

Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard

Eingeleitet und herausgegeben von

JOSEPH MÜLLER-BLATTAU

Fünfte Auflage



BÄRENREITER

KASSEL · BASEL · LONDON · NEW YORK · PRAHA

2015

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet
über www.dnb.de abrufbar.

5. Auflage 2015

Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG., Kassel
Lizenzausgabe mit freundlicher Genehmigung des Verlages Breitkopf & Härtel, Wiesbaden
Druck und Bindung: docupoint GmbH, Barleben
ISBN 978-3-7618-1267-1

www.baerenreiter.com

Inhaltsverzeichnis

A. Einleitung	1
I. Heinrich Schütz als Lehrer	1
II. Schützens Verhältnis zu Christoph Bernhard	3
III. Schützens Lehre in Christoph Bernhards theoretischen Schriften	7
1. <i>Nachweis, Datierung und Herkunft der vorhandenen Handschriften</i>	7
2. <i>Der Inhalt der Schriften</i>	13
Die Gesanglehre als Vorstufe zur Kompositionslehre	13
Die Kompositionslehre	16
Der »Ausführliche Bericht von dem Gebrauche der Con- und Dissonantien« als späte Kurzfassung der Kompositionslehre .	21
IV. Kritischer Bericht	23
V. Kapitelverzeichnis der Ausgabe	28
B. Ausgabe	31
I. Von der Singe-Kunst oder Manier	31
II. Tractatus compositionis augmentatus	40
III. Ausführlicher Bericht vom Gebrauche der Con- und Dissonantien	132
Nachwort zur 2. Auflage (1963)	154

A. Einleitung

I. Heinrich Schütz als Lehrer

Zu Anfang des letzten Abschnittes seiner Schütz-Biographie spricht Philipp Spitta kurz von dem großen kunsterzieherischen Einfluß des Meisters. Der Ausbau dieser allzu knappen Bemerkungen nach einer bisher unbeachteten Seite hin diene der allgemeinen Forderung, die Spitta in dem Schlußsatze seines Werkes aufstellt: Der allseitigen Würdigung und Aneignung des Meisters.

Zu Recht verdiente Schütz in seiner Zeit den Ehrennamen eines »allgemeinen Lehrmeisters der deutschen Musikanten«, den Mattheson in seiner »Ehrenpforte« (Neudruck S. 18) berichtet. »So wie von ihm hat niemals von einem andern das ganze musikalische Deutschland gelernt« (Spitta). Er war der oberste Gewährsmann in allen musikalischen Fragen, in Zweifelsfällen suchte man bei ihm Rat und Belehrung, in Streitigkeiten seine Entscheidung. Eine ganze Anzahl derartiger brieflicher Äußerungen des Meisters sind uns erhalten. Bedeutsam sind seine Gutachten, etwa das über Scheidt und das über Capricornus und die Schriftstücke von seiner Hand, die von Erziehungs- und Organisationsmaßnahmen in der Kapelle handeln. Das Gewicht seines Namens war groß; Dedeckind druckte in der Vorrede zur »Älbianischen Musenlust« als Empfehlung einen gutachtlichen Brief Schützens ab, Buchner berief sich auf ihn in Stilfragen in einem Briefe an den Fürsten von Anhalt. Ja noch in den mahnenden Worten der eigenen Leichenpredigt an die Musiker der Zeit klingen die kunsterzieherischen Gedanken des Meisters nach.

Noch stärker freilich ist der unmittelbare Einfluß seiner Lehre und seines Kompositionsstiles. Davon zeugt das Schaffen seines engeren Schülerkreises, dem Meister wie Albert, Bernhard, Kittel, Klemme, A. Krieger, Löw, Theile, Weckmann angehören. Sie verdanken ihm, der als Gesangsinformator, Orgelmeister, Kompositionslerner und Kapellmeister unter ihnen wirkte, ihre theoretische und praktische Ausbildung. Indes, so wie kein Orgelwerk von Schütz erhalten ist, so besitzen wir keine gesangspädagogische Schrift, keine Kompositionsllehre von ihm.

