

Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788)

Chapter 41: *Von der freien Fantasie*

Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen (1753-1762) Part II, pp. 325-341

With additions in 1787 (part I) and 1797 (part II).

Translation: Jeroen Malaise and Adam Vincent Clarke, with thanks to Ewald Demeyere for his advice.

Note: Due to the specific language and complex sentence structures of the original text, the translation favors conceptual clarity over literal correspondence with the original wording.

§. 1.

Eine Fantasie nennet man frey, wenn sie keine abgemessene Tacteintheilung enthält, und in mehrere Tonarten ausweicht, als bey andern Stücken zu gefchehen pflaget, welche nach einer Tacteintheilung gefetzt sind, oder aus dem Stegreif erfunden werden.

§. 2.

Zu diesen letztern Stücken wird eine Wissenschaft des ganzen Umfanges der Composition erfordert: bey jener hingegen sind bloß gründliche Einfichten in die Harmonie, und einige Regeln über die Einrichtung derselben hinlänglich. Beyde verlangen natürliche Fähigkeiten, besonders die Fantasien überhaupt. Es kann einer die Composition mit gutem Erfolge gelernt haben, und gute Proben mit der Feder ablegen, und dem ohngeacht schlecht fantasiren. Hingegen glaube ich, daß man einem im fantasiren glücklichen Kopfe allezeit mit Gewißheit einen guten Fortgang in der Composition prophezeien kann, wenn er nicht zu spät anfänget, und wenn er viel schreibt.

§. 3.

Eine freye Fantasie bestehet aus abwechselnden harmonischen Sätzen, welche in allerhand Figuren und Zergliederungen ausgeführt werden können. Man muß hierbey eine Tonart festsetzen, mit welcher man anfänget und endiget. Ohngeacht in solchen Fantasien keine Tacteintheilung Statt findet, so verlangt dennoch das Ohr, wie wir weiter unten hören werden, ein gewisses Verhältniß in der Abwechslung und Dauer der Harmonien unter sich, und das Auge ein Verhältniß in der Geltung der Noten, damit man seine Gedanken aufschreiben könne. Es pflaget alsdenn gemeinlich der Vierviertel tact diesen Fantasien vorgefetzt zu werden, und man erkennt die Beschaffenheit der Zeitmaaffe aus den im Anfange darüber geschriebenen Wörtern. Wir sind bereits aus dem ersten Theile dieses Versuchs, in dem letzten Hauptstücke desselben, von der guten Wirkung der Fantasien belehret worden, wohin ich meine Leser verweise.

§. 1.

A fantasia is considered free if it does not contain a regular time signature^[1] [division of bars, meter], and modulates to more keys than is commonly found in other pieces composed with a regular time signature, or created from improvisation [invented ex tempore].

§. 2.

For these latter pieces, a knowledge of the entire scope of composition is required: for the former however, only a thorough understanding of harmony, and a few rules about its construction is sufficient. Both require natural skills, especially the fantasias in general. It is possible that someone has successfully learned to compose and to turn his pen to fine ends, and yet fantasizes in a bad way.

On the other hand, I believe that one can always predict with certainty that someone who has a 'fortunate mind' [who is naturally gifted] in fantasizing will make good progress in composing if he does not start too late and if he writes a lot.

§. 3.

A free fantasia consists of various alternating harmonic passages [configurations, progressions], which can be performed in all kinds of passagework [diminutions] and subdivisions. One has to establish a key with which to begin and end.

Although such fantasias do not have a time signature, nevertheless, as we shall hear below, the ear requires a certain relationship in the alternation and duration of the harmonies amongst themselves, and the eye, a certain relationship between note durations, so that one can write down one's thoughts.

It is therefore common to place the four-four time signature, and the character of the tempo can be recognized from the words written above it at the beginning. We have already been instructed in the last chapter from the first part of this book^[2] about the good effect of fantasias, which I have pointed out to my readers.

^[1] 'Abgemessene Tacteintheilung' is likely to be understood as an evenly proportioned temporal framework.

^[2] See 'performance', § 15.

§. 4.

Der Flügel und die Orgel erfordern bey einer Fantafie eine befondere Vorficht; jener, damit man nicht leicht in einerley Farbe fpieler, diefe, damit man gut und fleißig binde, und fich in den chromatifchen Sätzen mäßige; wenigftens muß man diefe letztern nicht wohl kettenweife vorbringen, weil die Orgeln felten gut temperirt find. Das Clavicord und das Fortepiano find zu unferer Fantafie die bequemften Inftrumente. Beyde können und müffen rein geftimmt feyn. Das ungedämpfte Regifter des Fortepiano ift das angenehmfte, und, wenn man die nöthige Behutfamkeit wegen des Nachklings anzuwenden weiß, das reizendefte zum Fantafiren.

§. 5.

