

Kurtzer Unterricht was einen Organist[en] nötig zu wissen seÿ

Brief Instruction on What an Organist Must Know

Edited and Translated by Derek Remeš

Johann Valentin Eckelt

Schlagworte/Keywords: 18. Jahrhundert; 18th century; Generalbass; historical models of composition; historische Satzlehre; Johann Valentin Eckelt; Kurtzer Unterricht; organ playing; Orgelspiel; Quellenedition; source edition; thoroughbass

KURTZER UNTERRICHT WAS EINEN ORGANIST[EN] NÖTIG ZU WISSEN SEÿ,

§ 1 Erstlich soll ein Organist gründlich wissen[,] was die Music seÿ und was sie in sich be-greif[e.] Wann man dann nun darin gefragt wird, ist die Antwort, die Music bestehet in allerhandt lieblichen und den Ohren angenehm zu hörenden stimmen, weil aber keine stimme kan gebraucht werd[en] Sie muß den zu vor ihren Claves oder Tonus haben, so ist gleich zu fragen wie viel Tonus in der Music z[u] befinden, alß wird geantwortet wie in de[m] Tractat befindlich. N[ota] B[ene]

§ 2 hernach fraget man w[ie] vielerleÿ Ein ieder Ton[us] ist, antwort stehet im nachfolgenden Tractat:

§ 3 hernach wo her Man solches erkennen kan, stehet gleichfals darinn.

§ 4 wenn Mann dann dieses gesaget, wird billig von einen Organisten gefordert, daß Er des claffvirs und Pedals wohl mächtig, nemblich daß Mann gleich weiß was in d[er] Faust liegt und ob solches klingt oder nicht, wann er dieses prætiret, wird von Ihm [2] gefordert ex Capite zu præludiren, so wohl Moll alß dur: was nun zu solchen præludiren gehöret findestu gleich auch in obigen angezogenen Tractat:

§ 5 Ist dieses gescheen fordert man von einen Organisten ein dema rein hindurch zuführen: wie solches zu thun stehet ebenfalß in den Tractat:

BRIEF INSTRUCTION ON WHAT AN ORGANIST MUST KNOW

§ 1 First, an organist must know thoroughly what music is and what it consists of. When one is asked, the answer is that music consists of all kinds of voices that are pleasing to the ear. But since no voice can be used unless it has a key or mode, so the question immediately arises how many modes there are in music; this question will be answered in the treatise. N.B.

§ 2 Next, one inquires as to the ordering of each tone; the answer may be found in the following treatise.

§ 3 Then, how one can recognize this will also be addressed.

§ 4 Besides these topics, one also demands from an organist that he be competent with the keyboard and pedals: namely, that he know immediately what lies in his hand, whether it sounds good or not. If he is capable of this, it will be requested that he improvise a prelude in minor as well as major. What is required during pre-luding will likewise be covered in the above-mentioned treatise.

§ 5 If this has happened, then one demands from an organist that he treat a subject purely. How this is done can also be found in the treatise.

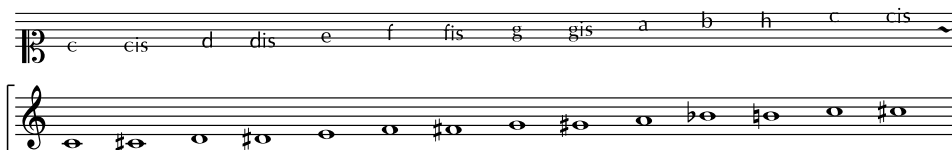
§ 6 hernach alle Chorähle durchs gantze Jahr spielen zu können, und zwar mit guten Bässen und Mittelstimmen, auch darzu gehörige Manniren. Letzlich einen General Bass: wohl richtig und nach ietziger Art zu spielen, alle die darinn vor kommenden figuren od[er] unqvem wißten, und also kan Er alß ein Organist passirn, die notige unter richtung des General Bas stehet ebenfals im Tractat:

§ 7 Wann ein Organist mit der zeit ein werck oder orgel, unter seine handt bekommt, soll Er wißten mit derer selben bescheidenlich um zugehen, damit solch werck im guten stande erhalten werde, wie er damit ümbgehen soll, stehet auch in Tractat.

[3] TRACTAT, WAß EINEN ORGANISTEN GEHÖRT ZU WIßEN,

§. 1. In der Music befinden sich 7. Claves, auß welche alle die andern entspringen, alß A. B. C. D. E. F. G.

N[ota] B[ene] Ton[us]: ist eigentlich, wenn 2. Claves zwischen sich einen dritten oder semidonium haben, ex[empli] gr[atia]: f. g. daß. fis. semitonium ist, wenn 2 Claves, so am nechsten beysammen stehn kein[en] Clavem zwischen sich haben ex[empli] gr[atia] e-f h-c, und ist wiederümb zweyerleÿ semitonium Majus. semitonium Minus, Majus wirdt genennet, wenn 2 Claves so sich am nechsten sind, nicht auff einer liene gefunden werden, alß cis-d. fis-g. gis-a. wie auß beÿgefügter Scala eigendlich zu sehn, wird aber Majus gen[enn]et, weil von einen Clave biß zu dem ander 5 Comata gerechnet werden, denn ein gantzer To[nus] 9. Comata in sich begreiffet. semitonium minus ist wenn 2 Claves so zu [4] nechst beÿ ein ander stehn auf einer liene gefunden werden alß c cis. f fis. g gis. etc. wird Minus genennet, weiln von einen Clave biß zu dem andern 4 Comata gerechnet werden.



§ 6 Next, [an organist] must be able to play all chorales through the whole year, specifically with good basses and middle voices, also with appropriate ornamentation. Lastly there comes a figured bass to be played according to contemporary taste, with all the necessary figuration or *unquem* [?]. In sum: can [our candidate] pass as an organist? What is necessary to know regarding thoroughbass is also found in the treatise.