Und doch hat er in der aufschlußreichen Vorrede zur »Geistlichen Chormusik« (1648) die Grundlagen seiner Lehre von der Komposition klar aufgezeichnet: »Es ist bekand und am Tage, das nach dem der über den *Bassum continuum concertirende Stylus compositionis*, aus Italia auch uns Deutschen zu

Gesichte kommen und in die Hände gerathen, derselbige gar sehr von uns beliebt worden ist... Weil es aber gleichwohl an dem, auch bey allen in guten Schulen erzogenen Musicis auser zweifel ist, daß in dem schweresten *Studio Contrapuncti* niemand andere Arten der *Composition* in guter Ordnung angehen, und dieselben gebührlich handeln oder *tractiren* könne, er habe sich dann vorhero in dem *Stylo* ohne den *Bassum continuum* genugsam geübet, und darneben die zu einer *Regulirten Composition* nothwendige *Requisita* wohl eingeholet, als da (unter andern) sind die *Dispositiones Modorum; Fugae Simplices, mixtae, inversae; Contrapunctum duplex: Differentia Styli in arte Musica diversi: Modulatio vocum: Connexio subjectorum*, etc. Und dergleichen Dinge mehr; Worvon die gelehrten *Theorici* weitleufig schreiben und in *Schola Practica* die *Studio Contrapuncti* mit lebendiger Stimme unterrichtet werden; Ohne welche bey erfahrenen Componisten ja keine einzige *Composition*... nicht bestehen, oder doch nicht viel höher als einer tauben Nuß werth geschätzt werden kann. —

Damit gibt er im Grunde den vollständigen Plan seines Kompositionunterrichtes. Der neue Stil des Jahrhunderts, der »über den *Bassum continuum concertirende Stylus compositionis*« läßt sich, so erklärt er, nur auf der Grundlage der reinen Lehre vom Kontrapunkt erlernen. Zunächst also hat sich der Schüler im »Stile ohne den *Bassum continuum*«, im vokalen Kontrapunkt, reichlich zu üben. Dann folgt die Lehre von den *Modi*, von den Fugen aller Arten, vom doppelten Kontrapunkt. Das alles aber muß geleitet sein von der Erkenntnis der verschiedenen Schreibarten in der Musik und führt dann in weitere Einzelheiten der Stimmführung, der Verknüpfung der Themen usw.

Bescheiden stellt Schütz sodann in dem letzten Abschnitt der Vorrede seine eigenen Kompositionen als Vorbild zurück hinter »die von allen vornehmsten Componisten gleichsam *Canonisirte Italianische und andere, Alte und Neue Classicos Autores*«. Ihre »fürtrefflichen und unvergleichlichen *Opera* werden denenjenigen, die solche absetzen und mit Fleiß sich darinnen umbsehen werden; In einem und dem andern *Stylo* als ein helles Liecht fürleuchten und auff den rechten Weg zu dem *Studio Contrapuncti* anführen können«. Mit dem Hinweis auf die Meister verbindet sich wieder ein solcher auf die Verschiedenheit der Schreibart.

Nachdem Schütz eben schon die weitläufigen Berichte der gelehrten *Theorici* in einen gewissen Gegensatz zur praktischen Unterweisung im Kontrapunkt gestellt, endigt er mit den Worten: »Wie dann über dieses ich noch der Hoffnung lebe, auch allbereit hievon in etwas Nachrichtung habe, das ein, mir wohlbekannter, sowohl in *Theoriā* als *Praxi* hochfahrener Musicus hiernechst der gleichen Traktat an das Tage-Liecht werde kommen lassen, der hierzu, insonderheit uns Deutschen auch sehr zuträglich und nutzbar wird seyn können: Welches, das es erfolgen möge, dem allgemeinen *Studio Musico* zum besten, ich mit Fleiß zu *sollicitirn* dann nicht unterlassen will.« Er kündigt damit einen »*Tractatus compositionis*« von der Hand eines Musikers, der seinem engeren Kreise zugehört, an und fordert dessen Herausgabe. Das Werk wird kein weitläufig gelehrt sein, sondern dem lebendigen Unterricht entstammen; es wird,

um »den Deutschen zuträglich und nützlich« sein zu können, in deutscher Sprache abgefaßt sein. Ein derartiges Werk, dessen Fertigungszeitpunkt damit bekannt, dessen Titel und Disposition in Schützens Ausführungen gewissermaßen festgelegt ist, wäre also, wenn es vorhanden ist, als der Niederschlag der Kompositionsslehre Schützens zu bezeichnen. Christoph Bernhards *Tractatus compositionis augmentatus* ist dieses Werk!