Es giebet Gelegenheiten, wo ein Accompagnift nothwendig vor der Aufführung eines Stückes etwas aus dem Kopfe fpielen muß. Bey diefer Art der freyen Fantafie, weil fie als ein Vorfpiele angefehen wird, welches die Zuhörer zu dem Inhalt des aufzuführenden Stückes vorbereiten foll, ift man fchon mehr eingefchränkt, als bey einer Fantafie, wo man, ohne weitere Abficht, blos die Gefchicklichkeit eines Clavierfpielers zu hören verlanget. Die Einrichtung von jener wird durch die Befchaffenheit des aufzuführenden Stückes beftimmt. Der Inhalt oder Affect diefes letztern muß der Stoff des Vorfpielers feyn: bey einer Fantafie hingegen, ohne weitere Abficht, hat der Clavierift alle mögliche Freyheit.

§. 6.

Wenn man nicht viele Zeit hat, keine Künfte im Vorfpiele zu zeigen, fo darf man fich nicht zu weit in andere Tonarten verfteigen, weil man bald wieder aufhören muß, und dennoch im Spielen die Haupttonart im Anfange nicht zu bald verlaßen, und am Ende nicht zu fpät wieder ergreifen darf. Im Anfange muß die Haupttonart eine ganze Weile herrfchen, damit man gewiß höre, woraus gefpielet wird: man muß fich aber auch vor dem Schluffe wieder lange darinnen aufhalten, damit die Zuhörer zu dem Ende der Fantafie vorbereitet werden, und die Haupttonart zuletzt dem Gedächtniffe gut eingeprägt werde.

§. 7.

§. 4.

The harpsichord and the organ require a particular caution for a fantasia; the former, so that one does not easily play in the same color, the latter, so that one binds well and diligently, and tempers oneself in the chromatic passages [configurations, progressions]; at least, one must not play the latter in a chain-like manner, because the organs are rarely well tempered. The clavichord and the fortepiano are for our fantasia the most appropriate instruments. Both can and must be tuned purely. The undamped register of the fortepiano is the most pleasing and, if one knows how to how to apply the necessary precaution with regard to the lingering resonance,^[3] the most enticing for fantasizing.

§. 5.

There are occasions when an accompanist out of necessity, must play an improvisation before the performance of a piece. In this kind of free fantasia, since it is regarded as a prelude, which is intended to prepare the audience for the content of the following piece, one is already more restricted than in a fantasia, which serves no other purpose, other than the desire to hear the skill of a keyboard player. The construction of the former is determined by the nature of the piece to be performed. The content or 'affect' of the latter must be the substance for the preludist: on the other hand, in a fantasia without any further purpose, the keyboard player has all possible freedom.

§. 6.

If one does not have much time to show one's skills in preluding, one must not wander too far into other keys, because one must stop again soon and yet in the performance not leave the main key too soon at the beginning, and not take it up too late towards the end.

At the beginning, the main key must prevail for quite a while so that one can hear for certain which key is being played: however, it is also necessary to dwell on it for a long time before the end, so that the listeners are prepared for the ending of the fantasia, and the main key is finally well imprinted in the mind.

§. 7.

^[3] The 'undamped register' explained with this video: <https://www.youtube.com/watch?v=LJuNgib2HcY>

Die kürzeste und natürlichste Art, deren sich auch allenfalls Clavierpieler von wenigen Fähigkeiten bey dem Vorpielen bedienen können, ist diese: daß man die auf- und absteigende Tonleiter der Tonart, woraus gespielt werden soll, mit allerhand Bezifferungen (a), und einigen eingeschalteten halben Tönen (b), in, und außer der Ordnung (c) mit einer gewissen Voricht, zum Grunde leget, und die dabey vorkommenden Aufgaben gebrochen, oder ausgehalten in einem beliebigen Tempo vorträget. Die Orgelpunkte über der Prime sind bequem, die erwählte Tonart bey dem Anfange und Ende festzusetzen (d). Vor dem Schluffe können auch sehr wohl Orgelpunkte über der Dominante angebracht werden (e):

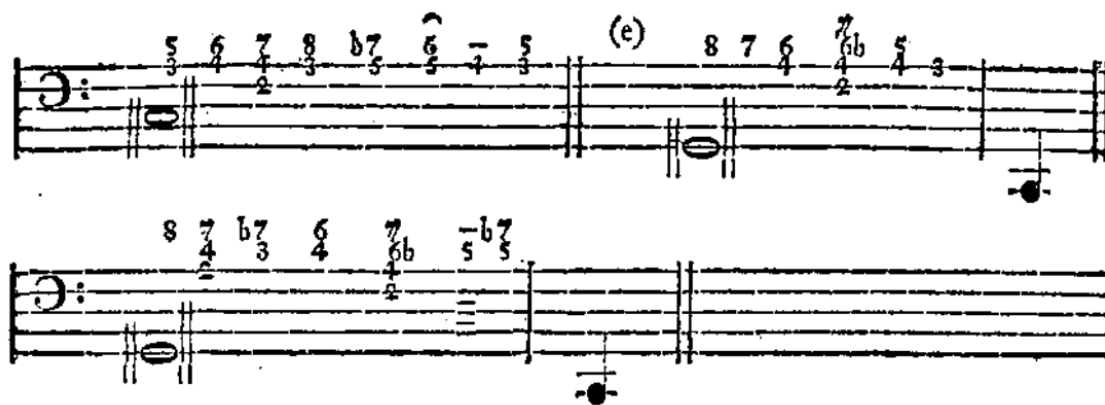
The shortest and most natural manner, which even keyboard players of limited abilities can, when necessary, make use of in preluding, is as follows: that one lays as a foundation the ascending and descending scale of the prescribed key with a variety of figurings (a), with some inserted semitones (b), and, with a certain caution, takes as its basis the progression outside the order (c), and one performs the 'Aufgaben'^[4] in a broken or sustained style at any chosen tempo. Tonic pedal points are convenient for establishing the chosen key at the beginning and end (d). Before the conclusion, dominant pedal points can also very well be introduced (e):