§ 7 When it happens that an organist finds an instrument or organ under his hands, he should know well how to handle it, so that such an instrument may be maintained in good condition. What is to be done regarding this is also found in the treatise.¹

TREATISE ON WHAT AN ORGANIST MUST KNOW

§. 1. Music consists of seven keys from which all the others are derived: A. B[b]. C. D. E. F. G.

N.B.: A whole-tone is when two keys have a third key, or semitone between them, e.g., the $f\sharp$ between f and g. A semitone is when two keys occur directly next to each other with no key in between, e.g. $e-f$ or $b\sharp-c$. Moreover, there are two kinds of semitones: the major semitone and the minor semitone. A major semitone is two keys that are placed adjacently, not on a single staff line, as with $c\sharp-d$, $f\sharp-g$, or $g\sharp-a$, as one can see in the scale below. A major semitone is when two keys are separated by the distance of five commas, for a whole-tone consists of nine commas. A minor semitone is two keys that stand right over each other on one staff line, as in $c-c\sharp$, $f-f\sharp$, and $g-g\sharp$, etc. These are called a minor semitone because there are four commas between each key.

1 Contrary to this statement, no information on organ maintenance appears in this treatise.

hierbey ist aber zu Mercken, daß was hier oben von auß theilung der semitonien in Majora et Minora gesagt worden, allein zu verstehen seÿ, wenn in der scala kein unnatürlicher gebrochene semitonia zu finden alß da seindt disis gisis cisis fisis den sonst unsere gegebene Regul einen Anstoß leiden würden nach der Regul, ein semiton Majus sein mußen, da es doch nicht ein mahl ein semiton Minus ist, sondern allein ein gebrochen semitonium bleibet.

§ 2 Ein ieder Ton[us] ist zweÿerleÿ, entweder dur, oder Moll: [5]

§ 3 Solches erkennt man auß der 3tia so selbigen Ton[us] führet, führet nun der Ton[us] 3tiam Majorem, ist er dur, führet Er 3tia minorem so ist er Moll.

§ 4 Zum præludiren gehöret, daß man des Clavirs wohl mächtig, hernach einen ieden thon wohl zu unterschieden weiß, die in Gener[al] Bass vorkommende, oder vorgekommene figuren und Disonantien wohl an bringen, zu rechter zeit resolviren, darbey die zu einen ieden thon gehörige haubt und neben Cadentzen perfect wißen und in gedächtnuß haben, die Cadenzen solcher Ton[us]: sind befindlichen in dem Contract: de Modis.

§ 5 Ein dema rein hindurch zuführen wenn man den Concent des Toni worauß man solche spiel[en] will, erstlich ansiehet, (ein Concent ist: c. e. g. h. bis [?] c. e.) hernach in obacht ziehet wie sich die Fuga oder Dema am besten läßet anbringen, ob es per Tonum oder per Gradum seÿn kan, ist Sie per Tonum so muß in Tone bleiben, per Gradum aber den gang oder die [6] selbigen sprünge behalten wie sie anfängt.

§ 6 1.) Wenn mann einen General Bass spilen will, soll man selbigen Bass erstlich wohl betrachten, ob er Moll oder Dur, und was etwann vor veränderungen der stimmen vorkommen

Here it should be noted that what was just said regarding the division of semitones into major and minor only applies when the scale does not include any unnatural “broken” semitones, such as the double sharps *d##*, *g##*, *c##*, or *f##*. Otherwise the rule given above would admit an exception. According to the rule, anything that is not a minor semitone must be a major semitone, but [if double sharps are present,] these remain just “broken” semitones.

§ 2 Each key is two-fold – either major or minor.

§ 3 This is determined by the type of third that the key has: if it is a major third, then the key is major; if it is a minor third, then it is minor.²

§ 4 Preluding requires that one is a competent keyboard player capable of recognizing each key. One must also know how to execute the figures and dissonances occurring in thoroughbass, resolving [the latter] at the correct time. One must also know perfectly the primary and secondary cadences belonging to each mode and have them in one’s memory; the cadences of each key can be found in the treatise “On Modes.”³

§ 5 [Preluding also requires] treating a theme purely, which involves first recognizing the *Concent* of the key in which one wishes to play (a *Concent* is: *c, e, g, b* [?], *c, e*).⁴ Next, [preluding requires] considering how a fugue or theme can best be treated, specifically whether it can be *per Tonum* or *per Gradum*. If it is *per Tonum* then the tone must remain the same [i.e. tonal answer]; if *per Gradum* then one maintains the same progression or the same leaps as one began with [i.e. real answer].

§ 6 1.) If one wishes to play a thoroughbass, one must first study the bassline, determining if it [the key] is major or minor and what kinds of alterations⁵ occur in the voices. 2.) When one

2 Judging by the title page of the *Well-Tempered Clavier I*, it would appear that J. S. Bach also conceived of major and minor in this way. See the commentary to this edition.

3 See the tables in Eckelt’s *Diesen Kurtzen Unterrichts*.

4 It is not clear what “a *Concent*” refers to.

5 The word “alterations” may refer to chromaticism.

wohl wahr nehmen. 2.) Wenn Man nun anfängt zu spielen, soll man mit den händen fein stille gehen, vnd nicht viel springens machen, und wenn die lincke handt auf gehet, mit der rechten herrunter allwo sichs thun läst, denn da ist man desto eher versichert, daß nicht so bald 8taven der 5ten folgen auch soll nicht zu hoch steigen. [3.]) Zum tritten soll man die figure fundamentales wohl und richtig inne hab[en], wie selbige anschlagen wenn es Consonantien sein, fein zierlich fort gehen, wenn aber Disonantien vor kommen, solche mit rechter Art und zeit Resolviren, damit jeden sänger oder Instrumentiste geholffen, und daß gehör dadurch desto besser möge Contentiret werden, Auch muß man die veränderung des tacts perfec [sic] wissen.

begins to play, one must keep the hands very still and not make many leaps. And when the left hand ascends, the right hand descends whenever this is possible, for in this way, one is assured against [parallel] octaves and fifths. One must also not go too high. [3.]) Thirdly, one must internalize the fundamental figures and know how to strike them: when they are consonances, one must proceed gracefully; but when dissonances arise, one must resolve these correctly and at the right time in order to support the singer or instrumentalist, so that the ear may be more satisfied through this. One must also be knowledgeable of how meter changes work.