II. Schützens Verhältnis zu Christoph Bernhard

Die Grundlage zur Erforschung dieses Verhältnisses muß eine Darstellung des Lebens- und Studienganges Bernhards bilden. Die Hauptquellen seiner Biographie bilden aus älterer Zeit Johann Gottfried Walthers *»Musicalisches Lexikon«* (1732) und Johann Matthesons *»Grundlage einer Ehrenpforte«* (1740). Auf sie gehen die Artikel in Ernst Ludwig Gerbers *»Neuem . . . Lexikon der Tonkünstler«* (1812) und Gustav Schillings *»Universal-Lexikon der Tonkunst«* (1836) zurück. Ergänzend traten in neuerer Zeit hinzu Wilhelm Schäfer, *»Sachsen-Chronik in Vergangenheit und Gegenwart«* (1852), Moritz Fürstenau, *»Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe der Kurfürsten von Sachsen«* (1861), Max Seiffert, *»Matthias Weckmann und das Collegium musicum in Hamburg«* (S.I.M.G. II. S. 76 ff.) und jüngst Hermann Rauschning, *»Musikgeschichte der Stadt Danzig«* (1926). Die kurzen Lebensläufe in Fétis' und Eitners Quellenwerken verarbeiten nur erst Schäfers und Fürstenaus Material, der Artikel in Hugo Riemanns *Musiklexikon* benutzt Seifferts Forschungen, Rauschnings Arbeit wird hier zum erstenmal herangezogen. Ihr vor allem verdankt der Verfasser die Möglichkeit, die bisher vorhandenen Lücken von Bernhards Lebensgang zu schließen.

1627 ist Christoph Bernhard zu Danzig geboren. Als Pauperknabe gewinnt er sich durch seine hübsche Stimme in Rektor Strauch einen Gönner, der ihm den Besuch der Lateinschule ermöglicht und ihn im Singen durch den Kantor der Marienkirche unterweisen läßt. Wer war dieser Kantor? Balthasar Erben, den die *»Ehrenpforte«* angibt, kann es nicht gewesen sein. Der ist selbst erst 1628 geboren und wird erst 1658 Kapellmeister. In Betracht kommt nur Christoph Werner, der Kantor der Katharinenkirche. Von ihm wissen wir durch Rauschning, daß er vier Gymnasiasten als *»Vokal Adstanten zu Chor«* mit einer kleinen Besoldung angestellt hatte. Er verwaltete wohl auch später zeitweilig, während des älteren Kaspar Försters Krankheit, vertretungsweise den Kapellmeisterposten an St. Marien. So mag der Irrtum entstanden sein. Christian Werner aber, der nachmals 1652 Nachfolger Försters wurde, ist wiederum ein anderer.

Italienischer Einfluß ist durch die Warschauer Kapelle früh nach Danzig gekommen. So bezieht sich der besondere Gesangunterricht, den der junge Bernhard neben der schulüblichen Elementarlehre genießt, gewiß auf die italie-

nische Manier. Ihr hält in der Erziehung das Gleichgewicht die Unterweisung im instrumentalen Kontrapunkt der norddeutschen Organisten. Darin unterrichtet ihn Paul Siefert, der Schüler Sweelincks und Organist an der Marienkirche. Damit fällt die Möglichkeit, es könnte doch etwa Kaspar Förster Bernhards Gesanglehrer gewesen sein; denn er und Siefert waren Todfeinde. Ein zweites spricht für Werner: er hat unmittelbare Beziehungen zur Dresdener Kapelle, sein Bruder Friedrich ist in der kurprinzlichen Kapelle Altist und Kornettist, später in der kurfürstlichen Oberinstrumentist. 1650 erhält Christoph Werner sogar eine Berufung als Vizekapellmeister nach Dresden. Doch stirbt er kurz darauf in Danzig, bevor er sein Amt hatte antreten können.

