

Diesen Kurtzen Unterricht wie man eine Fuga oder Præludium formiren und einrichten soll

This Short Instruction How One Should Form and Arrange a Fugue or Prelude

Edited and Translated by Derek Remeš

Johann Valentin Eckelt

Schlagworte/Keywords: 18. Jahrhundert; 18th century; church tones; Diesen Kurtzen Unterricht; Fuge; historical models of composition; historische Satzlehre; Johann Valentin Eckelt; Kirchentonenarten; preluding; Quellenedition; source edition

α/ω [griechisch: Anfang und Ende]

DIESEN KURTZEN UNTERRICHT WIE
MAN EINE FUGA ODER PRÆLUDIUM /
FORMIREN UND EINRICHTEN SOLL.

editum a

Joh[ann] Valent[ino] Eck[elt]

Suis annumerat

Henr[icus] Nic[olas] Gerber

script[um][?] Anno 1722

m[anu] p[ro]p[ria][?]

J[ohann] V[alentin] Eckelt.

α/ω [Greek: Beginning and End]

THIS SHORT INSTRUCTION HOW ONE
SHOULD FORM AND ARRANGE A
FUGUE OR PRELUDE

by

Johann Valentin Eckelt

Suis annumerat

Heinricus Nicolas Gerber

Transcribed in 1722

manu propria

Johann Valentin Eckelt.

[1] VON PRÆAMBULIREN.

§. 1. Zum Præambulieren gehöret nicht allein, daß man das Clavier wohl mächtig, sondern auch daß man jede erfindung nach den Modis recht accurat theilen, und solches wohl zu resolvieren, mit Ligaturen, und perfecten Gängen ein richten, sondern auch alle Schlüße fein ümwechsele, damit nicht alles über ein komme in denen Cadenzen, sondern lauter Abwechselungen seÿn. Und damit das Thema das man darzu erwehlet zeitigen securus oder mit hülffe erhalte, und so dann gehet man fein accurat nach der Proportion des Tact[es] fort, biß man zu der final Cadenz beliebet zu schreiten.

ON PRELUDING.

§. 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 that 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. So will auch erfordert werden, daß man solche modos und Gänge, vielfältig untersuche, und fleißig tractire [2] und exercire, daß man in den spielen rechte gewiß seyn kan, damit man sich nicht laße verführen und in einen frembden ungewehnten Gang gerathe, (denn solches läst nicht alleine schändlich sondern ist auch wieder alle richtig gegebene Reguln) und also muß man alles genau observiren und bedencklich darmit üm gehen.

§. 3. So gehöret auch darzu ein fleißiges Ingenium das da nicht alleine fleißig im Anfange, sondern auch fleißig in Fortgange, und am fleißigsten in Ausgange seÿ, den der Anfang begreiff in sich die Reguln und die Gänge das Mittel aber betrachte die Themata und künstliche Materien. Das Ende aber bringet es in eine sonder bahre Annehmlichkeit und Varietät, [3] daß sich der zuhörende belustigen, und dadurch erfreuen kan. Denn dazu ist es auch gegeben daß wir düchtig und geschickt seyn mögen der Menschen hertzen zu verändern, auff andern Sinn zu bringen, den die Krafft hat die Musiqve daß sie andächtig, sittsam und aufmercksahm machet, deßendwegen wird auch beÿ den Gottesdienst die Music vor der Predigt und das Orgel-Spiel darbeÿ verordnet, daß der Gottesdienst verherrlichtet, und die Gemüther der Menschen aufgemuntert werden, Gottes Wort zu hören, darum muß man sich befleißigen was accurates und reinliches zu spielen wie es erfordert wird, und damit dienstlich zu seyn.

§. 4. Wenn nun solche Übungen da sind, die da in solchen gewissen Reguln und [4] Arthen bestehen, so wird auch erfordert daß man selbst damit andächtig, und behutsam ümgehe, sich vor liederlichen Clausuln und bekanten Melodeyen fleißig hüte, damit man solche schöne Kunst nicht besudele mit Welt-Schnadereÿen und liederlichen gepränge, sondern alles ordentlich geschicklich (sich hertzlich zu befleißigen künstlich) zu werden, und so dann dienet man Gott und seinen Nechsten Treulich, welches auch unser gantz factotum seyn soll. Zu mehrer Übung und erfindung des Præambulierens gebe nach folgende 8. Modos an hand.