[7] DE FIGURIS.

REGARDING [THOROUGH-BASS] FIGURES.

Wenn man einen General Bass wohl und rein spielen, und nach jetziger art rechtraus bringen will, muß man zu förterst sehen Cujus Toni ein stück, ob solches Stück 3tia Majorem od[er] Minorem führet, so denn hat man sich durch das gantze Stück am meisten, wo nicht zeigen über die noten gesetzt werden[,] darnach zu achten. Wann dann nun das stück so man spielen will angesehen, muß Man sich deren fundamental figuren gewiß machen, wie man selbige (wo sie bezeichnet) recht anschlage, und auch zu rechter zeit resolvire, wo sie aber nicht bezeichnet, das gehör und judicium wohl zu rath nehmen, und sich so dann der resolution auch wohl bedienen, damit einem sänger oder Instrumentisten geholffen, und das gantze stück in einen reinen gange durchgebracht werde.

When one wishes to play a figured bass correctly and present it according to current tastes, one must first determine the key of the piece, whether the piece has a major third or minor third. This will usually apply to the entire piece if there are not [chromatic] figures added above the notes. When one has studied the piece that is to be played, one must become familiar with its fundamental figures, including how one plays them (where they are marked) correctly and resolves them at the right time. But where they are not indicated [in unfigured basses], one relies on one's ears and one's judgement, making proper use of resolutions in order to support a singer or instrumentalist and so that the whole piece may be brought forth in a proper manner.

figuræ fundamentales seÿnd folgende[:]

The fundamental figures are as follows:⁶

b	#	4 3.	7 6.	9 8.	4 2.	6 5.	7 #.	7 b.	6 5 4 3.	6 4+ 2.	7 5 3.	7 5 [?]
9 8. 7 6.	11 10. 9 8.	9 8. 4 3.	7 6 5. [5] 3 4 4 3.	7 6 5. [5] 3 4 4 3.	6 [6] 5. [5] 3 4 4 3	etc.						

unter ein ander.

one below the other.

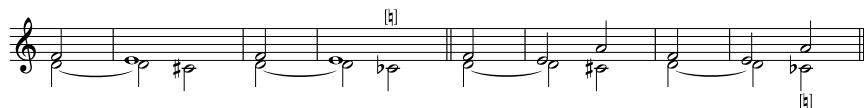
6 Regarding the "etc." in the following table of figures, see the following table on page [14].

[8] Wann nun diese und andere dergleichen figuren vorkommen, muß man sich selbiger wohl bedienen, Consonantes perfectas bleiben vor sich, imperfectas aber werden durch die 3tia oder sexta major angegeben. die Dissonantien betreffent, müssen sie wenn sie angeschlagen werden sollen, zu vorher schon liegen, dann die haupt Regul ist, daß man in keine Dissonantien springen soll. damit nun die dissonantien in gute Consonantien verwandelt werden, muß man sich bey ieder Dissonantien nach Art ihres anschlagtes folgender resolutiones gebrauchen. als.

When these and other figures like them appear, one must perform them correctly. Perfect consonances remain as they are; imperfect [consonances] are indicated by the 3 or major sixth.⁷ Regarding the dissonances, when they are to be struck, they must be prepared, for the principal rule is that one may not leap into any dissonance. In order that the dissonances are resolved into good consonances, one must use the following resolutions for each dissonance, according to the manner of its approach:

N[ota] B[ene] bey einer ieden dissonantz muß ein Consonantz vorhergehen und auch wieder eine drauf folgen. Wann die secund kömmt muß die fundament note liegen, sonst kan sie nicht angeschlagen werden. die secund aber wird resolvirt durch die 3tia Major und Minor wie auch durch die sext. so wohl Major als Minor.

N.B. For every dissonance, a consonance must already appear beforehand and again follow afterwards. When the second appears, the bass note must hold over, otherwise it could not be struck against [by the other voice]. The second is resolved by the major and minor third, as well as by the major and minor sixth.⁸



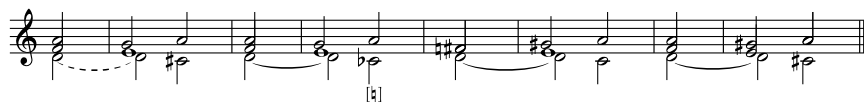
[9] Wann die 4ta kommpt, muß die rechte hand welche solche machet, liegen, die resolution geschieht durch die 3tia und durch die sext so wohl durch Majorem als Minorem, als.

When the fourth appears, the right hand [top voice] has to carry out the preparation; the resolution occurs by third or sixth, other major or minor, as in:



Wann aber die qvart wie auch die falsche qvint mit der secunda. vorkomt, muß die fundament note liegen und werden sie durch die sext alleine resolviret, so wohl Majorem als Minorem.

But when the fourth or the false fifth [*sic*, augmented fourth] appears with the second, the bass note must hold over, being resolved by only the sixth, either major or minor.

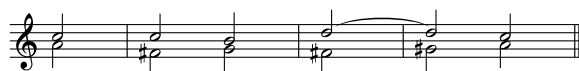


Wann die falsche qvint kompt, muß sie in der rechten hand schon liegen sonst kan sie nicht

When the false fifth occurs, it must hold over in the right hand [top voice]; it cannot resolve to

7 It is unclear why the author specifies "major" sixths, since minor sixths are also imperfect consonances, and a "6" in figured bass can also indicate a minor sixth.
 8 Note how the voice that is not tied (the agent) is free to move to another consonance at the moment of resolution.

mit der sext, und wird durch die 3tia so wohl Major als Minor resolviret.



the sixth, and is instead resolved by the third, either major or minor.