Inzwischen war Bernhard zu einem nicht nur in der Musik wohl ausgebildeten, sondern auch mit der ganzen humanistischen Bildung der Zeit ausgestatteten Jüngling herangewachsen. »Sein Sinn stand ihm vornehmlich nach der Musik, und nach der Dresdenschen berühmten Capelle.« Auf Empfehlung Christoph Werners, wie wir jetzt wohl annehmen dürfen, kam er nach Dresden, in die Lehre Schützens, des »allgemeinen Lehrmeisters deutscher Musikanten«. Hier beginnt das innige Schülerverhältnis, in dem Bernhard zu Schütz zeitlebens stand. Bernhard »componirte fleißig nach dem Praenestinischen Styl, und sahe sich, mit Ernst, in allerhand nützlichen Wissenschaften um«, heißt es in der »Ehrenpforte«.

Wann kam Bernhard nach Dresden? Man hat bisher 1649 angenommen, denn seine feste Anstellung als »Musicus und Sänger« in der kurfürstlichen Kapelle ist vom 1. August 1649 (Fürstenau S. 39). Daran ist nicht zu rütteln; zu fragen aber ist, ob eine derartige Vertrauensstellung, wie sie ihm dabei eingeräumt wird, einem eben erst Eingetroffenen zuteil geworden sein kann? Drei Jahre später weist Bernhard selbst in einem Schreiben an den Kurfürsten auf diesen Termin hin (La Mara, »Musikerbriefe aus fünf Jahrhunderten« S. 110). Aber er sagt zugleich, daß er seit dieser Anstellung sein »vor diesem betriebenes Studium bey seiten gesetzt«. So muß also der Bestallung eine Zeit vorangegangen sein, in der er noch wissenschaftlich studierte, dies wäre aber, nach Matthesons eben zitierten Worten, dieselbe, in der er bereits Schützens Unterricht genoß. — Ein weiteres Zeugnis vermag ich noch anzuführen. Die kurfürstliche Kapelle war im Verfall, 1641 hatte Schütz, um sie zu erhalten, die berühmte Organisation des Kapellknaben-Institutes in die Wege geleitet (sein Memorial bei La Mara S. 73). Im Jahre 1645 hatte er nur noch sechs Sänger bei sich (Schäfer I. S. 553); darunter ist ein Sopranist, Johann Klemmes Sohn, und ein Altist, eben aufgenommen, sein Name ist nicht genannt. Der Rest ist Tenor und Baß. 1651 aber und 1653 (Fürstenau S. 34 u. 35) ist Bernhard unter den zwei jetzt vorhandenen Altisten als der erste, also länger im Dienst befindliche genannt. — Dies alles führt darauf, daß Bernhard 1649 bereits längere Zeit der Kapelle angehört haben muß; für seinen Eintritt in die Kapelle ist 1645 sehr wahrscheinlich; er wäre zu dieser Zeit 18 Jahre alt. 1649 aber, mit der endgültigen Bestallung und den darauffolgenden Italienreisen schließt die engere Lehrzeit bei Schütz; die Empfehlung der Kompositionslehre, die der Meister 1648 ausspricht, würde da-

mit unmittelbar auf Schützens Unterricht zurückweisen, dessen Grundlage ja der Stil Palestrinas, der vokale Kontrapunkt des 16. Jahrhunderts war.