The image displays four staves of musical notation, each representing a different figured bass pattern. The notation includes notes on a five-line staff with a C-clef, and numbers below the staff representing fingerings and intervals. The patterns are labeled (a), (b), (c), and (d).

- (a)** Shows a sequence of notes with fingerings (6, 6, 6, 6, 5b) and intervals (98, 98, 98, 98, 98, 98) above the staff. Below the staff, there are more numbers (6 5b 98, 6 5b 98, 7 6 5b, 98, 98, 7 6 5b).
- (b)** Shows a sequence of notes with fingerings (7, 6, 7 6, 5 6, 5 6) and intervals (7 6, 7 6, 8 7, 9 8, 6 5) above the staff. Below the staff, there are more numbers (4 3, 5b, 9 8, 9 8, 7 6, 5b, 7 6, 5b, 8 7, 6 5, 9 8, 6 5, 4 3, 5b, 9 8, 7 6, 5b).
- (c)** Shows a sequence of notes with fingerings (6, 6, 2, 6, 6) and intervals (7 6, 4 3, 7 6, 5 6, 7 6, 4 3, 6, 7 6, 7 6) above the staff. Below the staff, there are more numbers (7 6, 4 3, 7 6, 5 6, 7 6, 4 3, 6, 7 6, 7 6).
- (d)** Shows a sequence of notes with fingerings (5 4, 5b, 6 5, 4) and intervals (6 4, 6, 7 6, 6, 6, 6, 6) above the staff. Below the staff, there are more numbers (4, 5 6, 7 6, 7 6, 7 6, 4 3, 7 6, 5b).

^[4] The translation of the word 'Aufgaben' is somewhat complicated due to its specific reference to a model of figured bassline practice.





§. 8.

Bey Fantaien, wo man Zeit genug hat, sich hören zu lassen, weicht man in andere Tonarten weitläufiger aus. Hierzu werden nicht eben förmliche Schlußcadenzen allezeit erfordert; diese letztern finden am Ende, und allenfalls einmal in der Mitte Statt. Es ist genug, wenn die große Septime derjenigen Tonart, (femitonium modi), worein man gehet, im Basse, oder in einer andern Stimme da ist. Dieses Intervall ist der Schlüssel zu allen natürlichen Ausweichungen, und das Kennzeichen davon. Wenn es in der Grundstimme lieget, so hat der Septimen-Sexten- und Sextquintenaccord darüber Statt (a): außerdem aber findet man es bey solchen Aufgaben, welche durch die Verkehrung jener Accorde entstehen (b). Es ist bey dem Fantaisiren eine Schönheit, wenn man sich stellet, durch eine förmliche Schlußcadenz in eine andere Tonart auszuweichen, und hernach eine andere Wendung nimmt. Diese, und andere vernünftige Betrügereyen machen eine Fantalie gut: allein sie müssen nicht immer vorkommen, damit das Natürliche nicht ganz und gar darbey verdeckt werde.

§. 8.

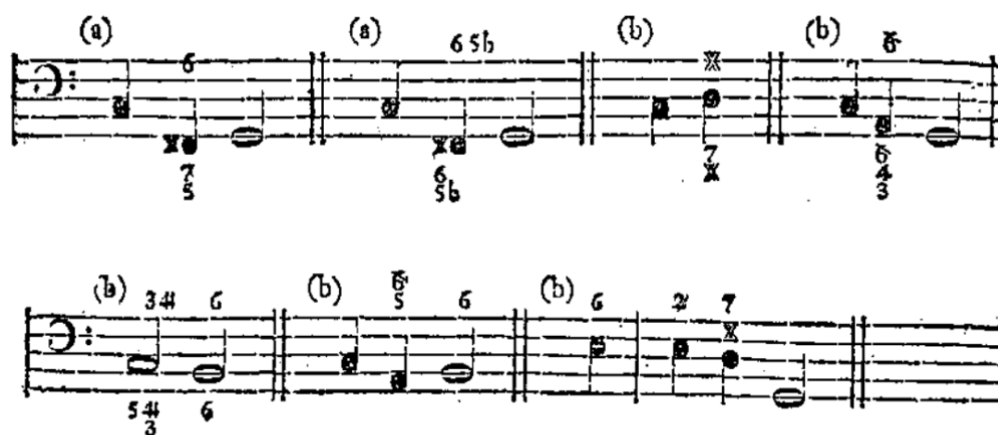
In fantasias, where you have enough time to perform, one ventures to other keys more extensively. For this purpose, formal final cadences are not always required; the latter occur at the end, and at most once in the middle.