[10] Wann aber die figur 6/5 kommt muß die 5. in vorigen griff schon liegen, sonst kan sie nicht mit der .6. gebunden seyn, und wird durch die 3tia so wohl Major als Minor resolviret. als.



When the figure 6/5 appears, the fifth must be prepared in the previous chord, otherwise it cannot be syncopated by the sixth; it [the fifth] resolves to the third, either major or minor, as in:⁹

MODO.

Was von einem ieden Tone zu halten, und wie selbiger nach Art der Music genennet, weißet ganzt klärlich, H[err] [Johann] Caspar Cerl [Kerll], in seinen *Modulatio Organica*, worinnen er bezeichnet wie ein Tonus auf den andern folge, und also kan man leicht sehen, Cujus Toni ein iedes Stück seÿ, ob es primi secundi sexti Toni, und so dann sich in allen schlagen sich solcher unter weisung bedienen.

[11] Es setzet zwar gedachter h[err] Cerl 8 Modus hirinen und zwar nach der heütigen Art, Andere Componisten aber, als H[err] [Christoph] Bernhard[us] zehlt 14 Modos, H[err] Frescobaldi [G. A. Frescobaldi] und mit ihme viel andere, zehlen 12 Modos, aber es gehet h[err] Cerln seine disposition Modorum allen obigen und andern vor, wie denn auch nicht alleine h[err] Caspar Cerl, sondern auch viele andere neüre Componisten, es mit ihme halten, und der disposition wie sie h[err] Caspar Cerl, in seinem buch gesetzet, gerne nachfolgen, wann Man dann nun obiges Modorum

MODE

The way in which each key is to be understood, and how each is named according to its style of music is shown quite clearly by [Johann] Caspar Kerll in his *Modulatio Organica*, wherein he shows how one key follows after the other such that one can easily see in which key a piece is in, whether it be in the first, second, or sixth tone, taking note of this instruction at all times.¹⁰

Mr. Kerll employs eight modes in his work according to the contemporary manner. But other composers differ, such as Mr. [Christoph] Bernhard, who counts fourteen modes, and Mr. [Giroloamo A.] Frescobaldi and many others who count twelve modes.¹¹ But Mr. Kerll's arrangement of modes is superior to all the above-mentioned and others, for not only Mr. Caspar Kerll, but many other newer composers agree with him and arrange their modes as Mr. Kerll did in his book. When one has internalized the knowledge of the above-mentioned modes, and wishes to take up preluding as well

9 This is an excellent example of how a consonant fifth is made to act like a dissonance in a 6/5 chord. See Johann David Heinichen (1728). *Der General-Bass in der Composition*. 2 vols. Dresden: Author, 107 regarding this phenomenon.

10 Caspar Kerll (1627–1693) published his *Modulatio Organica* in 1686 in Munich.

11 Christoph Bernhard (c.1627–1692) only lists twelve modes in the *Tractatus* (See Josef Müller-Blattau, ed. *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*. Kassel: Bärenreiter, 91).

gewißheit inne hat, und gerne, so wohl im præludiren als auch in Fantasien vor sich, was thun will, Muß man eines ieden Modi, seine haubt, (oder final) Cadentzen, und auch die neben Cadentzen wohl in acht nehmen, und sich nach selbigen richten, damit nun ein ieder der sich des clavirs bedienet, es wißen Möge [etc.] [12] [vacat]

[13] VOM GENERAL BASS:
WAS GEHÖRET ZUM GENERAL BASS:

daß man des Claviers wohl mächtig, die thone wohl zu unterscheiden weiß, und ohne eintziges besinnen wohl inne hat, was 5. 6. 7. 8. 9. etc. von den oder Jenen Clavirs ist, und dergleichen. vnd dieses muß man perfect wißen.

Vors erste nun, wenn man einen General Bass spielen will, oder soll, so soll man solchen Bass wohl betrachten, ob Er Moll oder Dur, vnd was vor veränderung der stimmen darinnen vorkommen wohl wahr nehmen.

Zum Andern wenn man anfängt zuspieren, soll man mit den händen fein stille fort gehen, und nicht viel springens machen, und wenn die lincke hand hinauf gehet, mit der rechten herunter entgegen, wo sich solches thun läßt, wie solches in denen Exempeln mit mehren soll gezeiget werden, denn wann Mann solches [14] in Acht nimmet, so ist man desto ehender versichert, daß nicht so leicht, als, wann sie mit einander gehen, quinten und octaven folgen, iedoch auch die rechte nicht so weit hinauff gehe.

Vors dritte soll man die figuræ fundamentales wohl und richtig innen haben, wie sel[bige] geschlagen, vnd wenn es blose Consonantie[n] seynd,) fein zierlich fort gehen, wenn aber Dissonantie[n] oder sÿncopationes vor kommen, solches zu rechter zeit und wohl anständiger Arth, anschlage[n] und recht resolviren, da mit ieden sänger oder Instrumentisten geholfen, und das gehör dadurch beßer mög Contentiret werden, Auch muß man die veränderung der Mensur od[er] des tactes perfect

as improvisation, then one must be aware of the primary (or final) cadences for each mode, as well as the auxiliary cadences, and orient oneself around these, so that all those who play clavier may make use of these techniques.

REGARDING THOROUGH BASS:
WHAT BELONGS TO THOROUGH BASS:¹²

One must be competent at playing the keyboard, know well how to distinguish between the tones, know without any hesitation what [the interval of] a fifth, sixth, seventh, octave, or ninth is from each key, and such. And all this one must know perfectly.

Firstly, when one wants or needs to play a figured bass, one should examine this bass carefully, whether it is in minor or major, and one must be attentive to what kinds of alterations occur in the voices.

Secondly, when one begins to play, one should proceed keeping the hands very still and not make many leaps. And when the left hand ascends, the right hand descends wherever this is possible, as will be shown in the numerous examples. For when one keeps this in mind, one is secured that [parallel] fifths and octaves will not be as likely to result as when they [the hands] move in the same direction, and [one is] also [assured] that the right hand will not go too high.