§. 2. It is also necessary that one thoroughly examine 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 rules¹) and thus one must observe everything in detail, treating the material attentively.

§. 3. A diligent character is also required, not only in the beginning, but also 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. For this is why it [music] has been given to us: that we should 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. The following eight modes provide many exercises and inventions of the art of preluding.

1 Reguln ("rules") might also be translated as *regole* in the sense of "standard progressions."

§. 5. Primus Modus, oder die Erste arth ist frölicher Natur, darüm wird sie gebraucht bey lobenden, dancksagenden, und vermahnungs worten. Nun muß man sich auch darbey fein in der Melodey od[er] arth wißen zu behalten und die loben-[5] de arth oder gattung gebrauchen Als wenn man nehmlich im begriff ist mit volen Chore.

§. 5. Mode one, or the first manner [of playing], 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 Practicieret wird, allein wenn man solche Ungereümte falores auff's tapet bringet welche mehr welche mehr [sic] weinenden als fröliche arth bringen ist nicht zu loben, denn es nicht nur allein einen unbestandigen hominem zeigt, sondern auch damit seinen Zweck nicht erreicht wie dieses Exempel anzeigt:

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:



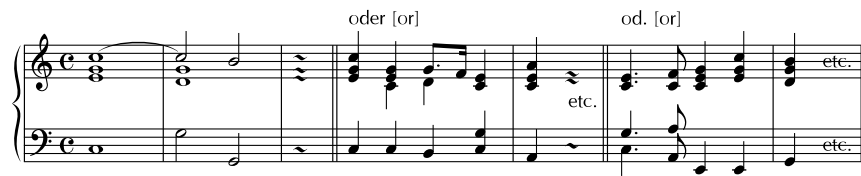
Solche Gänge sind sonst etwas zu exprimiren [6] oftmahls schön, zumahl wenn man text darunter bringet, allein ohne Noth ist nicht hinlänglich solches zuthun, sintemahl die reine und beste Arth die Proportion bewähret, diese aber nicht.

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.²

§. 6. Secundus Modus ist Trauriger Natur, der da gebraucht wird in beth, danck und trost Worten, den man muß auch darnach ein richten, daß er seine Natur und Eigenschafft nicht verliert, dero Arth ist unterschiedlich, als:

§. 6. 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 [true] quality, whose manner is variable, as in:

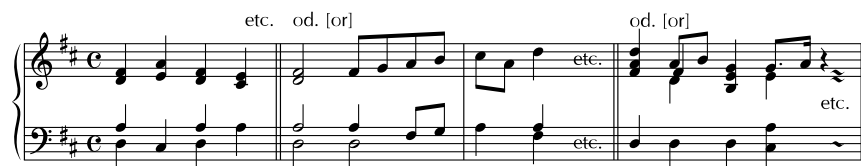
2 It would appear that Eckelt objects to the upper voice's leaps ($d^2-g\sharp^1-c^2$), which can only be rationalized when expressing a certain sentiment as determined by an added text. It is not entirely clear why this example does not uphold the proportion, but it could have to do with its lack of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



Und sonst auf vielerley Arthen denn diese Materia ist sehr viel weil man von [9] Natur mehr darzu geneigt ist als zu den andern, wegen seiner gravitathischen Klang-Arth, und daher auch oft sehr gemißbraucht wird.

§. 10. Sextus Modus ist gelind und sanfft, hat seinen Nutzen in bitt und Trost liedern etc Welcher gar feine Arthen und Klänge bewahrt auchviel geliebet, und accurater als die andern in d[er] proportion daher die lieben Alten denselben vielfältig gebraucht und geübet, seinen fortgang hat man nach obigen zurichten.