It suffices if the major seventh of the key (semitonium modi) that one is going to, lies in the bass, or in another voice. This interval is the key to all natural modulations, and the indicator of them.

When it lies in the bass, then the seven chord, six chord and six-five chord are above it (a): besides, however, it is found in those 'Aufgaben' that result from the inversion of such chords (b).

In fantasizing, it is beautiful when one has the intention to modulate to another key with a formal final cadence and then afterward takes a different turn.

These, and other ingenious deceptions, make a fantasia good: but they need not always occur, so that what is natural is not entirely hidden by it.



§. 9.

Man kann bey einer freyen Fantafie aus der Haupttonart in die nächstverwandten, in die etwas entfernten, und in alle übrigen Tonarten ausweichen. So wenig man bey Stücken, welche streng nach dem Tact ausgeführt werden, fremde und viele weitläufige Ausweichungen vornehmen darf: so einfältig klingen eine Fantafie, welche bey den nächsten Tonarten stehen bleibt. In den harten Tonarten geschehen die nächsten Ausweichungen bekannter maßen in die Quinte mit der großen Terz, und in die Sexte mit der kleinen. Aus den Molltönen gehet man zunächst in die Terz mit dem harten Dreyklange, und in die Quinte mit dem weichen. Wenn man in entlegenere Tonarten gehen will, so geschieht es bey den Durtönen in die Secunde und Terz mit dem weichen Dreyklange, und in die Quarte mit dem harten. Aus den Molltönen weicht man alsdenn in die Quarte mit der kleinen Terz, und in die Sexte und Septime mit der großen. Die übrigen Tonarten insgefammt gehören unter die entlegensten, und können bey einer freyen Fantafie gleich gut berührt werden, ob sie schon in einer ungleichen Entfernung von der Haupttonart abstehen. Dieses letztere kann man aus den bekannten musikalischen Cirkeln sehen, an welche man sich aber bey der Einrichtung einer Fantafie nicht weiter binden darf, weil es ein Fehler seyn würde, im Fantafiren alle vier und zwanzig Tonarten cirkelmäßig durchzugehen. Wir überlassen dem eignen Nachsinnen unserer Leser, durch eine geschickte Ergreifung des semitonii modi Proben in den nähern Ausweichungen vorzunehmen, und wollen, der Kürze wegen, blos einige besondere Arten, in die nahe verwandten Tonarten nach und nach zu kommen, durch die hierunter vorgebildete Exempel zeigen. Wir erkennen hieraus die Möglichkeit, auf eine immer verschiedene Weise auszuweichen, man mag nach der ersten Grundnote ein Intervall nehmen, welches man nur will. Die Weitläufigkeit schreckt uns ab, diesen Satz klar zu beweisen.

§. 9.

In a free fantasia, one can modulate from the main key to the nearest related keys, to slightly more distant keys, and to all other keys.

As infrequently as one may introduce strange and extensive modulations in pieces that are performed strictly according to the meter, a fantasia would sound plain would it remain in the nearest keys.

In the major keys, the nearest modulations customarily occur to the fifth with the major third, and to the sixth with the minor third. From the minor keys one goes first to the third with the major triad, and to the fifth with the minor one. If one wants to go into more remote keys, in major keys one goes to the second and third with the minor triad, and to the fourth with the major triad. From the minor keys, one then moves into the fourth with the minor third, and into the sixth and seventh with the major third.

All the remaining keys, belong among the most remote, and in a free fantasia they may be touched upon just as well, even though they are at unequal distances from the principal key.

The latter can be seen from the well-known musical circles,^[5] to which, however, one must not bind oneself too strictly when constructing a fantasia, because it would be a mistake to go circularly through all twenty-four keys when playing a fantasia.

We leave it to our readers' own reflection to make examples of close modulations by skillfully playing the semitonii modi, and to keep it short, we want to show only a few special ways to gradually arrive into the closely related keys through the examples below.

We realize from this the possibility of modulating in an ever-varying manner, one may take any interval after the first tonic note that one wishes. The extensiveness prevents us from clearly proving this statement.

^[5] Circles of fifths



§. 10.

In folgenden Exempeln wird die Art vorgebildet, aus einer harten Tonart durch wenige Umwege in die übrigen Tonarten, welche im vorigen Paragraph noch nicht berührt worden sind, auszuweichen. Die nahe Verwandtschaft des a moll mit dem c dur überhebt uns der Weitläufigkeit, noch eben foviele Exempel, wo die weiche Tonart zum Grunde lieget, anzuführen. Wenn man entlegenere Tonarten nicht nur obenhin berühren, sondern darein förmlich ausweichen will: so muß man bey der bloßen Ergreifung des semitonii modi nicht beruhen, und alsdenn glauben, daß man nunmehr da sey, wo man hin wolte, und daß man so gleich weiter gehen müße: man muß vielmehr das Ohr durch einige andere eingefchaltete harmonische Sätze zu der neuen Tonart allmählig vorbereiten, damit es nicht auf eine unangenehme Art überraschet werde. Man wird Clavierpieler antreffen, welche die Chromatik verstehen, und ihre Sätze vertheidigen können: aber nur wenige, welche die Chromatik angenehm vorzutragen wissen, und ihr das Rauhe benehmen können. Wir merken überhaupt, besonders aber bey diesen hierunter angeführten Exempeln an, daß man sich bey den Aufgaben, wobey man anfänget, sich etwas weit von der festgesetzten Tonart zu entfernen, etwas länger aufhalten müße, als bey den übrigen. Durch das Verletzen dieser, und der bereits angeführten Exempel, und durch die Verbindung derselben erlanget man nach und nach eine befondere Fertigkeit im Ausweichen.