Thirdly, one must have internalized well and correctly the fundamental figures and how these are to be struck. When they are mere consonances, then one proceeds gracefully; but when dissonances or syncopations occur, one must strike these at the proper time and in an appropriate manner, and resolve them correctly, thus aiding the singer or instrumentalist so that the ear may be more satisfied through this. One must also be aware of changes of meter and adjust appropriately to these changes.

12 For reasons that are unclear, this section repeats a few paragraphs from the previous section.

wißen, und beÿ solcher veränderung bescheidenlich einfallen.¹³

figuræ fundamentales sind folgende.

The fundamental figures are as follows:

b	#	4 3	7 6.	7 #	7 b	9 8.	4	6	b5	6 5 4 3.	6 4+ 2.	7 5 3
7.		9 8.		11 10		5 6 5.		7 6 5.		2		5
3.		7 6.		9 8.		3 4 4 3.		3 4 4 3.		+3 4 4 #3		etc.

[15] Aus denen bezeichneten Figuren nun entspringen alle andre doppelte figuren welches in der praxi sich leichtlich aus weißet.

All double figures are derived from those shown here, a fact which practice easily proves.¹⁴

Wenn nun solche figuren vor kommen muß man solche nicht allein wissen, wie sie Resolviret werden, sondern [a]uch vorhero mit denen händen also gehen, daß die Disonantien in Ligatura wohl an gebracht werden, so dann einen stück schon seine genüge gethan wird, alß zum Exempel:

When such [dissonant] figures occur, one must not only know how to resolve them, but also how to have them be prepared in the hands, so that the dissonances are employed properly with ties, so that the piece may be done justice, for example:

Wenn die 2ta. kompt muß die fundament note liegen, und wird hernach in 3tia, so wohl Major alß Minor resolviret, wie wohl in vielen sätzen die secund auch durch die sext resolviret wird, alß.

When the second occurs, the bass note must hold over; this becomes the third, resolving either as major or minor. In many passages the second is also resolved into the sixth, as in:



Kompt die secund mit der 4ta zugleich bezeichnet, muß solche eben mäßig in der rechten Hand liegen.

When the second occurs simultaneously with the fourth, this [the fourth] must be in the right hand.¹⁵



[16] Die falsche quint muß in der rechten handt schon liegen, wo solche vorkömt, und wird in die 3. so wohl Major alß Minor resolviret.

The false fifth, where it occurs, must be held over in the right hand and is resolved to a major or minor third.

- 13 The reason for there being more incomplete words here is that an ink blot has obscured some of the words on this page.
- 14 This statement emphasizes that Eckelt conceives of dissonance as a dyadic event. If multiple dissonances occur simultaneously, as in the figures 9/7–8/6, then each dissonance is treated in relationship to the bass alone.
- 15 It seems this seemingly self-evident fact merely serves as a reminder that the tied voice is to be played in the left hand.

die septima muß in der rechten Hand auch schon liegen und resolvirt sich in die 6. so wohl Major alß Minor, wenn aber die fundament note in die 4 steigt, oder in die quinte fällt, so wird die stimm in die tertia Major und Minor Resolvirt,

die 9na wird in die octava Resolvirt, und muß in der rechten hand schon liegen.

Die haupt regul, heist vor ieder dissonantz, muß eine Consonantz vorher gehen, und wieder eine drauf folgen.

Die übrigen und doppelten figuren, entspringe[n] alle oben gesetzten, und muß ein Incipient wohl nach sinnen, und fleißig seyn, damit Er solches alles wohl in das gedächtnüs bringe und behalte. schließlichen, muß man daß gehör wohl zu rahte ziehen. daß Exercitium wird so dann allen gegebenen regulen daß ende machen, und so dann heißen

Usus facit Artificem
der gebrauch v[nd] Zweck, ist künstlich.

[17] ZUM PRÆAMBULIREN EX CAPITATE

1. Gehöret nicht nur allein, daß man das Clavier wohl mächtig seÿ, sondern auch daß man jede erfindung nach den Modis recht accurat theilen, und solches wohl zu resolviren, mit Ligaturen, und Perfecten Gängen ein richte, sondern auch alle schlüße, fein umb wächsele, darmit nicht alles über ein komme in denen Cadenzen, sondern lautere Abwechselungen seÿen. U[nd] darmit das Thema, das man darzu erwehlet zeitigen securus oder mit Hülffe er halte, und so denn gehet, man fein accurat nach der Proportion des Tactes fort, biß man zu der final Cadenz beliebet zu schreiten.

2. So will auch erfordert werden, daß man solche Modos u[nd] Gänge, vielfältig untersuche, und fleißig Tractire und exercire, daß man in den spielen rechte gewiß seÿn kann, darmit man sich nicht lasse verführen, und in einen frembden ungewohnten Gang gerathe, (denn solches lest nicht nur alleine schändlich, sondern ist auch wieder alle richtig gegebene

The seventh must also be held over in the right hand and resolve itself to the sixth, either major or minor. But when the bass note ascends a fourth or descends a fifth, the [upper] voice is resolved to a major or minor third.

The ninth is resolved to the octave and must be held over in the right hand.

The principal rule for each dissonance is: a consonance must precede and follow each dissonance.

The remaining and double figures are derived from all those previously mentioned. The beginner must ponder [these matters] and be industrious so that he can bring and maintain everything in his memory. Finally, one must consult the ear. Exercise [practice] will provide the final say in all these rules and one will be able to say:

Practice makes the master.
Art is the means and the end.

IMPROVISING A PRELUDE¹⁶

1. Preluding involves not only the ability to play the clavier competently, but also the ability to arrange each idea correctly according to the modes, resolving suspensions well in one's inventions, and incorporating perfect progressions. Preluding also involves alternating all cadences well so they are not all the same, but contain much variety. And in order that the theme that one chooses remains securely in tempo, one proceeds in a manner adhering to the proportion of the meter until one finally comes to rest at the final cadence.