§. 11. Septim[us] Modus ist vergnüglich und angenehm. Ist darzu daß man etwas mit vergnüglicher zufriedenh[eit] bezeüget, in danken und verehren mit anmuthigen Hertzens Bewegungen [10] erfüllet, da das was man wünschet, glücklich geschicht, als die Erlösung unsers Heylandes zu preisen, denn ein jeder Klang und Gesang hat seine Natur, und wird also dem Geber alles Guten, als Gotte dem Herren wieder gegeben, damit sein heiliger Nahme auch Ewig gelobet wird. seine Anfänge können also seyn. e[xempli] g[ratia]



In diesen steckt etwas sonderbahres so in einen andern Tractat gedencken werde, und weil es doch nicht zum spielen hilfft, sonder ad Theoriam gehöret, als nehmen wir nun den letzten Modum vor. [11]

It is also used in various other manners, for there is plenty of material because one is naturally more inclined [to this mode] than to the others by virtue of the gravity of its sound. For this reason it is very often misused.

§. 10. Mode six is gentle and mild; it is useful in songs of appeal and consolation, etc. [Mode six] 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.

§. 11. 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 be as follows, e.g.:

Something special is hidden in this mode, which will be treated in another treatise. And because this doesn't aid in playing, but rather belongs to theory, we therefore continue on to the last mode.⁴

4 This "other treatise" is not "Kurtzer 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 preceding commentary.

§. 12. Octav[us] Modus ist verträglich und fried[sah]m, wird gebrauch in lob gebeth und Trost in d[er] vermahnung etc Darüm auch dieser Modus heüt zu Tage am meisten beliebt wird, weil er in den vermahnungen zu Göttlichen Tugenden sich brauchen läst. Er macht Tugendsahm und fried[sah]m, seine allerschönste Arth ist wie oben in denen andern gezeigt. Es ist noch zwar viel mehr da von zu schreiben, weil er so vielfältig exerciert wird. Ein Incipient wird hieraus vielen Nutzen haben, wenn er die Göttlichen Begeg[n]ungen observiert und den h[eiligen] G[eist] raum gieb, durch ein stilles und sitt[sah]mes leben. Zu desto beßerer Übung habe vor dieses mahl noch etliche Tabellen zum Præludieren mit bey fügen wollen.

§. 12. 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 behaves in a godly manner and makes space for the Holy Spirit through a quiet and modest life. In order to achieve better practice, the following shows several tables for pre-luding.

[f]orders[?] s[cripsit[?]] J[ohann] V[alentin] Ecke[lt.]

The previous text by Johann Valentin Eckelt.⁵

[12]

Scala Diatonica, per Tertiam Majorem.				
Haupt Cadenzen.			Neben Cadenzen.	
C#	g#	eb	ab	f#
D#	a#	fisb	hb	g#
E#	h#	gisb	cisb	a#
F#	C#	ab	db	b#
G#	d#	hb	eb	c#
A#	e#	cisb	fisb	d#
B#	f#	db	Gb	dis#

Major Keys of the Diatonic Scale [scale: C, D, E, F, G, A, Bb]				
Primary Cadences			Secondary Cadences	
[Main key]				
C major	G major	E minor	A minor	F major
D major	A major	F# minor	B minor	G major
E major	B major	G# minor	C# minor	A major
F major	C major	A minor	D minor	Bb major
G major	D major	B minor	E minor	C major
A major	E major	C# minor	F# minor	D major
Bb major	F major	D minor	G minor	Eb major

5 The following tables do not appear in “Kurtzen Unterricht,” suggesting that this treatise may be the later of the two.

[13]

Scala Diatonica, per Tertiam Minorem.				
Haupt Cadenzen.			Neben Cadenzen.	
H \flat	fis \flat	d \sharp	G \sharp	e \flat
C \flat	g \flat	es \sharp	As \sharp	f \flat
D \flat	a \flat	f \sharp	B \sharp	G \flat
E \flat	h \flat	g \sharp	C \sharp	a \flat
F \flat	c \flat	as \sharp	Des \sharp	b \flat
G \flat	d \flat	B \sharp	Dis \sharp	c \flat
A \flat	e \flat	c \sharp	F \sharp	d \flat

