Fingersatz ist. Ein einziger übelgewählter Finger kann oft verursachen, dass eine ganze Passage verunglückt, oder holprig und hässlich klingt.

Da Sie ohne Zweifel alle Anfangsstückchen genau mit dem bezeichneten Fingersatze einstudiert haben, so sind Ihre Finger schon bis zu

einem gewissen Grade an einen regelmässigen Satz gewöhnt. Da Sie aber später in andern *Compositionen* oft hierüber in Zweifel gerathen könnten, so will ich Ihnen, ehe Sie zu dem zweyten, vom Fingersatz handelnden Theile der *Clavierschule* übergehen, vorläufig einige Regeln in Bezug auf dasjenige mittheilen, was beym regelmässigen Fingersatze *beobachtet*, oder *vermieden* werden muss.

- 1^{tens} Wenn mehrere Tasten nach einander auf- oder abwärts anzuschlagen sind, und dabey die 5 Finger nicht ausreichen, so dürfen niemals die längern 4 Finger übereinander geschlagen werden, sondern man muss entweder den Daumen *untersetzen*, oder die 3 mittlern Finger über den Daumen *überschlagen*.
- 2^{tens} Der Daumen darf dabey niemals auf die Obertasten kommen.
- 3^{tens} Man darf nicht zwey oder mehrere Tasten nacheinander mit Einem und demselben Finger anschlagen, sondern jede Taste muss stets ihren eigenen Finger erhalten.
- 4^{tens} Der kleine Finger darf in einem längern Laufe ebenfalls niemals auf Obertasten gesetzt werden.
- 5^{tens} Bey *Accorden* und grössern Spannungen kann jedoch der Daumen, so wie der kleine Finger auch auf Obertasten kommen.

6^{tens} Die bey den *Scalen* bestimmte Fingersetzung muss, so viel als möglich, überall angewendet werden.

7^{tens} Bey jeder Note die man anschlägt, muss man darauf sehen, ob für die nachfolgenden Noten die zweckmässigsten Finger in Bereitschaft stehen.

Ueberhaupt muss stets diejenige Fingersetzung ausgewählt werden, bey welcher die Ruhe und schöne Haltung der Hände, fester und senkrechter Anschlag, so wie richtige Haltung der Tasten, und ein schön gebundenes Spiel in der Melodie und in den *Scalen*, am leichtesten und natürlichsten beobachtet werden kann.

Ich bin so überzeugt, dass eine genaue Beachtung alles bisher Gesagten Sie in kurzer Zeit alle Elementarschwierigkeiten überwinden machen wird, dass ich mich darauf freue, in den nächsten Nachrichten von Ihnen die Bestätigung davon zu erhalten, und daher in dieser Zuversicht verbleibe etc. etc.

Vierter Brief.

(Drey Monate später.)

Über Vortrag und Verzierungen.

Habe ich es Ihnen nicht vorausgesagt, mein fleissiges Fräulein, dass das eifrige Exerzieren aller Fingerübungen, so wie das schnelle Einstudieren vieler Tonstücke Sie recht bald vorwärts bringen würde? Sie schreiben mir, dass Ihre Finger bereits eine recht bedeutende Fertigkeit und Sicherheit erlangt haben; dass Sie nun schon Tonstücke von mehr Gehalt, Umfang und Schwierigkeit einzustudieren anfangen; dass Sie sogar schon im Stande sind, leichte Stückchen zum erstenmal, vom Blatte weg, verständlich und ohne Unterbrechung auszuführen; und dass auch die Tonarten mit vieler Verzierung Sie nicht leicht mehr in Verlegenheit bringen. Erlauben Sie mir die Versicherung, Fräulein, dass ich von Ihrem Fleiss und Talent und von der zweckmässigen Bemühung Ihres braven Lehrers nicht weniger erwartete.

Sie sind jetzt in der Epoche, wo die Kunst anfangt, ein wahres, edles und geistiges Ver-

gnügen darzubieihen, und wo die immer neuen und schönern *Compositionen*, die Sie nun kennen lernen werden, Ihnen einen Begriff von dem Reichthum und der Mannigfaltigkeit der Tonkunst geben können.

Aber Fräulein, versäumen Sie ja darüber nicht die Fingerübungen, und vorzüglich die *Scalen* in allen Tonarten noch immer mit gleichem, ja noch vermehrtem Eifer fortzuüben. Der Nutzen dieser Hilfsmittel geht ins Unendliche, und besonders die diatonischen und chromatischen Tonleitern haben gewisse Eigenschaften, an welchen selbst der geübteste Spieler noch zu studieren hat.

Ferner bitte ich Sie ernstlich, über dem Einstudieren neuer Tonstücke ja die ältern, bereits erlernten nicht zu vergessen.

Das Neue nützt wenig, wenn man darüber das Alte verlernt.

Denn die Geschicklichkeit und Geübtheit der Finger, der Augen und des Gehörs muss fest und gründlich auf den bereits gemachten Erfahrungen ruhen, während sie durch neue Kenntnisse vermehrt und fortgebildet wird. Wenn Sie z. B. ein Tonstück, zu dessen Erlernung Sie 3 Wochen nöthig hatten, später wieder vergessen, so sind diese 3 Wochen so gut wie verloren.

Sie müssen daher auch alle jemals erlernten Tonstücke eigenthümlich besitzen, wohl

aufbewahren, und niemals ausleihen oder weggeben.

„Ja,“ sagen Sie, „wenn es nur nicht so viel Zeit raubte, nebst dem Einstudieren neuer Stücke die alten noch immer fortzuüben!“

Fräulein, Sie glauben nicht, was man, *bey geschickter Benützung der Zeit*, alles im Tage verrichten kann. Wenn Sie, bey Ihrem entschiedenen Willen, es auf dem *Fortepiano* recht weit zu bringen, demselben *täglich nur 3 Stunden* widmen, wovon ungefähr eine halbe Stunde den Uebungen, eben so viel dem Durchspielen alter Tonstücke, und die übrige Zeit dem Einstudieren der neuen *Compositionen* zugetheilt wird, so reicht das sicher hin, nach und nach eine recht bedeutende Stufe zu erreichen, ohne deshalb Ihre übrigen Beschäftigungen zu versäumen.

Ihr Lehrer hat Sie bereits angewöhnt, die Vortragszeichen (*forte, piano, legato, staccato u. s. w.*) im Allgemeinen zu beobachten. Je mehr Sie anfangen, alle mechanischen Schwierigkeiten des *Fortepianospiels* zu überwinden, desto mehr Aufmerksamkeit müssen Sie diesem wichtigen Gegenstande, (*dem Vortrage*) widmen.

Ausdruck, Gefühl und Empfindung sind die Seele der Musik, so wie jeder Kunst. Wenn man ein Tonstück stets mit gleicher Stärke, oder gleicher Mattigkeit vortragen würde, so klän-

ge das eben so lächerlich, wie wenn man ein schönes Gedicht mit dem Tone vorlesen wollte, mit welchem man das Einmaleins aufsagt.

In jeder *Composition* sind die Zeichen des Ausdrucks, (*f, p, cres., dim., legato, staccato, acceler., ritard., u. s. w.*) so genau vom Tonsetzer bezeichnet, dass der Spieler nie im Zweifel seyn kann, was er stark oder schwach, wachsend oder abnehmend, gebunden oder gestossen, beschleunigend oder zurückhaltend vortragen soll.

Dieselbe Genauigkeit, mit welcher Sie die Noten, die Versetzungszeichen, den Fingersatz, den Takt beobachten müssen, haben Sie auch auf alle Vortragszeichen anzuwenden.

Aber das Schwierige bey der Sache ist, *stets das rechte Maass* bey jedem Vortragszeichen zu beobachten; denn Sie wissen bereits, dass es eine Menge Grade und Abstufungen von *forte, piano, legato, staccato, acceler. und ritardando* gibt.

Das stärkste *Fortissimo* darf nie in Schlägen und Hacken, und in eine Misshandlung des Instruments ausarten.

Eben so darf das leiseste *Pianissimo* nie undeutlich und unverständlich werden. Sie besitzen ein vortreffliches *Fortepiano* von einem unserer besten Meister, und Sie werden bereits bemerkt haben, dass der leiseste Nachdruck, den der Finger einer Taste gibt, schon eine

merkbare Aenderung und Schattirung im Tone hervorbringt, und dass man sehr kräftig spielen kann, ohne sich desshalb übermässig anzustrengen, oder mit der Hand, dem Arm, der Achsel und dem Kopfe unnöthige und lächerliche Bewegungen zu machen. Denn leider haben manche, selbst recht gute *Pianisten*, in dieser Hinsicht gewisse Unarten, vor denen ich Sie, liebes Fräulein, warnen muss.

So haben Viele die hässliche Gewohnheit, bey jedem Tone, den sie mit Ausdruck anschlagen, den Handknöchel aufzuheben, so dass die Hand, wie ein unruhiges Wasser, Wellen schlägt.