2. It is also necessary that one examine thoroughly such modes and progressions, diligently copying out and practicing them, so that one can be quite certain in playing and so that one does not lose one's way, getting stuck in a foreign, unsuitable progression (for this is not only shameful but also runs counter to all the true given rules) and thus one must ob-

16 The following material on the modes up until the section on fugue is nearly identical to that found at the opening of "Diesen Kurtzen Unterricht." The translations of the two sections are identical.

Regul) und also muß man alles genau observieren, und bedencklich darmit umbgehen.

3. So erfordert man einen fleißigen studiosum, der da nicht alleine, fleißig im Anfange, sondern noch fleißiger im fortgange, und am aller fleißigsten im Ausgange [18] seÿ; denn der Anfang begreiffet die Regul und die Gänge, das Mittel aber, betrachtet die Themata und künstliche Materia. das Ende aber bringet es in eine sonderbahre annehmlichkeit, und Varietæt. daß sich der Zuhörende belustigen und dardurch erfreuen kan. Und darzu ist es auch gegeben daß wir tüchtig und geschickt seÿn mögen, der Menschen hertzen zu verändern, auff andern Sinn zu bringen, denn die krafft hat die Musica daß sie andächtig, sittsam, und auffmercksam macht, deßentwegen wird auch beÿ dem Gottes dienst die Music vor der Predigt, und das Orgel Spielen darbeÿ verordnet, daß der Gottes dienst verherrliget und die gemühter der Menschen auff gemundert werden, Gottes wort zu hören, darum muß man sich befleißigen was accurates reinliches zu spielen, wie es erfordert wird und darmit dienstlich zu seÿn.

4. Wenn nun solche Übungen da sind die da in solchen gewissen Regeln und arten bestehen, so wird auch erfordert, daß man selbst darmit andächtig, und behutsam umbgehe, sich vor liederlichen Clausuln und bekanten Melodeÿen fleißig hüten, darmit man [19] solche Schöne Kunst nicht besudele mit Welt Schnackereÿen und liederlichen gepränge, sondern alles ordentlich geschicklich (sich hertzlich zu befleißig[en] künstlich) zu werden, Und so dann dient man Gott und seinen Nechsten Treü, welches auch unser Gantzes factotum seÿn soll.

Zu mehrer Übung und erfindung des Præambulirens gebe nachfolgende Art an hand.

Primus Modus als der Erste ist frölicher Natur, darum er gebrauchet beÿ, lobenden, dancksagungen, und vermahnungs worten. Muß man sich auch nun darbeÿ fein in der Melodey oder art wissen zu behalten, und die lobende Art oeder Gattung gebrauchen. als wenn man nemlich in begriff ist als. mit vollen Chore.

serve everything in detail, treating the material attentively.

3. A diligent character is also required, not only in the beginning, but even more so in what follows, and most of all in the end, for the beginning comprises the rules and the progressions, whereas the middle addresses the themes and artistic materials. But the end brings a special repose and variety, such that the listener is delighted and finds pleasure in it. This is why it [music] has been given to us: that we might be capable of and skilled in touching the human heart and bringing it to a new temper, for music has the power to arouse devotion, modesty, and attentiveness. This is the reason that, in the church service, the playing of organ music is placed before the sermon in order to glorify the service and animate the minds of the people to hear God's Word. Thus, one must make an effort to play something accurate and proper, as is required, for so doing makes one useful.

4. Considering the existing exercises consisting of certain rules and techniques, it is also required that one proceed reverently and carefully with them, being quite sure to avoid lewd *clausulae* and popular melodies, so that one does not sully such a beautiful art with worldly disgraces and wanton pomposity. Instead, everything must be orderly and skilled (beautiful in order to be heartily diligent), and in this way one truly serves God and his neighbor, which should be our whole purpose.

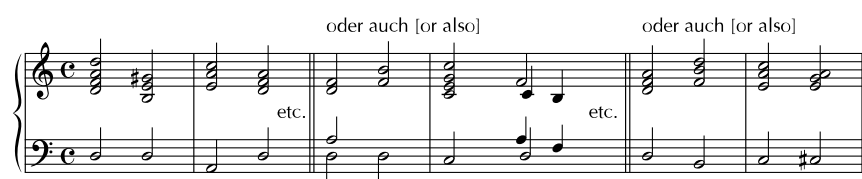
To provide more exercises and inventions in the art of preluding, I provide the following examples.

Mode one, or the first one, has a cheerful nature. That is why it is used for texts of praise, thanks, and admonition. In this one must be knowledgeable in melody, or how to maintain a melody [how to accompany?], as well as in how to play in a praising manner, such as when one is playing [accompanying] a full choir [alternatively: when one is playing with a full registration].



wie frölich solches klinget ist selbst zu vernehmen, wenn es Practiciret wird, allein wenn Man solche Ungereümete falor auff's tapet bringet welche mehr weinende als frölich Art bringet, [20] Ist nicht zu loben, denn es nicht nur allein einen unbeständigen Homo zeigt sondern auch damit seinen Zweck nicht erreicht wie dieses exempel anzeigt als.

It is readily apparent how festive this sounds when put into practice. But when one employs such inappropriate devices that are more sorrowful than joyous, this is not to be praised, for it not only shows an unstable man but also fails to achieve its aim, as the following example shows:¹⁷



Solche Gänge sind sonst etwas zu exprimiren oft mahls Schön wenn man Text darunter brienget, allein ohne Noth ists nicht hinnlänglich solches zu thun, sintemahl die reine und beste Art die Proportion bewährt, diese aber nicht.