Minor Keys of the Diatonic Scale [scale: C, D, E, F, G, A, B \flat]				
Primary Cadences			Secondary Cadences	
[Main key]				
B minor	F \sharp minor	D major	G major	E minor
C minor	G minor	E \flat major	A \flat major	F minor
D minor	A minor	F major	B \flat major	G minor
E minor	B minor	G major	C major	A minor
F minor	C minor	A \flat major	D \flat major	B \flat minor
G minor	D minor	B \flat major	E \flat major	C minor
A minor	E minor	C major	F major	D minor

[14]

Scala Chromat[ica] & Enharmon[ica], per Tertiam Majorem.				
Haupt Cadenzen.			Neben Cadenzen.	
H \sharp	fis \sharp	dis \flat	Gis \flat	e \sharp
Cis \sharp	gis \sharp	f \flat	Ais \flat	fis \sharp
Dis \sharp	ais \sharp	g \flat	C \flat	gis \sharp
Fis \sharp	cis \sharp	ais \flat	Dis \flat	h \sharp
Gis \sharp	dis \sharp	c \flat	F \flat	Eis \sharp

Major Keys of the Chromatic and Enharmonic Scale [scale: B, C \sharp , D \sharp , F \sharp , G \sharp]				
Primary Cadences			Secondary Cadences	
[Main key]				
B major	F \sharp major	D \sharp minor	G \sharp minor	E major
C \sharp major	G \sharp major	E \sharp minor	A \sharp minor	F \sharp major
E \flat major	B major	G minor	C minor	A \flat major
F \sharp major	C \sharp major	A \sharp minor	D \sharp minor	B major
A \flat major	E \flat major	C minor	F minor	E \sharp major [sic D \flat major]

[15]

Scala Chromat[ica] & Enharmon[ica], per Tertiam Minorem.				
Haupt Cadenzen.			Neben Cadenzen.	
B \flat	F \flat	des \sharp	Ges \sharp	es \flat
Cis \flat	gis \flat	e \sharp	a \sharp	fis \flat
Dis \flat	b \flat	ges \sharp	ces \sharp	gis \flat
Fis \flat	cis \flat	a \sharp	d \sharp	h \flat
Gis \flat	dis \flat	hes \sharp	E \sharp	cis \flat

Minor Keys of the Chromatic and Enharmonic Scale [scale: B \flat , C \sharp , D \sharp , F \sharp , G \sharp]				
Primary Cadences			Secondary Cadences	
[Main key]				
B \flat minor	F minor	D \flat major	G \flat major	E \flat minor
C \sharp minor	G \sharp minor	E major	A major	F \sharp minor
E \flat minor	B \flat minor	G \flat major	C \flat major	A \flat minor
F \sharp minor	C \sharp minor	A major	D major	B minor
G \sharp minor	D \sharp minor	B \flat major [sic B major]	E major	C \sharp minor

Finis.

End

[16] WAS BEÿ DEN FUGIREN INACHT ZU NEHMEN IST, UND WIE MAN EIN THEMA FÜHREN UND TRACTIREN SOLL.

1.) Gehöret zur richtigen fuga, daß sie im Choral den Thon gemäß anfangen. Wenn der Choral 5te Toni ist, so muß die Fuga auch also anfangen. als [Choral: "Vater Unser im Himmelreich"];



2.) Soll die Fuga niemahls 2 mahl nacheinander in einerley Ton anfangen, sondern sie muß abwechseln daß sie zum ersten mahl in der 5ta, und darnach in der 8tava das Thema anfänget, als vorher ist gemeldet worden. Und wenn sie denn so wechsels weise eine weile geführet worden ist, kan man auch die rechte [17] Intermedia Fuga mit ein führen, auf daß man den Contrapunct verändere und den Comittem per Gradum formire. als;



Doch nicht allein im Discant, sondern auch inter media auch wohl im Basse doch hat man darauff zu sehen daß man den Contrapunct das punctus auf punctum gesetzt wird.

3. §. Es pflegen auch wohl künstliche Maitres das Thema in einen andern Modum lauffen zu laßen, welches aber eine arth ist, die beÿ denen gehöret wird, so sich wohl helfen können. [18]

4. §. Es findet sich auch, daß, in einer Fuga oder auch in einen Choral und Thema, der Dux in Media Nota triadis harmonicæ anfänget: als.