Andere suchen ihr Gefühl durch weit ausgespreizte Elbogen zu beweisen, oder sie machen bey jedem Takte mit Kopf und Oberleib ein tiefes Compliment, als ob sie ihrem eignen Spiel Ehrfurcht bezeigen wollten. Noch andere reissen nach einer jeden kurzen Note die Hand so weit von den Tasten weg, als hätten sie ein glühendes Eisen berührt. Manche machen beym Spiel ein grimmiges, andere wieder ein süssliches Gesicht u. s. w.

Eine der schlimmsten Unarten ist das Uebertreiben des *Ritardando* und *Accelerando*, so dass man oft Minutenlang nicht weiss, ob das Tonstück im $\frac{3}{4}$ oder $\frac{4}{4}$ Takt geschrieben ist. Diess macht ungefähr dieselbe Wirkung, als ob man

Jemanden in einer fremden, ihm unverständlichen Sprache anreden würde.

Alles dieses kann man sich im Eifer des Exerzierens angewöhnen, *ohne es selber zu wissen*, und wenn man dann einmal, zu seiner Beschämung, darauf aufmerksam gemacht wird, so ist es oft schon zu spät, um es sich wieder völlig abzugewöhnen.

Uebrigens glauben Sie ja nicht, dass man beym *Fortepiano* so steif und kalt wie eine Holzpuppe sitzen soll. Es gibt anständige Bewegungen, die beym Spiel *nothwendig* sind. Nur die *Uebertreibung* muss vermieden werden.

Wenn man mit beyden Händen in den höchsten oder tiefsten *Octaven* zu spielen hat, so ist ein ruhiges Hinneigen des Oberleibs eben so nöthig als schicklich. Wenn man schwierige Passagen, kurze kräftige *Accorde* oder Sprünge auszuführen hat, so können und müssen die Hände sich auch eine angemessene Bewegung erlauben. Da man bald die Noten, bald die Hände anblicken muss, so ist dabey eine kleine Bewegung des Kopfes, wo nicht nothwendig, doch verzeihlich. (Jedoch müssen Sie sich angewöhnen, mehr in die Noten als auf die Finger zu sehen.)

Aber der Anstand des gebildeten Lebens muss immer auch auf die Kunst übertragen werden, und überhaupt gilt die Regel, dass jede Bewegung, welche zum bessern Spielen wirk-

lich und entschieden beyträgt, auch erlaubt ist, wogegen man alles Unnöthige und Ueberflüssige vermeiden muss.

Jetzt wäre es noch zu früh, Sie auf gewisse feinere Regeln des Ausdrucks aufmerksam zu machen. Dagegen bitte ich Sie einstweilen um die genaueste Beachtung alles dessen, was jeder Tonsetzer in seiner *Composition* hierüber anzeigt, und trachten Sie jedes Tonstück in dem vom *Autor* bezeichneten Zeitmaass, (wozu das *Mälzel'sche Metronom* bey neuern *Compositionen* die besten Dienste leistet,) rein und fliegend vorzutragen.

Die *Verzierungen*, (nähmlich die Triller, Mordenten, Schneller, Vorschläge u. s. w.) sind die Blumen der Musik, und deren richtiger, zarter und deutlicher Vortrag verschönert und hebt jede Melodie und jede Passage.

Aber steif, hart oder undeutlich vorgetragen, kann man sie dagegen eher den Tintenflecken und Schmutzflecken vergleichen.

Vorzüglich wichtig ist der Triller, und für den Pianisten ist der schöne, gleiche und geschwinde Vortrag desselben eben so sehr Pflicht und Zierde, wie die gleiche perlende *Scala*. Auch muss er, wenigstens in der rechten Hand, mit allen Fingern gleich gut gehen. Die Gleichheit des Trillers kann nur dadurch erreicht werden, wenn man beyde Finger gleich hoch hebt, und die Tasten mit gleicher Kraft anschlägt. Sie

müssen der Uebung desselben täglich besonders einige Minuten widmen.

Die dazu nöthigen Beyspiele finden Sie sowohl in der *Clavierschule*, wie in sehr vielen Tonstücken.

Also, Fräulein, beharren Sie bey Ihrem bisherigen Fleisse und zählen Sie stets auf den bestgemeinten Rath

Ihres

etc. etc.

Fünfter Brief.

(Zwey Monate später.)

Über die Tonarten, so wie über das Einstudieren und Produzieren.

Sie haben nun alle 24 Tonarten, nebst ihren *Scalen* und *Accorden* kennen gelernt, und mit Vergnügen vernehme ich, dass Sie alle Tonleiter und Passagen in denselben jetzt eben so fleissig, wie früher in den 12 *Dur*-Tonarten, täglich durchüben, und dass Sie selbst den vielseitigen Nutzen dieser Uebungen anerkennen, durch welche Sie sich auch das Studieren so mancher andern langweiligen *Etuden* ersparen.

Eine der nöthigsten Eigenschaften des *Pianisten* ist: *in allen Tonarten gleich gut eingeübt zu seyn*. Es gibt Viele, welche vor einem, mit 4 oder 5 \sharp oder \flat vorgezeichnetem Tonstücke so zurückschrecken, als ob sie ein Gespenst erblickten. Und doch sind alle Tonarten *für die Finger* im Grunde gleich schwer: denn es gibt in *C dur* eben so schwierige *Compositionen*, wie in *Cis dur*. Nur das *Auge* und das *Gedächtniss* muss sich an diese grosse Zahl von Versetzungszeichen bey Zeiten gewöhnen.

Da übrigens bey solchen seltenen Tonarten vorzüglich die Obertasten gebraucht werden, welche etwas schmaler und folglich unsicherer zu greifen sind, so bedarf es allerdings von Seiten des Spielers einer besonders festen, etwas höher über den Tasten gehaltenen Hand, und eines sehr bestimmten Anschlags, um auf denselben die nähmliche Sicherheit zu erlangen, wie auf den Untertasten.

Sie beklagen sich, Fräulein, dass Ihnen das Einstudieren schwererer Tonstücke noch immer viele Mühe und Zeit kostet. Es gibt aber dagegen ein gewisses Mittel, welches ich *die Kunst des Einstudieren* nennen möchte, und welches ich Ihnen hier, so weit es schriftlich möglich ist, mittheilen will.

Es gibt Schüler, welche solche *Compositionen* zwar aufmerksam, aber auch so langsam und abgebrochen einstudieren, dass diese Tonstücke ihnen zuwider und langweilig werden, noch ehe sie derselben zur Hälfte mächtig sind. Solche Schüler bedürfen oft eines halben Jahrs, um nur einige Stücke leidlich zu erlernen, und durch diese Zeitvergeudung bleiben sie stets zurück.

Andere wollen dagegen die Sache mit Gewalt überwinden, und glauben, durch stundenlanges, anstrengendes, aber *zerstreutes* und *gedankenloses* Exerzieren, durch unzähliges, aber übereiltes Durchspielen aller Schwierigkeiten

sogleich mächtig zu werden. Diese spielen bis ihre Finger lahm werden; aber wie? verworren, übereilt, ausdruckslos, oder (was noch schlimmer ist,) *mit falschem Ausdruck*.

Allem diesem kann man entgehen, wenn man dabey zwischen beyden Arten das rechte Maass hält.

Wenn Sie demnach ein neues, etwas schwieriges Stück zu lernen anfangen, so müssen Sie die ersten Stunden darauf verwenden, im langsamen *Tempo* die Noten genau und richtig zu entziffern, den Fingersatz festzustellen, und eine allgemeine Uebersicht über das Ganze zu erhalten. Dieses kann bey einem einzelnen Stücke höchstens einige Tage dauern. Hierauf wird das Ganze ruhig, gelassen, aber aufmerksam und *ohne Zerstreung* so oft durchgespielt, bis man es ohne Mühe in dem, vom *Autor* bezeichneten Zeitmaass vorzutragen vermag.

Einzelne grössere Schwierigkeiten können dabey auch insbesondere geübt werden; doch muss man sie eben so oft im Zusammenhang wiederholen. Auch dieses Alles kann in einigen Tagen vollbracht seyn. Aber jetzt erst fangt die Zeit an, wo man es auch *schön zu spielen* lernen muss.

Nun muss jedes Zeichen des Vortrags mit doppelter Aufmerksamkeit beachtet, und auch daran gedacht werden, den Charakter des Ton-

stücks richtig aufzufassen, und nach seinem Totaleffekt wieder zu geben.

Hiezu gehört die sehr wichtige Eigenschaft, *dass der Spieler sich selbst gut zuzuhören, und seinen eigenen Vortrag zu beurtheilen wisse*. Wer diese Gabe nicht besitzt, der verdirbt beym Alleinspielen alles das wieder, was er in Gegenwart des Lehrers sich richtig angewöhnt hat.