In other cases, such passages are often beautiful in order to express a certain sentiment when one adds a text below it. But one only does such things out of necessity, since the pure and best manner upholds the [metrical] proportion; this, however, does not.¹⁸

secundus Modus Ist Trauriger Natur. der da gebrauchet wird als in beth, danck und tröst worden, dem [den] man muß auch darnach einrichten, daß er seine Natur und begehren nicht verlieret. dero art seind unterschiedlich als:

Mode two is of a sorrowful nature, being used for words of prayer, thanks, and consolation, for one must also be certain that the mode does not lose its nature and intent. Its manner is variable, as in:



17 The first two passages in the following example appear in "Diesen Kurtzen Unterricht," but the third passage does not.

18 It would appear that Eckelt objects to the upper voice's leaps ($d^2-g\sharp^1-c^2$), which can only be rationalized when expressing a certain sentiment as determined by an added text. It is not entirely clear why this example does not uphold the proportion, but it could have to do with its lack of figuration, which leaves the meter somewhat ambiguous.

den fortgang muß ein jeder selbst durch fleißiges exercitium erlangen, und Gott ümb gedeýliches Ende bitten.

The continuation of these passages will be found through diligent practice and by asking God for a good conclusion.

[21] N[ota] B[ene] 4t[us] Modus seine Natur ist Kläglich. Welcher beý hefftigen bitten od[er] bethen v[nd] Klagen gebraucht wird. und seine Anfang etwa auff solche Art gebreüchlich seýn kan. als.

NB. Mode four is pathetic in nature, being used for vehement pleas or prayers and complaints. Its beginning can be made useful in approximately the following way:



die Modulation ist beweglich und Schläffrig will auff langsame art gebraucht od[er] geübt seýn.

The modulation is flexible and subdued, and is to be used and practiced in a slow manner.¹⁹

N[ota] b[ene] 3t[us] Modus seine Natur ist betrübt u[nd] Traurig. N[ota] b[ene] dieser ist der Tertius Modus. Und der oben ist der Qvartus Modus. wird beý Weh- und Klage gebeth, und auch Trost gebraucht. seine Gänge sind also od[er] wie die Cadenz weiset. als.

NB. Mode three is by nature afflicted and somber. NB. This is the third mode [even though it follows after the fourth mode]. And the mode above is the fourth mode. [The third mode] is used in prayers of woe and grievance and also consolation. Its progressions are as follows, or as the cadence shows:

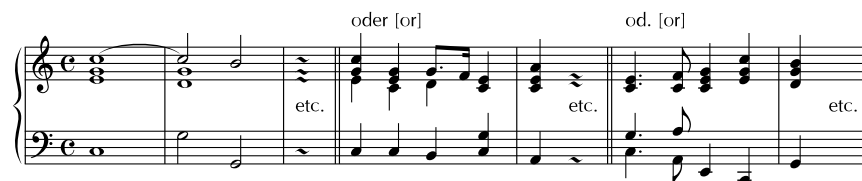


Wird in bekümmernißen od[er] begräbnißen Sehr dienlich fallen.

[Mode three] is very well-suited for distress and for funerals.

[22] Qvint[us] Mod[us]. Ist frölicher Natur. Wird gebraucht in lieblichen, lob-, danck, und Trost liedern, oder freüden bezeügungen, und seine Progressionen seind also formirt. als.

Mode five is of a joyful nature and is used in pleasant songs of praise, thanks, and consolation, or in cheerful occasions. The progressions of mode five are formed thus



Und sonst mehr auff vielerleý und Mancherleý Arten denn dieser Materia Ist sehr viel weil man von Natur mehr darzu geneigt als zu

and in various other manners, for there is plenty of material because one is by nature more inclined [to this mode] than to the others by vir-

19 In the Baroque, "modulation" did not mean "change of key," as it does today. Rather, it meant "establishment of a key" or "melodies and chords within a given key."

denen andern, wegen seiner graffitatischen Klang Art, und daher auch offer mahls sehr gemäßbrauchet wird.

Sext[us] Mod[us] ist gelind und sanfft. hat seinen Nutzen in Bitt, und trost liedern et c[etera]: welcher gar feine Arten und Klang bewährt, auch viel beliebt, auch accurater als die andern in der Proporttion, daher die lieben alten diesen vielfältig gebrauch und geübt. seine Art und fort Gang ist nach obigen zu richten.

[23] 7t[imus] Mod[us] Ist vergnüglich u[nd] angenehm. Ist darzu daß man etwas mit vergnüglicher zufriedenheit bezeüget, in danken Und verehrung mit anmuthiger hertzens bewegung erfüllet, da daß was man wüntschet, glücklich gescheehn, als die Erlösung unsers Heÿlandes zu preisen, denn ein jeder Klang und gesang hat seine Natur, und wird allso dem geber alles Guten, als Gott dem Herrn wieder gegeben, darmit sein heiliger Name auch Ewig gelobet werden wird. seine Anfänge können allso seÿn als.



In diesen steckt etwas sonderbahres, so in einen andern Tractat gedencken werde, u[nd] weil es doch nicht zum spielen hilft, sondern in d[er] Theoria platz hat, als nehmen wir uns d[en] 8ten und letzten Modum vor.

[24] 8t[avus] Mod[us] Ist verträglich u[nd] friedsam. Wird gebraucht, in lobe, Gebeth und Trost, in der vermahnung et c[etera]: darümb wir auch diesen Modum heüt zu tage am meisten belieben, weil er in der vermahnung leidert zum Gottlichen Tugenden, er macht tugendsam und friedsam, seine Aller schönste Art Ist wie oben in denen andern gezeiget, doch Ist noch viel mehr darvon zu schreiben, weil er so viel fältig exerciret u[nd] Moduliret wird. Ein Incipient wird hierraus vielen Nutzen haben, wenn man die Göttlichen bewegungen [in

tue of the gravity of its sound. For this reason it is very often misused.

Mode six is gentle and mild. It is useful in songs of exhortation and consolation, etc., which achieves subtle effects and sounds and is also much valued. It is also more accurate in proportion than the others. For this reason, the ancients used and practiced it in various ways. One arranges its progressions as shown above.