Nach der Bestallungsurkunde von 1649 hatte Bernhard auch die »Kapellknaben täglich zu gewissen Stunden im Singen zu unterweisen und uffs beste abzurichten«. Es handelt sich um den Unterricht in der italienischen Manier, wie z. B. die Dienstanweisung Philipp Stolles für die kurprinzliche Kapelle, die seit 1641 besteht, erweist (Fürstenau S. 25). Zur selben Zeit (1647—1655) war auch Matthias Weckmann als Hoforganist bei dieser Kapelle, nachdem er auf Schützens Wunsch 1637—1640 zur weiteren Ausbildung im Orgelspiel und Kontrapunkt bei Jakob Prätorius in Hamburg gewesen war. Ein schöner Beweis für den pädagogischen Weitblick Schützens, der mit den norddeutschen Schülern des großen Sweelinck rege künstlerische und persönliche Beziehungen unterhielt. Die Wertschätzung hat sich wohl auch im Unterricht ausgewirkt. Gerade die Sweelinck-Schule hat den doppelten Kontrapunkt, von dem Schütz in seinem Lehrplan spricht, in der Lehre festgelegt; auch als Orgellehrer steht Schütz auf dem Boden ihrer Kunst, lernt doch Weckmann bei ihm eine »Motette aus dem bloßen Generalbaß auf zwei Claviren zu variiren« (Ehrenpforte S. 397).

Deutlich ist zu erkennen, wie Bernhard immer mehr in eine besondere Vertrauensstellung zu dem alternden Meister hineinwächst. Auf sein Betreiben wird er zweimal nach Italien geschickt, um »Sänger für die Capelle anzunehmen«. Er benutzt den Aufenthalt, um seinem musikalischen Blickkreis zu weiten; in Rom besucht er Carissimi und die anderen bedeutenden Künstler, studiert ihren Stil und verfertigt darin, wie die Ehrenpforte berichtet, zwei zehnstimmige Messen für Singstimmen und Instrumente. Auch als Dichter tut er sich hervor. Drei Dichtungen aus dieser Zeit enthält Dedeckins »Älbianische Musenlust«.

Die Bevorzugung hatte Bernhard durch viele Mißhelligkeiten in der Kapelle zu erkaufen. Nach wie vor ist die Besoldung gering und unregelmäßig, die Eifersucht der Italiener der kurprinzlichen gegen die Deutschen der kurfürstlichen Kapelle wächst ständig und richtet sich vor allem gegen Bernhard, weil »er den Deutschen mit seinem Talent auch diente und, ihnen zu Gefallen, seine Compositions-Regeln in deutscher Sprache schrieb«. Die Übereinstimmung dieser Worte, mit denen die Ehrenpforte Bernhards Kompositionslehre einführt, mit Schützens Empfehlung ist auffallend. — Dreimal bittet Bernhard um seine Entlassung, 1650 (?), Januar und November 1651; immer wieder wird er gehalten, bald durch den Kurfürsten, bald durch Schütz. Der Meister erbittet sich ihn am 19. August 1651 als Vertreter. Ja, er will sogar sein Einverständnis dazu geben, daß dieser das Amt des Vizekapellmeisters erhalte, das bisher unbesetzt war. Noch 1646 hatte Schütz erklärt, daß, solange er lebe, es hoffentlich nicht nötig sein werde, einen Vizekapellmeister anzunehmen. Hofkonz, der eben gestorbene, dessen Nachfolger Werner werden sollte, hatte zeitlebens nur als Hofkantor amtiert. Endlich, 1655, wird Bernhard Vizekapellmeister und damit der eigentliche Stellvertreter seines Lehrers. 1657 nennt Dedeckin in einer Ode am Ende seines Werkes ehrend beider Namen zusammen: »Dieses deutsche Wunder-Paar, diese wehrten Geister!«

Ein neues Ereignis vernichtete seine Erwartungen. 1656 starb Kurfürst Georg I. Die kurfürstliche und kurprinzliche Kapelle wurden vereinigt. Nunmehr sind vier Kapellmeister da, als Senior der greise 72jährige Schütz, ferner die Italiener Bontempi und Albrici, endlich Bernhard als Vizekapellmeister, dem 1663 noch ein weiterer Italiener im selben Range, Peranda, zugesellt wurde. Die Italiener hatten das Übergewicht erlangt, Bernhard war zurückgedrängt.