Aber noch einmal muss ich Sie erinnern, Fräulein, dass man nur dann neue Tonstücke schnell und gut einstudieren kann, wenn man die alten, bereits früher Erlernten, niemals vergisst. Es gibt leider viele Schüler, (und auch *Schülerinnen*, liebes Fräulein,) welche nur das Eine Stück gut spielen, welches sie eben gelernt haben. Alles früher Erlernte geht unterdessen verloren. Solche Schüler werden nie grosse Fortschritte machen. Denn Sie werden zugeben, Fräulein, dass derjenige gewiss weit geschickter ist, welcher 50 Stücke gut spielt, als derjenige, welcher wie ein Singvogel nur 2 oder 3 Stücke ordentlich vorzutragen weiss. Und dass das Erste, bey guter Eintheilung der Zeit, recht wohl möglich ist, habe ich Ihnen, wie ich glaube, schon gesagt

Ihr würdiger Lehrer hat sehr wohl gethan, dass er Sie bey Zeiten nöthigte und angewöhnte, bisweilen vor Zuhörern zu spielen. Anfangs kam es Ihnen, (wie Sie mir schreiben,) recht

sauer an, und Sie hatten dabey recht viele Furcht. „Aber jetzt,“ sagen Sie, „mache ich mir „gar nichts daraus, ja es macht mir meistens „recht viel Freude, besonders wenn es gut aus- „fällt.“ Und da haben Sie ganz recht Wozu lernt man denn, als um nicht nur sich selbst, sondern auch seinen lieben Eltern und werthen Freunden Vergnügen zu machen? Und gewiss gibt es keinen schönern Genuss, als wenn man sich auch vor einer grössern Gesellschaft auszeichnen kann, und eine ehrenvolle Anerkennung seines Talents und Fleisses erhält. Allein um es so weit zu bringen, muss man seiner Sache recht gewiss seyn: denn das Misslingen ist dagegen eben so ärgerlich als beschämend und quälend. Vor Allem müssen Sie hiez zu solche *Compositionen* wählen, welche Sie völlig in Ihrer Macht haben, und über deren gute Wirkung Sie keinen Zweifel haben können.

Jedes schwierige Tonstück wird doppelt schwer, wenn man es vor Zuhörern vorträgt, weil die natürliche Befangenheit des Spielers die freye Entwicklung seiner Geschicklichkeit hindert.

Manche halb ausgebildete Spieler glauben ihre Sache recht gut zu machen, wenn sie sogleich mit der schwierigen *Composition* irgend eines berühmten Tonsetzers auftreten. Allein sie erweisen damit weder der *Composition*, noch sich selbst eine Ehre, sondern setzen sich nur

der Gefahr aus, Langeweile zu erregen, höchstens aus Höflichkeit und Mitleiden applaudirt, und dafür hinterm Rücken getadelt und ausgelacht zu werden. Denn selbst bey anspruchlosen Dilettanten bedienen sich die Zuhörer ihres Rechts: zu tadeln, *wenn man ihnen kein Vergnügen gemacht hat*; und wer kann es im Grunde denselben übel nehmen?

Viele, sonst recht geschickte Spieler haben auf diese Weise durch eine unpassende Wahl des Tonstücks sowohl ihren musikalischen guten Ruf, wie auch ihre Zuversicht verloren.

Beym Produzieren müssen Sie vorzüglich trachten, das *wohleinstudierte* Tonstück mit Ruhe, Fassung, ohne Uebereilung, ohne Zerstreuung, und vorzüglich *ohne stecken zu bleiben*, vorzutragen, denn dieses Letzte ist der unangenehmste Fehler, den man vor Zuhörern begehen kann. Die Finger sind vor dem Anfange recht warm zu halten, jede unbequeme Kleidung zu vermeiden, und Sie müssen, wo möglich, stets auf einem Ihnen wohl bekannten *F'ortepiano* spielen.

Denn ein *Instrument*, welches entweder viel leichter, oder viel schwerer geht, als jenes worauf man gewohnt ist, kann den Spieler sehr in Verlegenheit bringen.

Aber nebst dem wirklichen Produzieren können Sie sehr oft in den Fall kommen, plötzlich in einer Gesellschaft guter Bekannten zum

Vortrag irgend einer Kleinigkeit aufgefordert zu werden.

Es ist daher sehr nothwendig, Fräulein, dass Sie eine gute Anzahl kleiner, leichter, aber geschmackvoller Stücke stets gut einstudiert im Gedächtniss haben, um dieselben bey solchen Gelegenheiten *auswendig* vorzutragen: denn es sieht ein bischen kindisch aus, wenn man wegen jeder Kleinigkeit erst in seiner Notensammlung herumsuchen muss, oder gar wenn man an fremden Orten sich stets mit der Entschuldigung zurückzieht: „man wisse Nichts auswendig.“ Ich wette, Fräulein *Cäcilie*, dass Sie schon oft in diesem Falle gewesen sind, nicht wahr? —

Zu diesem Zwecke sind kurze *Rondo's*, hübsche Themas mit einer *Variation*, Melodien aus Opern, ja selbst auch Tanzstücke, Walzer, *Quadrilles*, Märsche u. a. m., vollkommen passend; denn *Alles macht dem Spieler Ehre, was er schön spielt.*

Da es so schicklich ist, jedem Tonstücke ein kleines Vorspiel (*Prelude*) vorangehen zu lassen, so müssen Sie auch von dieser Gattung eine Anzahl in allen Tonarten auswendig vollkommen inne haben. Sowohl in meiner *Clavierschule*, so wie in vielen Sammlungen solcher Vorspiele finden Sie hiezu alle nöthigen Mittel.

Das Produzieren hat auch noch den grossen Vortheil, dass es zu einem viel eifrigeren Studieren nöthigt. Denn die Idee, vor Zuhörern

spielen zu müssen, spornt zu einem weit grössern Fleisse an, als wenn man immer nur sich selbst, oder den leeren vier Wänden vorspielt.

Daher, mein Fräulein, schliesse ich diesen Brief mit der Bitte, dass Sie keine schickliche Gelegenheit ablehnen, wo Sie Ihr schönes Talent auch der Welt zeigen können, und verbleibe

etc. etc.

Sechster Brief.

Über die Auswahl der für jeden Pianisten geeignetesten Compositionen.

Sie wünschen zu wissen, Fräulein, welche *Compositionen* Sie vorzugsweise spielen sollen, um so viel als möglich alles Gute in fortschreitender Ordnung kennen zu lernen; und es macht Ihrem Geschmack Ehre, dass Sie nicht nur die Lieblingsstücke der gegenwärtigen Zeit, sondern auch das Ausgezeichnete der frühern und ältern Meister studieren wollen.

Ihr würdiger Lehrer hat Ihnen bereits die zweckmässigen *Etuden* von *Bertini*, *Cramer*, u. a., so wie auch die vortreffliche grosse *Scalaübung* von *Clementi* anempfohlen, und es kann mich nur freuen, dass Sie auch mit einigen von meinen eigenen Beyträgen zur Beförderung der Geschicklichkeit, (nämlich mit der Schule der Geläufigkeit, der Verzierungen, des *Legato* und *Staccato*, etc.) sich zu beschäftigen die Güte und die Geduld haben.

Die eben genannten *Etuden* haben grösstentheils bloss einen praktischen Zweck. Aber in der neuern Zeit sind unter demselben Nahmen grosse und schwierige Tonwerke von *Chopin*,

Herz, Hiller, Hummel, Henselt, Kalkbrenner, Thalberg, Liszt, Potter u. m. a. erschienen, welche ich Ihnen erst für einen spätern Zeitpunkt, wenn Ihre Geschicklichkeit schon eine sehr hohe Stufe erreicht haben wird, anempfehlen kann; denn die Meisten derselben sind grossartige Bravoursätze, welche mehr für das Produzieren, und für die schon sehr ausgebildeten Spieler, als für den Unterricht derjenigen berechnet sind, welche, wie Sie, Fräulein, noch manche Stufen zur Vollkommenheit zu erklimmen haben.

So nützlich diese *Etuden* überhaupt auch sind, so muss man doch von der Ansicht ausgehen, dass eigentlich *jedes* Tonstück, sey es eine *Sonate*, ein *Rondo*, oder *Variationen*, oder *Fantasie* etc., in seiner Art eben so gut eine *Etude* ist, und dass man, z. B. aus einem *Concertstück* oder aus einer brillanten *Variation* eben so viel Nutzen für die Fingerfertigkeit, — (oder aus einem sentimentalen *Adagio* für den Vortrag,) — schöpfen kann, wie aus jenen Musikstücken welche wirklich *Etuden* heissen.

Die Autoren, welche Sie bis jetzt vorzugsweise studiert haben, waren zweckmässig: denn für die ersten Zeiten bedarf der Schüler solcher Tonstücke, welche eine leichtfassliche Anmuth und modernen Geschmack mit einem natürlichen, für die schöne Handhaltung berechneten Satze vereinigen, (wie zum Beispiel die *leich-*

tern Werke von *Bertini, Herz, Hünten, Kalkbrenner, Moscheles* u. a. m.)