§. 10.

The following examples illustrate the way to modulate from a major key, through few detours, into the other keys that have not yet been dealt with in the previous paragraph. The close relationship of A minor to C major relieves us from the need to cite as many examples of the minor key.

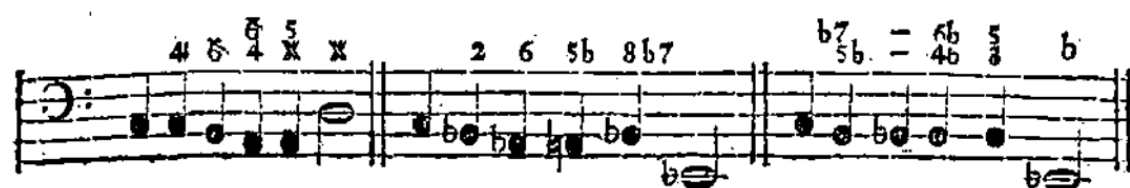
If you don't just want to just scrape the surface of more remote keys, but want to formally modulate into them: it is not enough to merely touch the semitonii modi, and then think that one has arrived where one intended to go, and should go on immediately: rather, one must gradually prepare the ear for the new key by introducing a few other harmonic progressions, so that it is not surprised in an unpleasant way.

One will find keyboard players who understand chromaticism and can defend their progressions, but only few who know how to perform chromaticism agreeably and can take away its harshness.

We note in general, but especially in the examples given below, that in the 'Aufgaben' where one begins to move a little further away from the set key, one must linger a little longer than in the others.

By transposing these and the examples already mentioned, and by combining them, one gradually acquires a particular facility in modulation.





§. 11.

Auf eine noch kürzere, und dabey angenehm überraschende Art in die entferntesten Tonarten zu kommen, ist kein Accord so bequem und fruchtbar, als der Septimenaccord mit der verminderten Septime und falschen Quinte, weil durch seine Verkehrungen, und durch die Verwechfelung des Klanggeschlechts sehr viele harmonische Veränderungen vorgenommen werden können. Wenn man hierzu die übrigen harmonischen Künfte und Seltenheiten, welche wir in den vorhergehenden Capiteln abgehandelt haben, mit zur Hülfe nimmt: was eröffnet sich nicht alsdenn für ein unzuübersehendes Feld von harmonischer Mannigfaltigkeit! Sollte es alsdenn wohl noch Schwere fallen, dahin zu gehen, wo man nur will? Nein, man darf nur wählen, ob man viele, oder gar keine Umwege nehmen will. Es sind von dem oben gedachten Accorde, welcher aus dreyen übereinander gesetzten kleinen Terzen bestehet, nur dreye möglich; bey dem vierten ist die Wiederholung des ersten schon da, wie wir aus der Vorbildung bey (a) sehen. Wir würden zu weitläufig werden, wenn wir alle Möglichkeiten anführen wolten, die Harmonie durch diesen Accord dahin zu lenken, wohin man nur will. Es sey die bey (b) gegebene Gelegenheit zu Versuchen in dieser Art für dieses mahl hinlänglich. Wir wiederholen nochmals, dergleichen chromatische Sätze nur dann und wann, mit guter Art, und langsam vorzutragen.

§. 11.

As an even shorter and at the same time surprisingly agreeable way to reach the most distant keys, no chord is as convenient and fruitful as the seventh chord with the diminished seventh and the diminished fifth, because through its inversions and enharmonic equivalents, many harmonic changes can be made.

If one additionally takes the other harmonic arts and rarities that we have dealt with in the previous chapters, as an aid: what an infinite field of harmonic diversity opens up!

Should it still be difficult to go wherever one wants? No, one can simply choose whether one wants to take many detours or none at all.

Of the above-mentioned chord, which consists of three superimposed minor thirds, only three are possible; with the fourth again being a repetition of the first, as we can see from the example in (a).

We would be going too far out if we tried to list all the ways in which this chord can be used to direct the harmony wherever you want. The possibilities given in (b) for attempts of this kind is sufficient for now.

We repeat again that such chromatic progressions should only be performed now and then, in a good manner and slowly.

The image contains three staves of musical notation illustrating the versatility of the diminished seventh chord. The first staff, labeled (a), shows the chord in its four possible positions (root position and three inversions) using the example of B-flat7 (Bb, Db, Fb, Ab). The second staff, labeled (b), shows a chromatic progression of this chord through various keys, demonstrating how it can lead to distant tonalities. The third staff shows further examples of the chord's use in different contexts, including its relationship to the augmented triad.