WHAT MUST BE TAKEN INTO ACCOUNT WHEN PLAYING FUGUES AND HOW ONE SHOULD ORDER AND ARRANGE A THEME.⁶

1. [§.] A proper fugue requires that one begins according to the [starting] degree of the chorale. When the chorale begins on the fifth degree, then the fugue must begin thus [for example chorale "Vater Unser im Himmelreich"]:

2. [§.] The subject should not enter twice in succession on the same pitch, but must instead alternate so that the subject first starts on the fifth [degree] and afterwards on the octave, as was just shown. And when the fugue has proceeded a while in this alternating fashion, one can introduce the real subject in the middle of the piece, in which one alters the counterpoint and deforms the *Comes* by step [to make a real answer instead of a tonal one], as follows:

But one also needs to be sure that the theme appears not only in the discant, but also occasionally in the bass in the middle of the piece. One also needs to assure that the counterpoint is set note-against-note.

3. §. Artful masters are also accustomed to allowing the theme to be changed to a different mode, which is a technique that belongs to those who are well-accomplished in this practice.

4. §. It also occurs that, in a fugue or also in a chorale or a subject, the *Dux* begins in the middle note of the *triadis harmonica* [the middle note of *g-b-d* and *d-f#-a*, respectively], as in:

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

So muß man darnach sehen daß man den Comitem nicht in den fundamental Clavem triadis Clausulæ primariæ setze. als.

Thus one must see to it afterwards that the Comes is not set on the fundamental note [first degree] of the primary triad, like this:



Welches denn die Clausula peregrina ist, zu diesen Modum, und wäre also die repercussion unrichtig geführt, darum muß man darauff sehen, daß Media nota triadis harmonicæ auch in dem Comite seÿ wie obiges Exempel führet. N[ota] B[ene] [19]

This results in the *clausula peregrina* of this mode, and thus the *repercussio* would be not made correctly. Therefore one must be certain that the middle note of the *trias harmonica* is also made in the *Comes* as was shown in the previous example. NB.

§. 5. Es findet sich auch daß der Comes etwas obscur fällt, daß man sich leicht verstoßen kan, und bringet eine ganz andere fremde Klang art dadurch an Tag, daher muß man die Modos in etwas observiren und sentenz nicht allzuweit holen, sondern in einen Modo oder auf einen Schluß der Sache bleiben. als:⁷

§. 5. It also happens that the *Comes* is somewhat unclear, so that one may easily go astray and bring forth a completely different, foreign kind of harmony. Therefore, the rule that one must observe the [change of] mode carefully need not always be followed.⁸ Instead, one can remain in the same mode [in the *Comes*] or have entries on the same pitch, as:



Hieraus siehet man nun daß beÿde geführte Themata ex G# moduliren und sich verwenden und tractiren laßen wie es die Noth erfordert aber doch nicht auf einerleÿ Arth geführt sind; denn im [20] ersten Exempel fällt die dritte Nota in Comite etwas scharff im andern Exempel aber contentiret er, und ist doch nicht völlig der Modus Mixolydi[us], sondern hat ander Klang arten formiret.

From this example one can see that both subjects are in G with major third and may be employed and arranged as required by necessity. This need not mean they be carried out in the same manner, for in the first example, the third note of the *Comes* [F#] is a bit piercing. In the second example it yields [is lowered to F] and is, however, not fully the Mixolydian mode, but instead has formed a different kind of harmony.

7 Treble clefs in the following example: originally alto clefs.

8 I am grateful to the anonymous reviewer who noted that the phrase “und sentenz nicht allzuweit holen” is likely a figure of speech meaning “not too far-fetched a maxim,” perhaps deriving from Quintilian’s *Institutio Oratoria* IV.iii.3: “sumptas ex iis partibus, quarum aliis erat locus, sententias in hanc congerunt.”