Aber nun haben Sie schon eine Epoche erreicht, wo auch die *schwereren* Werke sowohl der ebengenannten Meister wie jene von *Hummel, Cramer, Dussek, Ries, Steibelt*, so wie die leichteren des *Beethoven*, für Sie sehr passend und zweckmässig sind.

Im Laufe des nächsten Jahrs können Sie bey gleichem Fleiss und Eifer, leicht zu jener Stufe gelangen, wo Sie selbst die *schweren* Werke der neuen so wie der ältern Zeit nämlich jene von *Chopin, Thalberg, Liszt, Field* u. a., so wie die *Concerte* von *Hummel, Kalkbrenner, Moscheles* und endlich die besten Werke von *Mozart, Clementi, Beethoven, Cramer, Dussek, Prinz Louis Ferdinand* von Preussen u. s. w., mit dem besten Erfolge einstudieren und vortragen können.

Bey der Auswahl der Musikalien sind stets folgende Rücksichten zu beobachten:

- 1^{tens} Dass man immer vom Leichtern zum Schwerern fortschreite.
- 2^{tens} Dass man so viel als möglich die Werke *aller* guten Tonsetzer kennen lerne, und sich folglich nicht auf einige Lieblings-Autoren beschränke.
- 3^{tens} Dass man durch das Einstudieren moderner Tonstücke stets mit dem Geschmack fortschreite.

4^{tes} Dass man nach und nach auch die klassischen und gediegenen Werke der früheren Zeit gründlich kennen lerne.

Jeder bedeutendere Tonsetzer muss in einer besondern, ihm eigenthümlichen Weise vortragen werden. Bey Manchen ist die brillante, glanzvolle, kräftig-markirte Manier die Vorherrschende; bey Andern muss vorzugsweise ein gefühlvolles, ruhiges, gebundenes und weiches Spiel Statt finden; wieder Andere erfordern einen charakteristischen, leidenschaftlichen oder auch fantastischen, launenvollen Vortrag; und bey vielen *Compositionen* ist ein zartes, heiteres, tändelndes und anmuthiges Spiel an seinem Platze.

Endlich gibt es Tonstücke, welche alle diese verschiedenen Arten vereinigen, und daher den Spieler zu einer entsprechend abwechselnden Ausführung derselben nöthigen.

So z. B. erfordern *Hummel's* *Compositionen* ein äusserst geläufiges und dabey perlendes Spiel, welches durch das, Ihnen aus der Schule bekannte leichte *Abrupfen* der Tasten hervorgebracht wird. Bey *Beethoven's* Werken würde diese Manier nur äusserst selten passen, indem da grosse charakteristische Kraft, tiefe Empfindung, oft auch fantastische Laune, und ein theils sehr gebundenes, theils sehr markirtes Spiel erforderlich sind.

Nichts ist wichtiger, als ein richtiges Er-

rathen des vom Autor gewünschten Tempo. Ein Tonstück, das man *zu geschwind* oder *zu langsam* vorträgt, verliert alle seine Wirkung und wird ganz entstellt. Wo das *Tempo* nicht durch das *Mälzel'sche Metronom* bezeichnet ist, muss der Spieler auf die italienischen, das Zeitmaass bezeichnenden Worte (wie *Allegro*, *Andante*, *Moderato*, *Presto* etc.) und auf den *Charakter* des Tonstückes sehen, und nach und nach durch Erfahrung deren wahre Bedeutung kennen lernen.

Nicht minder wichtig ist die richtige Benützung des *Pedals*, und ich, bitte Sie, Fräulein, alles was ich in meiner Schule hierüber sagte, genau zu beachten. Bey gehöriger Anwendung des *Forte-* oder *Dämpfung-Pedals* kann der Spieler Wirkungen hervorbringen, als ob ihm 4 Hände zu Gebote stünden. Aber zur Unzeit angebracht, bewirkt das *Pedal* ein widriges unverständliches Gebrause, welches dem Gehör so hässlich vorkommt, wie etwa dem Auge eine Schrift auf nassem Papier.

Ich habe schon gesagt, wie wichtig ein *fortschreitender* Stufengang bey der Wahl der Tonstücke für den Schüler ist, und muss hierüber noch Folgendes beyfügen.

Jeder Tonsetzer, so wie jeder *Virtuose*, gründet seine Kunst und Wissenschaft auf das, was bereits *seine Vorgänger* geleistet haben, indem er zugleich die Erfindungen seines eige-

nen Talents hinzufügt. Durch diese natürliche Steigerung ist es aber auch erklärbar, dass die *Compositionen* der neuesten Zeit und der jetzt blühenden grossen Pianisten in vieler Hinsicht weit schwerer auszuführen sind, als frühere, und dass derjenige, der dieselben studieren will, dazu grosse Vorkenntnisse und eine sehr ausgebildete Fertigkeit bereits besitzen muss.

Nun begehen aber viele Schüler den Fehler, dass sie, sobald ihre Finger einige Fertigkeit erlangt haben, sich sogleich, durch den Reitz der Neuheit verführt, an die schwierigsten *Compositionen* wagen wollen. Mancher, der noch kaum der *Scalen* gehörig mächtig ist, und der noch jahrelang *Etuden* und leichtere zweckmässige Tonstücke studieren sollte, will schon *Hummel's Concerte* oder *Thalberg's Fantasien* vortragen!

Die natürliche Folge dieser Voreiligkeit ist, dass ein solcher Spieler durch die Vernachlässigung des vorbereitenden Studiums stets unvollkommen bleibt, viele Zeit verliert, und endlich weder Schweres noch Leichtes lobenswürdig auszuführen im Stande ist.

Dieses ist die wahre Ursache, wesshalb wir, — (ungeachtet so viele junge Talente sich dem *Fortepiano* widmen,) dennoch an guten Spielern verhältnissmässig noch gar nicht so reich sind, als sonst ohne Zweifel der Fall wäre, — und wesshalb so viele, bey den besten

Anlagen, und oft bey ungeheuerem Fleisse, doch stets nur mittelmässig bleiben.

Manche andere Schüler haben den Fehler, dass sie über den Werth und die Schönheit einer *Composition* urtheilen wollen, ehe sie im Stande sind dieselbe gehörig vorzutragen. Daher kommt es, dass ihnen manches vortreffliche Tonstück hässlich scheint, während die Schuld doch nur daran liegt, dass sie es stotternd, unrein, unzusammenhängend durchspielen, oft auf miss-tönenden *Accorden* stecken bleiben, das *Tempo* verfehlen, u. s. w.

Sie sind gewiss auch oft in diesem Falle gewesen, Fräulein, und ich wette, dass Sie bisweilen ein Tonstück, welches Ihnen nicht gleich recht viel Unterhaltung versprach, ungeduldig bey Seite legten. Auf diese Art würden Sie aber in der Folge gerade den schönsten Genuss entbehren müssen, den die geistreichen und tiefgedachten Werke grosser Meister darbiethen, wenn man die Geduld hat, die Schwierigkeiten zu überwinden, welche davon meistens unzertrennlich sind.

Hiezu gehören vorzüglich die Sätze im sogenannten *strengen Style*, wie z. B. die Werke von *Händel*, *Bach*, und andern Meistern dieses Fachs. Zum Vortrage solcher mehrstimmigen oder *fugirten* Tonstücke und einzelnen Stellen, (die man auch häufig in den modernsten *Compositionen* antrifft), gehört ein strenges *Le-*

gato, ein sehr fester und gleicher Anschlag, ein deutliches Herausheben jeder einzelnen Stimme; und zur Erlangung alles dessen eine besondere Fingersetzung, welche von der Gewöhnlichen meistens sehr abweicht, und vorzüglich darin besteht, dass man auf einer Taste geschickt und schnell mehrere Finger nacheinander einsetze, ohne die Taste ferner von Neuem anzuschlagen.

Durch dieses Einsetzen werden die 5 Finger gewissermassen ins Unendliche vermehrt, und man ist im Stande, jede einzelne von den vier Stimmen, aus welchen solche Sätze meistens bestehen, so gebunden und gesangvoll vorzutragen, als ob man eben so viele Hände besässe.

Ich bitte Sie, Fräulein, alles was ich im 2ten und 3ten Theil meiner Schule über alle diese Gegenstände gesagt habe, recht wohl zu studieren, und sowohl Ihren Fingern wie Ihrem Gedächtnisse gut einzuprägen.

Nun habe ich Ihre Geduld wieder recht auf die Probe gestellt! Aber ich bitte zu bedenken, mein Fräulein, dass Vieles von dem, was ich Ihnen heute schreibe, für eine fernere Zukunft berechnet ist, und daher ein späteres zeitgemässes Wiederlesen meiner Bemerkungen Ihnen erst in der Folge von besserm Nutzen seyn wird.

Indessen zeichne ich mich etc.

Siebenter Brief.

(Einige Monate später.)

Die Anfangsgründe des Generalbasses.

Recht gerne erfülle ich Ihren Wunsch, Ihnen einstweilen einen kleinen *Vorbegriff vom Generalbass* zu geben, um Ihnen dessen Studium zu erleichtern, wenn Sie später mit Ihrem würdigen Lehrer diese so nothwendige und interessante Wissenschaft ausführlich vornehmen werden.