§. 12.

Das Schöne der Mannigfaltigkeit empfindet man auch bey der Fantalie. Bey der letztern müffen allerhand Figuren, und alle Arten des guten Vortrages vorkommen. Lauter Laufwerk, nichts als ausgehaltene, oder gebrochene vollftimmige Griffe ermüden das Ohr. Die Leidenfchaften werden dadurch weder erregt, noch getillet, wozu doch eigentlich eine Fantalie vorzüglich folte gebraucht werden. Durch die Brechungen darf man nicht zu hurtig, noch zu ungleich (a) von einer Harmonie zur andern fchreiten. Bos bey chromatifchen Gängen leidet diefe Vorfchrift zuweilen mit guter Wirkung einige Ausnahme. Man muß nicht beftändig in einerley Farbe die Harmonie brechen. Außerdem kann man zuweilen mit beyden Händen aus der Tiefe in die Höhe gehen; man kann diefes auch bos mit der vollen linken Hand thun, indem man die rechte in ihrer Lage läßt. Diefe Art des Vortrages ift auf den Flügeln gut, es entftehet daraus eine angenehme Abwechfelung eines gekünftelten Forte und Piano. Wer die Gefchicklichkeit befitzet, thut wohl, wenn er nicht beftändig gar zu natürliche Harmonien brauchet, fondern das Ohr zuweilen betrüget: wo aber die Kräfte nicht fo weit hinreichen, fo muß eine verfchiedene und gute Ausführung in allerhand Figuren diejenige Harmonie angenehm machen, welche durch einen platten Anfchlag derfelben einfältig klinget. In der linken Hand können die meiften Diffonanzen ebenfalls verdoppelt werden. Die dadurch entftehende Octaven verträget das Ohr bey diefer ftarken Harmonie: die Quinten hingegen find zu vermeiden. Die Quarte, wenn fie bey der Quinte und None ift, und die Nonen überhaupt verdoppelt man nicht.



§. 13.

Alle Accorde können auf vielerley Art gebrochen, und in gefchwinden und langfamen Figuren ausgedrucket werden. Die Brechungen eines Accordes, wobey fowohl deffen Haupt- als auch gewiffe Nebenintervallen wiederholet werden (a), find

§. 12. [§. 13. In expanded edition]

The beauty of variety is also experienced in the fantasia. In the latter, there must be all kinds of **passagework** [diminutions] and all kinds of good performance practices.^[6]

Nothing but passagework, nothing but sustained, or broken full-voiced chords tire the ear. The passions are thereby neither stirred nor satisfied, although, in fact, a fantasy should be used precisely for that purpose. With broken chords, one must not move too hastily, nor too unevenly (a) from one harmony to another. Only in the case of chromatic passages does this instruction sometimes lead to exceptions with good effect. One shouldn't always arpeggiate the harmony in one color. Furthermore, one can go from the low to the high register with both hands; one can also do this with the full left hand only, leaving the right hand in its position.

This kind of performance practice is good on the harpsichord, resulting in a comfortable alternation of an 'artful' forte and piano.

Whoever possesses the requisite skill does well not to employ overly natural harmonies all the time, but occasionally deceives the ear: but where the strengths do not reach that far, a varied and good performance in all kinds of **passagework** [diminutions] must make that harmony agreeable, which would result in a plain sound due to a flat performance. Most dissonances can also be doubled in the left hand.

The resulting octaves are tolerated by the ear in this strong harmony: the fifths, however, should be avoided. The fourth, if it is with the fifth and ninth, and the ninths in general, one does not double.

§. 13. [§. 14. In expanded edition]

All chords can be broken in many different ways and expressed through fast and slow **passagework** [diminutions]. Broken chords in which both the main and certain secondary intervals are repeated (a), are particularly agreeable, because they bring more

^[6] The elements of performance practices are explained in part 1, chapter 3, §3: the loudness and softness of the notes, their touch and velocity; the execution of legato, staccato, vibrato and arpeggiation; sustaining, dragging and pressing ahead.

befonders angenehm, weil sie mehr Veränderungen hervorbringen, als ein simples Harpeggio, wobey man blos die Stimmen so, wie sie in den Händen liegen, nach und nach anschläget. Bey allen gebrochenen Dreyklängen und Aufgaben, welche sich auf einen Dreyklang zurück führen lassen, kann man aus Zierlichkeit vor jedem Intervalle die große (b) oder kleine Untertercunde (c) mit berühren, ohne sie nachher liegen zu lassen. Dieses nennet man: mit Acciaccaturen brechen. Bey den Läufern werden die ledigen Intervallen der Accorde ausgefüllet; mit dieser Ausfüllung kann man eine, und mehrere Octaven, in der gehörigen Modulation herauf und hinunter gehen. Wenn bey solchen Läufern Wiederholungen vorkommen (d), und zugleich fremde Intervallen eingefaltet werden (e): so entstehen hieraus angenehme Veränderungen. Die Läufer, wobey viele Progreßionen durch halbe Töne vorkommen, erfordern eine mäßige Geschwindigkeit. Es können zuweilen mitten in dem Laufwerk allerhand Aufgaben abwechseln (f). Der Dreyklang mit feinen Verkehrungen kann einerley Läufer haben, und der Septimenaccord mit feinen Verkehrungen ebenfalls. Man vermeidet zuweilen bey den Aufgaben, worin eine überflüssige Secunde steckt, die Progreßion in dieses letztere Intervall (g); in gewissen Figuren kann diese Fortschreitung angehen (h). Gewisse Nachahmungen, sowohl in der geraden als Gegenbewegung, lassen sich sehr gut in verschiedenen Stimmen anbringen (i). Die im eilften Paragraph angeführten chromatischen Accorde schicken sich am besten zu langfamen Figuren und tieffinnigen Erfindungen, wie wir aus dem letzten Probstück des ersten Theiles dieses Verſuchs sehen.