§. 6. Es giebt zwar ein vernünftigt judicium viel anhand, doch ist es beßer, wenn man seiner Sachen gewiß ist, und darzu dienen die Modi Musici, denn in denen Modis muß man die Ordnung betrachten, ob er nach harmonischer Division, das Thema führen will, oder ob er nach Arithmetischer Abtheilung fugiren will, oder Clausuliren. Will er nach harmonischer Division das Thema tractiren so gehet es nach dem ersten Satz, und so dann ist es der Modus Mixolydius; will er aber nach Arithmetischer Abtheilung gehen, so bleibt er wie es im andern exempel angeführet, oder tractiret worden, und ist der Modus Hypoionianus, nach der Ordnung der zwölffte.

[21] So muß man auch den Gang des Thematis betrachten, als:



ferner gehet der Gang.



§. 6. Sensible judgment enables much, but it is better when one is certain in one's knowledge. In this the modes of music are useful, for in the modes one must be mindful of order, whether he wants to lead the theme according to the harmonic division or whether he wishes to play a fugue or make *clausulae* according to the arithmetic division. If he wishes to arrange the theme according to the harmonic division, then one is guided by the first passage [below], and thus the mode is Mixolydian. But if he wants to proceed after the arithmetic division, then he remains as it is shown in the second example, and the mode is Hypoionian, the twelfth, according to the order.

Thus one must observe the progression of the theme, as below:

The progression continues.

§. 7. Unsere neüsten Congesti wollen keine Modos mehr annehmen, man findet aber nichts oder gar wenig, worauff die Progressiones Musices beruhen sollen, sie wollen eine schöne Music ohne Reguln haben, und ohne richtige ein schrenckung, wenn aber unsere alten berühmten Meisters auch so gedacht hätten, wüsten wir nicht ob Music etwas wäre oder nicht, oder wo wir End und Ziel her nehmen solten, zuletzt würde es ein gemeines verachtes wesen.

§. 7. Our newest hotheads do not want to recognize any modes, [but] one finds nothing, or very little, upon which musical progressions should be based [besides the modes]. They want to have a beautiful music without rules and without proper boundaries. But if our former, renowned masters had also thought in this way, we would not know if music were worth anything or not, or what we should take as our aim or goal. In the end, [music] would become a vulgar, contemptible thing.⁹

9 Johann Mattheson (1717. *Das beschützte Orchestre*. Hamburg: Schiller) was the earliest and most vocal proponent of discarding the modes. His *Das neu-eröffnete Orchestre* (1713. Hamburg: Schiller) prompted Johann H. Buttstett (like Eckelt, a Pachelbel pupil) to defend the modes and solmization in his *Ut, Mi, Sol, Re, Fa, La, Tota Musica et Harmonia Aeterna* (c.1715–16. Leipzig: Werthern), which in turn prompted Mattheson's riposte, *Das beschützte Orchestre* (1717). Mattheson also solicited the opinion of notable musicians to buttress his case. Of the respondents, Johann J. Fux was the most vocal defendant of the modes and solmization. See Lester (1977. "The Fux-Mattheson Correspondence: An Annotated Translation." *Current Musicology* 24: 37–62) for a summary of the ensuing letter exchange.

§. 8. Ob wir nun gleich die Modos nicht nach ihren alten hergebrachten Nahmen jonicus, [22] & hypojonicus tauffen wollen, so müssen wir doch deren Arth und Fortgang haben, ich wüste nicht was einer clausuliren solte, wenn er nicht eine Richtschnur und Odnung der Thonorum hält.

§. 9. Wenn nun gleich einer ex G# præludiren oder fugiren will, Denn G# ist G# und bleibets auch, daß ist aber nicht genug: Wenn man zwar eine Setz-Ordnung formiret in lauter Instrumental stimmen, so pfliget es wohl eben keine sonderliche beschaffenh[eit] und Wesen zu seÿn, das G#. G# ist und bleibe, doch muß man ja clausuliren und cadenzioniren nach inhalt solchen Thons, denn es hat ein jeder Thon seine eigene Natur, od[er] Klang art, so hat er auch seine neben Klänge, so sich mit ihm conjungiren und vereinigen, und also eine richtige Na-[23]tur sache einführen od[er] vollführen wie man beÿ den fugiren warnimt. Will man nun nicht was gut ist erhalten, so wird eine Zerrittung, und zuletzt wird keiner mehr wissen wie eine fuga zu führen seÿ. Und so wird auch offtermahls ein Text nicht nach seinen effect aus gearbeitet werden können, denn es ist keine richtige Ordnung zu mercken, sondern ein jeder thut wie ihm recht deücht, wo-beÿ aber nicht viel zu erhalten seÿn wird.