Vor Allem will ich versuchen, Ihnen durch folgende Darstellung einen möglichst deutlichen Begriff davon zu geben, was der Generalbass, (oder die Harmonielehre) eigentlich ist, und wozu er dient.

Die Musik besteht aus der *Melodie* und der *Harmonie*. Wenn z. B. eine Sängerin ganz allein, ohne alle Begleitung sänge, so wäre ihr Gesang eine reine, *einstimmige* Melodie. Wenn aber eine andere Sängerin mit einer etwas tiefern Stimme die Erstere auf eine verschiedene, aber wohl lautende Weise begleitete, so wäre

das schon eine *zweystimmige Musik*, welche man jedenfalls eine *zweistimmige Harmonie* nennen kann.

Wenn nun aber zu diesen zwey Stimmen eine dritte Person mit einer hohen Mannsstimme ihre Begleitung beyfügte, so entstünde daraus eine *dreystimmige Harmonie*.

Denken Sie sich hiezu endlich noch eine tiefere männliche, also eine *Bassstimme* zur Begleitung, so haben wir eine *vierstimmige Harmonie*, wobey jede Stimme etwas anderes singt, und doch das Ganze sehr schön und wohllautend zusammenstimmt. Sie können sich leicht denken, Fräulein, dass die drey begleitenden Sänger nicht willkürlich singen dürfen; was ihnen eben einfällt; (denn das gäbe zuletzt eine abscheuliche Disharmonie;) — daher müssen die *Accorde*, aus welchen diese vierstimmige Harmonie besteht, vom Tonsetzer nach gewissen Regeln gesetzt seyn, um jene schöne Wirkung hervor zu bringen.

Diese Regeln sind es nun, welche man durch den Generalbass kennen lernt; und folglich besteht die Harmonielehre darin, zu zeigen:

1^{tens} *Welche Accorde in der Musik überhaupt möglich sind, und*

2^{tens} *Wie diese Accorde einander auf eine regelmässige Art nachfolgen müssen, um jeder Melodie die nöthige harmonische Unterlage, oder Begleitung zu geben.*

„Aber,“ werden Sie fragen, „in den Tonstücken, welche ich spiele, kommen oft ganze Stellen vor, wo gar kein *Accord* befindlich ist, sondern laufende oder springende Passagen in der einen Hand, während die Andere einzelne Noten anschlägt; oder auch Passagen in beyden Händen; — Entsteht alles dieses auch aus dem Generalbasse?“

Allerdings, mein Fräulein. Denn alle diese Passagen sind nichts als *varirte* oder gebrochene *Accorde*, und in der ganzen Musik gibt es keinen Takt, der nicht auf diesem Grunde beruhte.

Auch die vollstimmigsten *Accorde*, welche oft aus mehr als 10, ja aus 20 und 30 Noten bestehen, sind meistens nur aus vier *wesentlichen*, (das heisst, von einander verschiedenen) Tönen gebildet. Das Uebrige sind nur *Verdopplungen* derselben.

Betrachten wir folgendes 4stimmige Beispiel :



und hierauf dieses :



so ist das 2te Beyspiel nur eine ausgedehnte Verdopplung des Ersten, besteht aus denselben *Accorden*, und folglich auch nur aus vier wesentlichen Stimmen.

Hier folgen Beyspiele, wo dieselben *Accorde* gebrochen oder *varirt* erscheinen:

The image displays three musical examples, each consisting of two staves (treble and bass clef) joined by a brace on the left. The first example shows a sequence of chords in the right hand and single notes in the left hand. The second example features more complex, multi-note chords in both hands. The third example shows a sequence of chords in the right hand and single notes in the left hand, similar to the first example. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings like 'tr' (trill).

So kann man, wie Sie sehen, aus jenen 3 *Accorden* unzählige Figuren und selbst Melodien bilden, während die Grundharmonie stets dieselbe bleibt.

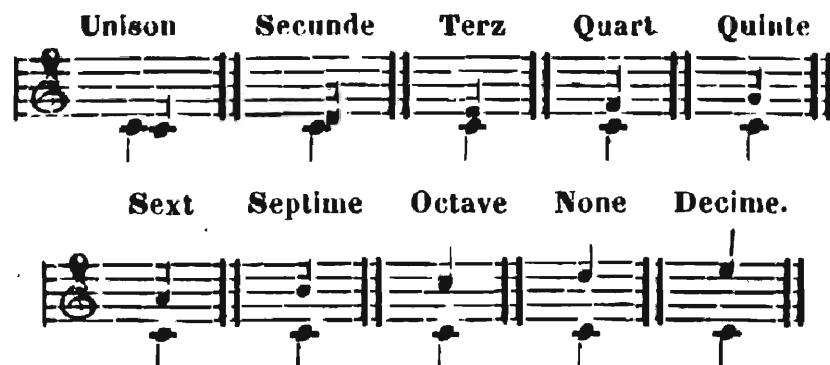
Und so ist es auch mit allen andern *Accorden*, welche in der Musik möglich sind.

Ein Tonsetzer muss den Generalbass wohl studiert haben, weil er sich sonst bei jeder *Composition* in unregelmässige und folglich unauflösbare Disharmonien verwickeln würde. Aber auch dem Spieler und ausübenden Künstler darf diese Wissenschaft nicht fremd bleiben, weil es eben so nützlich als angenehm ist, wenn er sich darüber Rechenschaft geben kann, in wie weit jede *Composition* auch auf innern Werth Anspruch machen kann, und weil der Generalbass bedeutende Hilfsmittel zum *Fantasieren*, *a-vista-spielen* und *Accompagnieren* darbiethet.

Aber bevor wir die *Accorde* kennen lernen, müssen wir sehen, *aus was* sie gebildet werden.

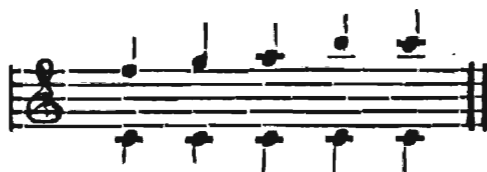
Ein jeder *Accord* muss aus wenigstens drey zusammenklingenden Tönen bestehen. Wenn man nur *zwey* Töne zusammen anschlägt, so ist das noch kein *Accord*, sondern nur ein *Intervall* (oder Zwischenraum.)

Solcher *Intervalle* gibt es in der Musik *zehn*, welche hier nachfolgen, indem das C zum Grunde gelegt wird.



Bey diesen *Intervallen* ist Folgendes wohl zu merken:

- 1^{tens} Jede beliebige Taste, welche man anschlägt, kann als Grundnote von allen diesen *Intervallen* dienen, und folglich finden dieselben in allen Tonarten und in allen *Octaven* Statt.
- 2^{tens} Sie erhalten ihre lateinischen Benennungen nach der grössern oder kleinern Entfernung vom Grundtone, und zwar nach der Zahl der Stufen, um welche sie von demselben entfernt sind. So, z. B. ist die *Terz* 3 Stufen (der *diatonischen Scala*) vom Grundtone entfernt; die *Quinte* 5 Stufen, die *Sext* 6 Stufen u. s. w.
- 3^{tens} Der Unison (*Einklang*.) ist kein *Intervall*, aber er muss im Generalbass beachtet werden, weil bisweilen 2 verschiedene Stimmen einen und denselben Ton anschlagen.
- 4^{tens} Wenn man *Intervalle* von noch grösserer Entfernung als die *Decime* anschlägt, z. B.



so sind dieses bloss höher gegriffene *Quarten*, *Quinten*, *Sexten*, *Septimen* u. s. w., und selbst die grösste Entfernung durch alle *Octaven* macht hierin keinen Unterschied. Auch die *Decime* ist im Grunde nur eine höhergegriffene *Terz*.

5^{tens} Die *None* ist zwar auch nur eine höhergegriffene *Secunde*, aber sie wird im Generalbass unter beyden Gestalten auf verschiedene Weise angewendet, und darnach bald auf die eine bald auf die andere Art benannt.

6^{tens} Alle *Intervalle* werden vom Grundtone *aufwärts* (also vom *Bass* zum *Violin*) gezählt und aufgesucht, also niemals umgekehrt von oben herab; (deren *Umkehrung* werden Sie erst später kennen lernen.)

7^{tens} Das obige *Intervallenschema* habe ich auf der Grundnote *C*, folglich in *C dur* geschrieben, und ich werde alle spätern Beispiele ebenfalls nur in einer Tonart, (meistens in *C dur* oder *A mol*) geben.