variations than a simple arpeggio, where one merely strikes the voices [parts], one after the other as they lie in the hands.

With all broken triads and 'Aufgaben' that can be led back to a triad, the major (b) or minor second (c) can, for the sake of gracefulness, be played before each interval, without leaving it there afterwards. This is called: breaking with acciaccature.

In the runs, the empty intervals of the chords are filled in; with this filling, one can go up and down one or more octaves in the appropriate course [mode].

If repetitions of these runs occur (d), and at the same time foreign intervals are inserted (e): agreeable variations result from this.

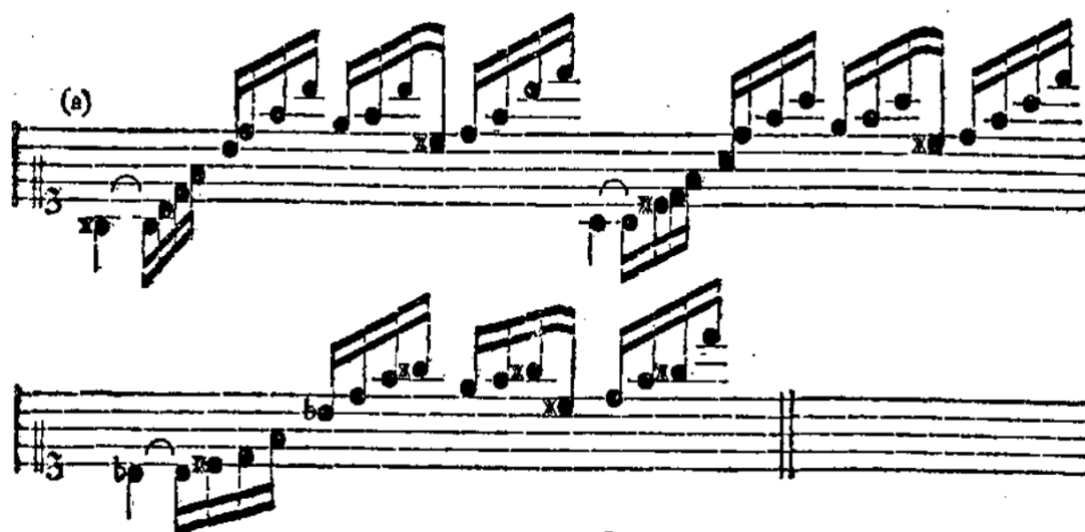
The runs, where many progressions occur through semitones, require a moderate speed.

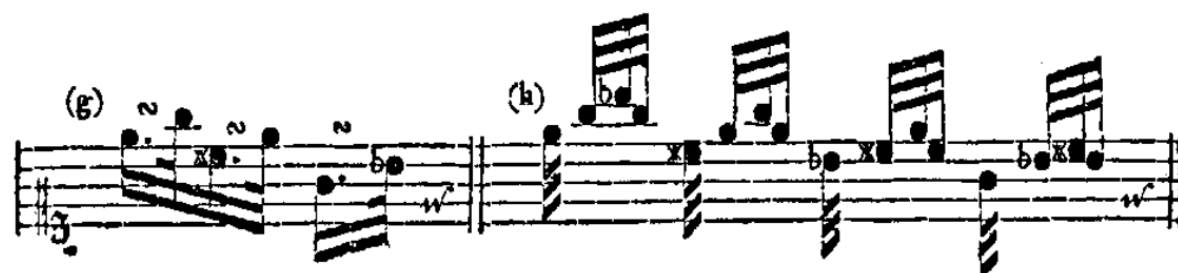
All kinds of 'Aufgaben' may sometimes alternate in the middle of the runs (f).

The triad with its inversions can have suchlike runs, as can the seventh chord with its inversions.

Progressions from 'Aufgaben' that contain an augmented second should sometimes be avoided (g) in certain diminutions this progression can occur (h).

Certain imitations, both in the parallel and contrary motion, can be applied very well in different voices (i). The chromatic chords mentioned in the eleventh paragraph are best suited to slow diminutions and profound inventions, as we can see from the last 'Probstück' [trial piece] of the first part of this treatise.





§. 14.