§. 10. Es finden sich etliche fugen und Chorale so ihren richtigen Modum halten; als da ist der Choral; Ein' feste Burg ist unser Gott.



[24] Hergegen aber in dem Choral: Allein Gott in der Höh seÿ Ehr, wird sie per gradum, und last sich nicht per tonum tractiren: als.



§. 8. Even if we do not wish to call the modes according to their old, traditional names (Ionian and Hypoionian [etc.]), still we must maintain their manner and progression. I would not know where to cadence were it not for the guidance and ordering of the modes.¹⁰

§. 9. If one wishes to prelude or fugue in G with major third, then G with major third is G with major third and remains so, but that is not enough. Indeed, when one composes an instrumental setting, it has no particular signification that G with major third is and remains so. But one must make *clausulae* and cadences according to the pitch content of such a key, for each key has its own nature, or type of sound. Thus each also has its available cadences that are connected to and united with the key [see above tables]. And thus, the cadences bring forth or carry out a true thing of nature, as we perceive while playing a fugue. If one does not wish to preserve what is good, there will be a rupture, and in the end, no one will know what it is to carry out a fugue. And thus it often occurs that a text cannot be set according to its affect, for there is no true order to observe, but instead each does as he pleases, whereby not much will come of it.

§. 10. One finds many fugues and chorales that maintain their true mode. For instance, there is the chorale "Ein' feste Burg ist unser Gott."

In contrast, there is the chorale "Allein Gott in der Höh sei Ehr," which moves by step and cannot be ordered according to a tone, as in:

10 Werckmeister was of the same opinion (1702. *Harmonologia Musica oder Kurtze Anleitung Zur Musicalischen Composition*. Frankfurt and Leipzig: Calvisius, 73).

so wird der Comes dem Duci gleich geführt.

Thus, the *Comes* is formed just like the *Dux* [as a real answer].

§. 11. Ferner so last sich die fuga auf den Choral wenn mein Stündlein vorhanden ist, nicht wohl anderst, als per gradum führen: e[xempli] g[ratia]

§. 11. Moreover, the fugue on the chorale "Wenn mein Stündlein vorhanden ist" proceeds only by step, e.g.



Denn ob wohl der Modus G# oder Mixolydius in d# transferirt wird, so will es sich doch nicht besser connectiren [25] laßen zur fuga als durch d# So man wolte den Comitem in Modum Jonicum bringen, würde die Melodia corrupt fallen; als,

For although the mode G with major third, or Mixolydian, is changed to D with major third, the two cannot be connected any better in a fugue than through D with major third. If one wanted to introduce the *Comes* in the Ionian mode, the melody would be corrupted, as in:



Doch hat ein jeder macht es nach den vorigen oder nach diesen gedichte einzurichten. Er muß aber den Modum Connectionis judiciren und observiren. Der gleichen wird viel vor fallen, welches noch nicht auf tapet kommen ist, als hat man sich darnach zurichten und behutsam zu gehen.

Yet each has the power to arrange a fugue according to the previous example or according to this one. However, he must judge and observe the connection between the modes. This will happen very often in ways that were not yet mentioned. Thus one must proceed cautiously in arranging [subjects] according to the advice given here.

Soli Deo Gloria

Soli Deo Gloria

J[ohann] V[alentin] Eckelt.

Johann Valentin Eckelt.

Eckelt, Johann Valentin (2019): Diesen Kurtzen Unterricht wie man eine Fuga oder Præludium formiren und einrichten soll. This Short Instruction How One Should Form and Arrange a Fugue or Prelude. Edited and Translated by Derek Remeš. ZGMTH 16/2, 115–126. <https://doi.org/10.31751/998>

© 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