Es ist aber von der grössten Wichtigkeit, dass Sie alle Beyspiele in allen übrigen Tonarten, *und zwar schriftlich*, übersetzen, wozu Ihnen Ihr bereits erlerntes Notenschreiben sehr nützlich seyn wird. Dabey ist zu merken, dass

alle *Dur*-Beyspeile auch nur in *Dur*-Tonarten, und alle *Mol*-Beyspiele nur in *Mol*-Tonarten zu übersetzen sind. Da, z. B. das obige *Intervallenschema* aus der *diatonischen* Tonleiter in *C dur* besteht, so kann es auch nur auf diese Art in allen übrigen *Dur*-Tonarten geschrieben werden, wobey stets die Grundnote der eben gewählten Tonart als diejenige genommen wird, von welcher alle *Intervalle* aufwärts gesucht werden müssen.

Ich gebe Ihnen hier jenes *Schema* zur Verdeutlichung noch in *As dur*:

The image shows two musical staves illustrating intervals in the key of A major (As dur). The first staff shows intervals from Unison to Quint. The second staff shows intervals from Sext. to Declime. Each interval is represented by a pair of notes on a staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notes are: Unison (A-A), Secund. (A-B), Terz. (A-C), Quart. (A-D), Quint. (A-E), Sext. (A-F#), Septime. (A-G), Octave. (A-A), None. (A-B), Declime. (A-C).

Und so in allen andern *Dur*-Tonarten.

Sie wissen, Fräulein, dass jede Note durch das \sharp , b , \times , und bb erhöht oder erniedrigt werden kann.

Da dieses natürlicherweise auch bey jedem *Intervalle* möglich ist, so kann jedes derselben *drey-* auch *vierfach* seyn, und dieser Unterschied wird durch die Beyworte: *vermindert*, *klein*, *gross*, (oder *rein*) und *übermässig* bestimmt und bezeichnet, wie Sie aus Folgendem ersehen werden.

Unison ist doppelt. Secunden dreif. Terzen dreifach.

Rein, überm. klein, gr. über. verm. klein, gr.

Quarten dreifach. Quinten dreifach. Sexten vierfach.

verm. rein, überm. verm. rein, überm. verm. klein, gr. über.

Septimen dreifach. Octaven dreifach. Nonen zweifach.

verm. klein, gross. verm. rein, überm. klein, gross.

Die *Decime* ist wie die *Terz*

Sie werden bemerken, Fräulein, dass manche verschiedene *Intervalle*, wenn man sie anschlägt, auf einer und derselben Taste genommen werden.

So z. B. die übermässige *Secund* und die kleine *Terz*; oder die übermässige *Quart* und die falsche *Quinte*, u. s. w.

Aber im Generalbass sind diese *Intervalle* von einander auf doppelte Art unterschieden:

1^{tens} weil jede derselben zur Begleitung andere Töne bekommt und folglich einen andern *Accord* bildet, und

2^{tens}, weil sich auch jede auf eine andere Art auflöst Später werden Sie diesen Unterschied besser kennen lernen.

Ferner werden Sie auch bemerkt haben, dass bey jedem *Intervalle* die Note dieselbe bleibt, es mag nun klein; gross oder übermässig seyn: nur die *Versetzungszeichen* (# oder b) bringen den Unterschied hervor.

Hier folgt dasselbe *Intervallenschema* noch in zwey andern Tonarten:

in Fis.

Unison.	Secunden.
reïn, überm.	klein, gr. überm.
Terzen.	Quarten.
verm. klein, gr.	verm. reïn, überm.
Quinten.	Sexten.
falsch, reïn, überm.	verm. klein, gr. überm.
Septimen.	Octaven.
	Nonen.
verm. klein, gr.	verm. reïn, überm.
	klein, gross.

in Des.

Unison.	Secunden
reïn, überm.	klein, gross, überm.
Terzen.	Quarten.
verm. klein, gross,	verm. reïn, überm.

The image shows two staves of musical notation in G-flat major (one flat). The first staff illustrates intervals of a fifth (Quinten) and a sixth (Sexten). The second staff illustrates intervals of a seventh (Septimen), an octave (Octaven), and a ninth (Nonen). Each interval is shown with its various qualities: 'falsch rein überm.' for the fifth, 'verm. klein gross überm.' for the sixth, 'verm. klein gross' for the seventh, 'verm. rein überm.' for the octave, and 'klein gross' for the ninth.

Im letzten Beyspiele werden Sie bey der verm. *Sext* und verm. *Septime* bemerken, dass diese zwey *Intervalle über Des* auf keine andere Art hervorgebracht werden können, als indem man *die Grundnote erhöht*.

Dieses müssen Sie beym Uebersetzen in jeder Tonart beobachten, wo wegen zu grosser Anzahl der Versetzungszeichen dieselben *Intervalle* auf keine andere Art hervorgebracht werden können.

Und nun, Fräulein, überlasse ich es Ihrem Fleisse, sich alles dieses durch Schreiben und Auswendiglernen recht einzuprägen, indem wir uns nächstens mit der Bildung der *Accorde* unterhalten werden.

Achter Brief.

Über die Bildung der Accorde.

Sie werden schon gefunden haben, Fräulein, dass unter den *Intervallen* manche angenehm, manche aber mehr oder weniger hässlich klingen. Auch werden alle *Intervalle* wirklich in *Consonanzen* (*wohl klingende*) und in *Dissonanzen*, (*übel klingende*) eingetheilt. *Consonierend* sind: a) Der reine Unison. b) Die kleine und grosse *Terz*. c) Die reine *Quinte*. d) Die kleine und grosse *Sext*. e) Die reine *Octave*. f) die kleine und grosse *Decime*.

Alle übrigen sind dissonierend.

Die *Consonanzen* werden übrigens noch in *Vollkommene* und *Unvollkommene* eingetheilt.

Die *Vollkommenen* sind: die reine *Quinte* und die reine *Octave*

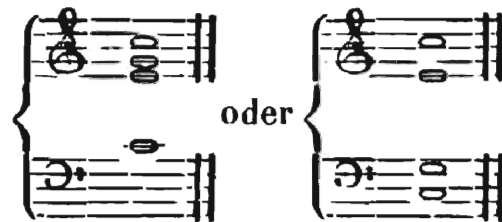
Die *Unvollkommenen* sind: die kleine und grosse *Terz*, und die kleine und grosse *Sext*.

Die *Consonanzen* unterscheiden sich von den *Dissonanzen* unter anderm auch dadurch, dass die letztern einer *Auflösung* bedürfen, das

heisst, dass der Uebellaut sich entweder sogleich, oder nach und nach in einen Wohllaut auflösen muss; und diese Auflösung muss daher zuletzt natürlicherweise in eine *Consonanz* Statt finden.

Unter allen in der Musik möglichen *Accorden* ist nur Einer (in jeder Tonart), welchen man den *vollkommenen Accord*, oder den *reinen Dreyklang* nennt.

Er besteht aus dem Grundtone, der *Terz*, der *Quinte*, und, (wenn man ihn vierstimmig setzt,) aus der reinen *Octave*; nähmlich:



Die *Terz* kann dabey entweder klein oder gross seyn, (je nachdem er *Dur* oder *Mol* ist;) aber die *Quinte* und die *Octave* müssen rein seyn.

Ich muss hier noch einmal erinnern, dass alle *Intervalle* bey jedem *Accorde* stets von der *tiefsten* Note berechnet und aufgesucht werden.

In dem vorigen Beyspiele ist die *Octave* in der Oberstimme. Da aber auch die *Terz* oder die *Quinte* in der obersten Stimme seyn kann, so folgt daraus, dass der vollkommene Accord *drey Lagen* hat, die nach dem *Intervalle* benannt werden, welches eben in der Oberstimme befindlich ist, z. B.:

Octav-Lage. Terz-Lage. Quint-Lage.

oder :

Octav-Lage. Terz-Lage. Quint-Lage.

Denn die verschiedene *Versetzung* oder *Verdopplung* der *Mittelstimmen* ändert den *Accord* auf keine *Weise*.

Alles dieses gilt auch in der *Moltonart*; das heisst, wenn anstatt der *grossen Terz* die *kleine* genommen wird.

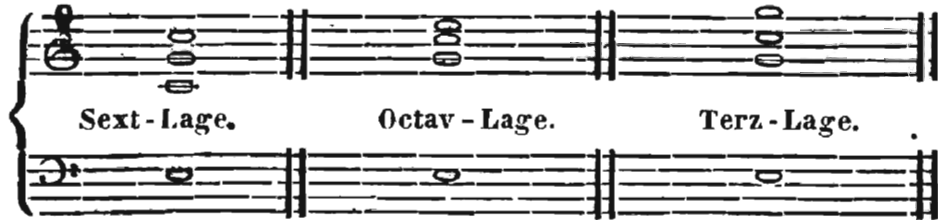
Aber der vollkommene *Accord* hat auch zwey *Versetzungen*, wodurch zwey unvollkommene *Accorde* entstehen.

Die *Versetzung* eines *Accords* geschieht, wenn der *Bass*, anstatt der *Grundnote*, eine von den andern *Noten*, *aus welchen der Accord besteht*, anschlägt. z. B.

Erste Versetz. Zweite Versetz.

Vollkom. Accord. Sext-Accord. Quart-Sext-Accord.