Damit meine Leser in verbundenen Exempeln von allerhand Art einen deutlichen und nutzbaren Begriff von der Einrichtung einer freyen Fantasia bekommen: so verweise ich sie auf das im vorigen Paragraph angeführte Probestück, und auf das in der beygefüigten Kupfertafel befindliche Allegro. Beyde Stücke enthalten eine freye Fantasia; jenes ist mit vieler Chromatik vermischt, dieses bestehet mehrentheils aus ganz natürlichen und gewöhnlichen Sätzen. Ich habe das Gerippe von dem letztern, in bezifferten Grundnoten, hierunter vorgestellt. Die Geltung der Noten ist so gut, als es hat seyn können, ausgedruckt. Bey der Ausführung wird jeder Accord im Harpeggio zweymahl vorgetragen. Wenn bey dem zweyten mahle, in der rechten, oder in der linken Hand, eine andere Lage vorkommt, so ist es angedeutet. Die Intervallen in den langfamen vollen Griffen, welche alle harpeggiert werden, haben einerley Geltung, ob man schon des engen Raumes wegen, zu mehrerer Deutlichkeit, weisse und schwarze Noten hat über einander setzen müssen. Bey (1) sehen wir die lange Aufhaltung der Harmonie im Haupttone bey dem Anfange und Ende. Bey (2) gehet eine Ausweichung in die Quinte vor, worinnen man eine ganze Weile bleibet, bis bey (x) die Harmonie in das weiche e gehet. Die drey Noten bey (3), worunter ein Bogen steht, erklären die Einleitung in die darauf folgende Wiederholung des Secundenaccordes, welchen man durch eine Verwechslung der Harmonie wieder ergreift. Die Einleitung bey (3) gleichet in der Ausführung durch langfame Figuren, wobey die Grundstimme mit Fleiß weggelassen worden ist. Der Uebergang vom h mit dem Septimenaccord, zum nächsten b mit dem Secundenaccord verräth eine Ellipse, weil eigentlich der Sextquartenaccord vom h oder c mit dem Dreyklange hätte vorhergehen sollen. Bey (4) scheint die Harmonie in das weiche d überzugehen: Statt dessen aber wird bey (5) mit Auslassung des weichen Dreyklanges d die übermäßige Quarte im Secundenaccorde zum c genommen, als wenn man in das harte g ausweichen wolte, und ergreift dem ungeachtet die Harmonie des weichen g (6), worauf man mehrentheils durch dissonirende Griffe wieder in die Haupttonart gehet, und die Fantasia mit einem Orgelpunkte beschließt.

§. 14. [§. 15. In expanded edition]

So that my readers can get a clear and useful idea of the construction of a free fantasia in all kinds of related examples:

I refer them to the exercise mentioned in the previous paragraph and to the allegro in the enclosed 'copperplate'.

Both pieces feature a free fantasia; the former is mixed with a lot of chromaticism, the latter consists mainly of entirely natural and common progressions. I have presented the skeleton of the latter, as a figured thoroughbass, below. The duration of the notes is written as well as it could have been.

In performance, each arpeggio chord is played twice.

If, the second time, a different register is used in the right or left hand, this is indicated.

The intervals in the slow full-voiced chords, which are all arpeggiated, are all of equal duration, even though there are both white and black notes, due to the limited space and for the sake of clarity, had to be superimposed. In (1) we see the long prolonged holding of the harmony in the tonic at the beginning and end. At (2) there is a modulation into the fifth, in which one remains for quite a while, until at (x) the harmony goes into E minor.

The three notes at (3), under which there is a slur, clarify the introduction to the following repetition of the 'Secundenaccord' [6/4/2 chord], which is taken up again by a change of harmony.

The introduction in (3) is performed in slow *passagework* [diminutions], whereby the bass voice has been deliberately omitted.

The transition from B with the seventh chord, to the next Bb with the 'Secundenaccord' betrays an ellipsis, because the sixth-fourth chord on B or C with the triad should actually have preceded it.

At (4), the harmony seems to move into D minor: Instead, however, at (5), with the omission of the D minor triad, the augmented fourth is used in the 'Secundenaccord' on the C, as if one wanted to modulate to G major, and unexpectedly plays the harmony of G minor (6), whereupon one returns to the main key mostly by dissonant chords, and concludes the fantasia with a pedal point.

Allegro.

(1) 6 6 7 2 8 (2)

(x) (3) 6h 6 (4) (5)

7 4 3 8 x 2h h b 2h 7 2

(6) (1)

6 b7h 6 2 sb 7 4 3 8b 7 4 7 8 3



Allegro

The image displays a handwritten musical score for piano, organized into six systems of staves. The tempo is marked *Allegro* at the top left. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The first system shows a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The second system features a prominent arpeggio in the right hand, marked *arpeggio*, and a dynamic marking of *p.f.* (piano fortissimo). The third system continues the melodic development with a *arp.* (arpeggio) marking. The fourth system includes a *arp: p* (arpeggio piano) marking and a *p:* (piano) marking. The fifth system shows a *f p* (forte piano) dynamic marking and a *arp:* (arpeggio) marking. The sixth system concludes with a *f p:* (forte piano) dynamic marking and a *arp:* (arpeggio) marking. The score is written in a clear, legible hand, with some corrections and erasures visible.