Mode seven is pleasing and agreeable. With it one may attest to something with pleasing satisfaction, in thanks and reverence, with a heart filled with graceful feelings, when that for which one happily and properly wishes fortunately happens, or one may praise the redemption of our Savior. For each sound and song has its nature, and is therefore returned to the Giver of all that is good, to God the Father, so that His holy name may be praised in eternity. The beginning of mode seven can proceed as follows:

Something special is hidden in this mode, which will be treated in another treatise.²⁰ And [but] because this doesn't aid in playing, but rather belongs to theory, we therefore continue on to the eighth and last mode.

Mode eight is agreeable and peaceful. It is used in praise, prayer, and consolation, in admonition, etc. Thus, this mode is at present the most preferred because it is well-suited to admonitions to godly virtue. This mode makes one virtuous and peaceful; its most beautiful manner of use is as shown above in the others. There is yet much more to write about this mode, because it is employed in such varied ways. A beginner will find much of use in this if he observes godly manner and makes space for the Holy Spirit through a quiet and modest life.

20 This "other treatise" is not "Diesen Kurtzen Unterricht," since this too contains the same reference to another work. Instead, the "other treatise" is probably a reference to one of Eckelt's works listed in the summary of the work's provenance.

other treatise: Begegnungen] observiret, Und dem heiligen Geist rauh giebt, durch ein stilles und sittsames leben. Soli Deo Gloria.

s[cripsit[?]] Eckelt [...?]

Soli Deo gloria.

The previous text by [J. V.] Eckelt

[25] ZUM FUGIREN EX CAPITE GEHÖRET. IMPROVISING A FUGUE REQUIRES²¹

1. daß man ein wohl sich schickents Thema aus suche[t], daß da sich einer fuga ähnlich machet, darmit man solches Thema auch verwechseln kan, sonst heist es keine fuga sondern eine Canzon, denn solches ist der Unterscheid einer richtigen fuga, und einer Canzon oder Capriccia od[er] auch Ricercar [sic] [,] daß man die Thema verbindlich machen kan, es ist auch recht, wenn man das Thema per Tonum über sich steigend per Gradum versetzt etwan auff diese Art oder Gattung. als.

[26]

exempel per Saltum

dieses exempel will schon nicht per Gradum sich arbeiten lassen, dann der Dux sich weiter erstreckt, und der Comes seinen Natürlichen anfang nicht hat, doch lässet sich auff oberührte Art wohl darzu bringen, ist aber nicht des Modi sein geborner sitz sondern, will den andern Modum ein logiren, (da es nicht gar recht) doch lässet sichs noch besser vernehmen, weil er des Ersten Modi Art hat, als wenn man diesen Comes allso formirte

This preceding example is not suitable for being set *per Gradum* [as a real answer], for the *Dux* leaps higher and the *Comes* [thus] lacks its natural beginning [with the leap of a fourth]. But to set [this theme] in the above-mentioned way [*per Gradum*] is possible, even if the *Comes* is not placed appropriately according to its mode but wants to introduce another mode (which is not quite correct), but this is still more appropriate, because it has the quality of the first mode, than if one wanted to build the *Comes* as follows:

21 Though both Eckelt's treatises conclude with sections on fugal playing, their content is different.



N[ota] B[ene] Wolte man nun Gleich vor h. b. nehmen so würde es noch viel weit schweiffiger herauß kommen, daß man zu letz des Modi Natur nicht mehr observiren könnte allso ist es viel dienlicher wenn man dieses Thema nur per Tonum führet, od[er] auff obbereührte Art macht.

N.B. If one took *b♭* instead of *b♮* [in the *Comes* of the above example], it would come out even worse, because it does not observe the nature of the mode. Thus it is much more proper to set this theme *per Tonum* [with a tonal answer], as was shown above.

[27] Es sind aber auch Temata die sich nicht Per tonum bringen lassen als Allein Gott in der Höh seÿ Ehr. oder auch andere dergleichen [wie] ich Sie hier zeügen werde.

There are, however, themes that do not allow for tonal answers, such as [the chorale] "Allein Gott in der Höh seÿ Ehr," or other similar ones, as will be shown.



Auff diese Art würde es zwar Per tonum das Ansehen haben, allein es verliert nicht allein die Melodey, sonder die Gänge sind auch disputirlich weil kein reiner Anfang das Thema defendiret, sondern Scheinet als were es ein Gegensatz der fuga, welches doch nicht ist sondern eine Pure simple fuga Mann könnte wohl durch Kunst hier gar viel zeügen, weil man aber nur in der fuga zu führen begriffen, gehen wir als in den fugen zu führen weiter, exempla einer andern fuga die kein Choral.

In this way, it would indeed be arranged *per tonum*, but this destroys not only the melody, but the passagework would also become questionable because there is no proper beginning to establish the theme. Instead, it seems as though it were a double fugue [?],²² but it is not; it is but a pure, simple fugue. One could show much more about this through artful examples, but since the topic here is only how to start a fugue, we will continue further in this topic. Another example of a fugue not based on a chorale:



22 It is unclear what "Gegensatz der fuga" should mean if the above example does not qualify as such.

[28] einer fuga ligata

A suspension fugue



welche fuga nun also geführet wird daß sie in einer Ligatur anfänget, solche ist die künstlichste Art. als.

is a fugue that is set so that it begins with a suspension [at each voice entry]. Such is the most artful kind:



Johann Valentin Eckelt (2019): Kurtzer Unterricht was einen Organist[en] nötig zu wißen seÿ. Brief Instruction on What an Organist Must Know Edited and Translated by Derek Remeš. ZGMTH 16/2, 127–142. <https://doi.org/10.31751/1012>

© 2019 Derek Remeš (derekremes@gmail.com)

Hochschule Luzern [Lucerne University of Applied Sciences and Arts]

Dieser Text erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.

This is an open access article licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.



eingereicht / submitted: 06/12/2018

angenommen / accepted: 31/01/2019

veröffentlicht / first published: 23/12/2019

zuletzt geändert / last updated: 06/01/2020