Der *Sextaccord*, (also genannt, weil die *Sext* sein Hauptintervall ist) hat so gut seine drey Lagen, wie der Vollkommene. z. B.



Eben so ist es mit dem *Quartsext-Accord*, (welcher seinen Namen von der *Quart* und der *Sext* hat, aus welchen er besteht.) z. B.



Es ist sehr nöthig, dass man alle diese *Accorde* sogleich in ihren verschiedenen Gestalten zu erkennen wisse.

Alles dieses gilt ebenfalls für die Moltonart, wenn man statt dem *E* überall *Es* greift.

Diese zwey *Accorde* werden deshalb *unvollkommen* genannt, weil sie zwar ziemlich angenehm, aber doch nicht so beruhigend klingen, dass man mit denselben schliessen könnte. Obschon der vollkommene *Accord* in einer und derselben Tonart auf jeder Stufe der diatonischen Tonleiter vorkommen kann, (wobey er jedoch auf der siebenten Stufe vermindert erscheint,) so ist er doch auf der *ersten* Stufe der

Tonart, in welcher man eben spielt, insofern am wichtigsten, als er eben diese Tonart einzig und allein fest setzt, und bestimmt ausdrückt.

Wir kommen nun auf den zweyten Haupt-*Accord* des Generalbasses, nämlich den *kleinen Septimen - Accord*. Dieser besteht aus der Grundnote, der grossen *Terz*, der reinen *Quint*, und der kleinen *Septime*, und folglich aus vier wesentlichen Stimmen, so dass er keiner Verdopplung bedarf, um vierstimmig zu seyn.

Er hat seinen Sitz auf der fünften Stufe einer jeden Tonart, und kommt folglich in *C dur* oder *C mol* auf dem *G* vor.



Sie kennen ihn schon aus den *Scalenübungen* meiner *Clavierschule*, wo er den Uebergang aus einer Tonart in die andere bildet.

Er hat die Eigenschaft, dass er eine natürliche, vom Gehör gewünschte Auflösung in den vollkommenen *Accord* seiner Tonart fordert.

z. B.



Er hat vier verschiedene Lagen, nämlich:

1te Lage. 2te Lage. 3te Lage. 4te Lage.

In allen diesen Lagen bleibt er stets derselbe *Septimenaccord*.

Ausserdem hat er drey Versetzungen, wodurch drey verschiedene *Accorde* entstehen, nämlich der *Quint-Sext-Accord*, der *Terz-Quart-Sext-Accord*, und der *Secund-Accord*.

1te Versetz. 2te Versetz. 3te Versetz.

Septim. Accord. Quint-Sext-Ac. Terz-Quart-Sext-Ac. Secund-Accord.

Jeder dieser neuen *Accorde* hat auch seine verschiedenen Lagen, z. B.

1te 2te 3te 1te 2te 3te Lage.

Quint-Sext-Accord. Terz-Quart-Sext-Accord.

1te 2te 3te Lage.

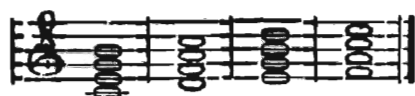
Secund - Accord.


Auch bey diesen *Accorden* ist die natürlichste Auflösung jene in den vollkommenen *Accord*. Nur der *Secund-Accord* löst sich in den unvollkommenen *Sext-Accord* auf. z. B.

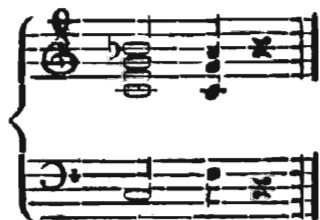


Bey dem *Secund-Accord* können Sie bemerken, Fräulein, dass auch die, an sich ziemlich harte *Secunden-Dissonanz* in dieser Anwendung recht angenehm klingen kann.

Wenn man den *Septimen-Accord* auf andern Stufen der Tonleiter anschlägt, so ist er sehr *dissonirend*, obwohl auch brauchbar, z. B.



Würde man bey dem Ersten dieser vier *Accorde* die *Septime* klein annehmen, nämlich anstatt dem *H* ein *B* :  so wäre es allerdings besser klingend, aber dann wäre man nicht mehr in *C dur*, sondern in *F*, z. B.



Ich habe Sie bereits mit sieben *Accorden* bekannt gemacht. Wenn Sie sich die Mühe geben, dieselben ebenfalls in alle andern Tonarten zu übertragen, so werden Sie bald im Stande seyn, sie in jeder *Composition* aufzufinden, unter welcher Form sie sich auch bisweilen verstecken mögen.

Nächstens wollen wir noch in der Kürze die übrigen *Accorde* kennen lernen, und bis dahin genehmigen Sie etc.

Neunter Brief.

Fortsetzung des Generalbasses.

MEIN FRÄULEIN!

Jedes *Intervall* trägt zur Bildung irgend eines besondern *Accords* bey, und wenn wir daher auf diese *Weise* alle *Intervalle* durchgehen, so werden Sie so ziemlich mit allen in der *Musik* anwendbaren *Accorden* bekannt gemacht.

Der reine *Unison* ist kein *Intervall*; aber sehr oft sind zwey verschiedene *Stimmen* genöthigt, auf einem *Tone* zusammen zu treffen, wodurch er gebildet wird, z. B.



Die \times zeigen überall an, wo das eben besprochene *Intervall* vorkommt.

Der übermässige *Unison* ist eine harte *Dissonanz*, und wird nur bisweilen als eine sogenannte durchgehende Note angewendet.



Die *Secunden* sind *Dissonanzen*, und müssen, so wie überhaupt alle grellen *Misstöne*, sowohl *vorbereitet*, wie auch *aufgelöst* werden. Die Vorbereitung geschieht, indem man zuvor einen passenden wohlstimmenden *Accord* anschlägt. .

Zur *kleinen Secunde* gehört, (um aus derselben einen 4stimmigen *Accord* zu bilden,) die reine *Quart* und die kleine *Sext*, z. B.



Zur *grossen Secunde* gehört die reine *Quart*, und die grosse *Sext*.



Zur *übermässigen Secunde* gehört die übermässige *Quart* und die grosse *Sext*.



Zur *verminderten Terz*, welche eine harte *Dissonanz* ist, gehört die falsche *Quinte* und die verminderte *Septime*.



Die *kleine* und *grosse Terz* gehört, wie Sie wissen, zum vollkommenen *Accord*, und wir haben sie schon kennen gelernt.

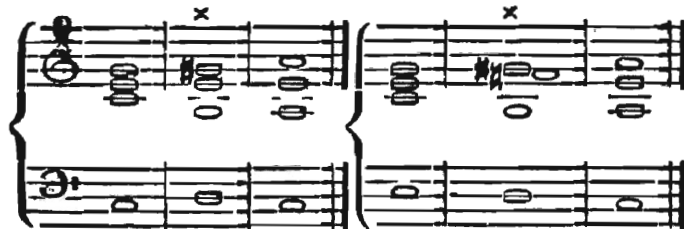
Zur *verminderten Quart* wird die verdoppelte kleine *Sext* genommen.



Zur *reinen Quart* gehört entweder die reine *Quint*, oder die (kleine oder grosse) *Sext*.



Zur *übermässigen Quart* gehört die grosse *Secunde* und die grosse *Sext*, oder statt der *Secunde*, die kleine *Terz*.



Zur *verminderten* oder *falschen Quinte* nimmt man die kleine *Terz* und die kleine *Sext*. Sie bildet den schon bekannten *Quint-Sext-Accord*



Die *reine Quinte* kennen wir schon aus dem vollkommenen *Accord*.

Zur *übermässigen Quinte* gehört die grosse *Terz* und die reine *Octave*.

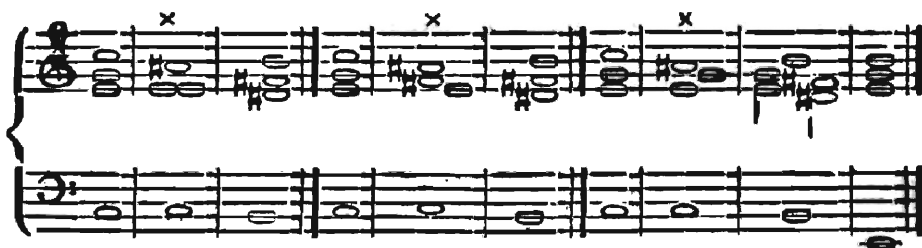


Die *verminderte Sext* wird mit der kleinen *Terz* und verminderten *Septime* begleitet.



Zur *kleinen* und *grossen Sext* nimmt man die kleine oder grosse *Terz* und die *Octave*, und wir kennen diesen *Accord* schon als die erste *Versetzung* des *Vollkommenen*.

Zur *übermässigen Sext* gehört die verdoppelte grosse *Terz*, oder diese *Terz* mit der *übermässigen Quart*, (anstatt welcher auch die reine *Quinte* genommen werden kann.)



Zur *verminderten Septime* gehört die kleine *Terz* und die falsche *Quinte*.

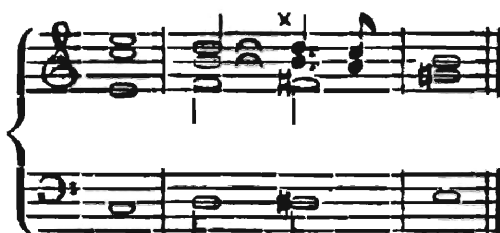


Die *kleine Septime* kennen wir schon.

Zur *grossen Septime* gehört die grosse *Secunde* und die reine *Quart*, wozu man, als 5te *Stimme*, auch noch die reine *Quinte* nehmen kann.



Zur *verminderten Octave* nimmt man die kleine *Terz* und die kleine *Sext*.



Die *reine Octave* kennen Sie schon aus dem vollkommenen *Accord*.

Die *übermässige Octave* ist eine durchgehende Note und kann mit der grossen *Terz* und reinen *Quinte* begleitet werden.



Die *kleine* und *grosse None* erhält die grosse *Terz* und reine *Quinte* zur Begleitung, wozu auch die kleine *Septime* beygefügt werden kann.

Und hieraus können Sie auch den Unterschied zwischen der *None* und der *Secunde* ersehen.

Die meisten dieser *Accorde* haben auch ihre verschiedenen Lagen, und wie diese gebildet werden, habe ich Ihnen schon im vorigen Briefe gezeigt, wo von dem vollkommenen und vom *Septimen-Accorde* die Rede war. Aber ich muss noch wiederholen, dass alle diese *Accorde in allen Tonarten* geübt werden müssen, wenn Sie davon practischen Nutzen ziehen wollen.

Doch genug über diesen Gegenstand. Meine Absicht war nur, Ihnen eine vorläufige Ansicht des Generalbasses zu verschaffen; und wenn Sie jetzt das Studium desselben regelmässig beginnen werden, (wozu, wie ich mit Vergnügen höre, Ihr würdiger Lehrer die vortreffliche *Schule des Reicha* gewählt hat,) so wird alles bisher Gesagte gewiss dazu beytragen, Ihnen die Erlernung dieser Wissenschaft zu erleichtern *).

*) Anmerk. Die Fortsetzung und vollständige Lehre des Generalbasses folgt im 2. Theile dieser Briefe.

Zehnter und letzter Brief.

Über das Improvisieren.

FRÄULEIN CÄCILIE!

Sie wissen, dass die Musik gewissermassen eine Art Sprache ist, durch welche die Empfindungen und Gefühle ausgedrückt werden können, welche das Gemüth erfüllen oder bewegen. Eben so ist Ihnen bekannt, dass man auf einem musikalischen Instrumente, *und vorzüglich auf dem Fortepiano*, Vieles ausführen kann, was weder vorher aufgeschrieben, noch einstudiert und vorbereitet worden, sondern was blos die Frucht einer augenblicklichen und zufälligen Eingebung ist. Man nennt dieses: *Fantasieren*, oder *Improvisieren*.

Solche *Improvisationen* können und sollen natürlicherweise nicht die strenge Form einer geschriebenen *Composition* haben; allein eben das Freye und Ungezwungene verleiht denselben einen besondern Reiz, und mehrere berühmte Meister, wie *Beethoven* und *Hummet*, haben sich vorzugsweise in dieser Kunst ausgezeichnet.

Obwohl hiezu, wie zur Musik überhaupt, natürliches Talent gehört, so kann das *Fantasieren* doch auch nach gewissen Grundsätzen studiert, angewöhnt, und geübt werden, und ich bin überzeugt, dass Jedermann, der *im Spielen* eine mehr als mittelmässige Stufe erreicht hat, auch der Kunst des *Improvisierens*, wenigstens bis zu einem gewissen Grade, nicht unfähig ist. Aber hiezu gehört auch, dass man bey Zeiten sich darin zu üben anfange, (was leider die meisten Spieler versäumen,) und dass man unverdrossen die sich stets vermehrende Erfahrung, welche man durch das Einstudieren zahlreicher fremder *Compositionen* gewinnt, auch auf das eigene *Fantasieren* anzuwenden lerne.

Jetzt, wo Ihr Spiel so bedeutend ausgebildet ist, und wo Sie auch im Generalbass vorzurücken anfangen, sollten Sie es versuchen, bisweilen allein, oder in Gegenwart Ihres Lehrers, leichtere *Accorde*, kleine Melodien, Passagen, Scalen, gebrochene *Accorde* etc., zusammenzustellen, oder vielmehr es Ihren Fingern überlassen, diese Zusammenstellung willkürlich zu bewirken. Denn das *Improvisieren* hat das Sonderbare und beinahe Räthselhafte an sich, dass das Nachdenken und die Anstrengung dabey fast gar nichts nützt.

Man muss es beynahe immer nur den Fingern und dem Zufalle überlassen.

Anfangs wird es Ihnen ziemlich schwer fallen; es wird unzusammenhängend, wohl auch unrichtig klingen; Sie werden den Muth und die Zuversicht verlieren, welche hiezu vorzüglich nöthig sind. Wenn Sie sich aber dadurch nicht abschrecken lassen, und täglich diese Versuche wiederholen, so werden Sie von Woche zu Woche Ihre Fähigkeit sich immer mehr entwickeln sehen, und bey erweiterter Kenntniss des Generalbasses werden Sie auch die harmonischen Fehler bald vermeiden lernen.

Zuerst müssen Sie sich in kurzen Sätzen versuchen, welche den Vorspielen oder *Cadenzen* ungefähr gleich kommen. Nach und nach trachten Sie dieselben zu erweitern, indem Sie längere Melodien, brillante Passagen, arpeggirte *Accorde* u. s. w., einflechten. Wenn Sie, in Ermanglung eigener Ideen, hiezu solche benützen, welche Sie früher in andern Tonstücken kennen gelernt haben, so ist das ein sehr erlaubtes Hilfsmittel.

Die Scalenpassagen und deren Uebergangscore sind auch hier ein gutes Ausfüllungsmittel, so lange dem Spieler keine melodiose Idee einfällt.

Sie wissen, dass jede Musik sich auf einfache *Accorde* zurückführen lässt. Eben so dienen umgekehrt die einfachen *Accorde* zur Grundlage, um darauf alle Arten von Melodien, Passa-

gen, Sprüngen, Verzierungen u. s. w., zu erfinden und auszuführen

Wenn Sie eine geraume Zeit unausgesetzt einer zweckmässigen Uebung auf die hier angezeigte Weise gewidmet haben werden, so werden Sie sicher selber erstaunen, welcher Ausbildung und Vielseitigkeit das *Improvisationstalent* fähig ist.

Sie werden finden, dass fast alle in der *Composition* gebräuchlichen Formen auch im *Fantasieren* anwendbar sind.

Man kann *Variationen* auf ein selbstgewähltes oder auch aufgegebenes Thema improvisieren.

Man kann sehr interessante *Pot-Pourris* aus mehreren beliebten *Motiven* zusammenstellen, und durch brillante Passagen zu einem glänzenden Tonstück verbinden.

Man kann sogar im strengern vierstimmigen Satz, oder im fugirten Style sich improvisierend auszeichnen u. s. w.

Aber zu allem diesem gehört:

Eine grosse und gut ausgebildete Fertigkeit und Geläufigkeit der Finger, so wie vollkommene Herrschaft über alle Tonarten und über alle Schwierigkeiten.

Denn sie können sich leicht denken, Fräulein, dass das glücklichste Talent nichts nützt, wenn die Finger unfähig sind, demselben zu gehorchen und nachzufolgen.

Ferner eine grosse Belesenheit in den *Compositionen* aller guten Tonsetzer; denn nur durch diese wird das eigene Talent erweckt, gebildet, und zum eigenen Hervorbringen gestärkt.

Dann noch, wie Sie wissen, eine gründliche *praktische* Kenntniss der Harmonielehre, — und endlich, — was ich noch einmal wiederhohle, — der eigene, unverdrossene, zweckmässig angewandte Fleiss.

Darum, mein Fräulein, versuchen Sie sich muthig und munter auch in diesem, sehr ehrenvollen Zweige der Kunst! Ist die Mühe auch gross, so ist die Freude und die Belohnung noch grösser, die man dadurch gewinnen kann.

Und nun, Fräulein *Cäcilie*, verkünde ich Ihnen zu Ihrem Erschrecken, dass ich bald in die Gegend Ihres Aufenthalts kommen, Sie besuchen, und mit strenger Richtermiene mich in eigener Person von Ihrem Fleisse überzeugen will. Dass Sie sich desshalb einstweilen recht fürchten werden, finde ich ganz in der Ordnung.

Ich aber schliesse nun die Correspondenz, mit welcher ich Sie so lange peinigte, und freue mich auf den Augenblick, wo ich persönlich die unbezweifelte vollkommene Ausbildung Ihres schönen Talents werde bewundern können.

Genehmigen Sie also zum Letztenmale die schriftliche Versicherung der Ergebenheit

Ihres etc.