Aus all diesen Verdrießlichkeiten wurde er 1663 »gleichsam durch ein Wunderwerk« befreit. Auf seines Freundes Weckmann Betreiben berief man ihn als Kantor an die Jakobikirche zu Hamburg. Dort eröffnete sich ihm im Zusammenwirken mit Weckmann in der Kirche und im »großen Collegium musicum« (vgl. Seifferts obenerwähnte Arbeit) eine ersprießliche musikalische Tätigkeit. Ja er tritt sogar als Schaffender an die Öffentlichkeit mit einem »opus primum«; sein »Geistlicher Harmonien erster Theil« erscheint 1665. Seine Kompositionsl Lehre freilich ist nie gedruckt worden!

Noch einmal zeigt sich, in welch inniger Beziehung Schütz und Bernhard standen. Denn Schütz schrieb in seinem hohen Alter an Bernhard mit der Bitte, ihm seinen Leichentext: *Cantabiles mihi erant justificationes tuae in loco peregrinationis meae* »nach dem prænestinischen Contrapunctstyl« fünfstimmig auszuarbeiten. Zwei Jahre vor seinem Tode erhält er die Motette von Bernhard übersandt, und er dankt mit den Worten: »Mein Sohn, er hat mir einen großen Gefallen erwiesen durch Übersendung der verlangten Motette. Ich weiß keine Note darin zu verbessern.« So weist der Meister kurz vor seinem Heimgange noch einmal auf Bernhard, als auf denjenigen seiner Schüler, der seine Absichten auf dem Gebiete der Komposition am besten verstanden und bewahrt hatte.

1674 starb Weckmann; Bernhard ging nach Dresden zurück, einer Berufung als Kapellmeister und Prinzenzieher folgend. Er ist nun als Nachfolger Schützens der einzige deutsche Kapellmeister am Hof neben Albrici, Novelli, Bontempi und dirigiert die »deutsche Music«, den zweiten Chor, dem nur deutsche Sänger und Instrumentisten angehören. Als Johann Georg III. zur Regierung kommt, werden 1680 alle Italiener des ersten Chores und einige Deutsche des zweiten Chores entlassen. Bernhard ist Genugtuung geworden, er ist nun alleiniger erster Kapellmeister. Vor allem war Kirchenmusik zu machen. Der Kurfürst scheint Bernhards Geschmack vollauf geteilt zu haben; die Vokalmusik wird bevorzugt, besonders oft sind Palestrina und Carissimi als Komponisten erwähnt. 1688 wird Bernhard in den Ruhestand versetzt; hochgeschätzt und geehrt von Johann Georg III. und Johann Georg IV., seinem ehemaligen Schüler, der 1691 zur Regierung gelangt ist, verlebt er ruhige Altersjahre und stirbt 1692. Mit ihm, dem bedeutendsten Schüler Schützens, ist, wie der Altmeister sie einst, 1651, genannt hatte, die »teutsche gravitet« in der Dresdner Kapelle zu Grabe getragen worden.

III. Schützens Lehre in Christoph Bernhards theoretischen Schriften

1. Nachweis, Datierung und Herkunft der vorhandenen Handschriften

Über den Traktat Bernhards, den Schütz einst an entscheidender Stelle als Niederschlag seiner Lehrmeinung angekündigt hatte, brachte erst Walther in seinem »Musicalischen Lexikon« (1732) die erste bibliographische Notiz: »Sein teutsches Manuscript von der Composition besitzet der jetzige Hochfürstl. Sachsen-Gothische Capell-Meister, Herr Gottfried Heinrich Stöltzel im Original; die Copien aber davon sind in vielen Händen.« — Mattheson nennt in seiner »Critica musica« (1722) auf Seite 32 und 63 Bernhards *Regulae Compositionis*. Dieselbe Bezeichnung bringt der Lebenslauf Bernhards in der Ehrenpforte als »Compositions-Regeln« wieder. Das bemerkenswerte »Verzeichniß . . . musikalischer Bücher und Schriften« im Besitze von Valentin Bartholomäus Haußmann (Ehrenpforte S. 106) verzeichnet »Christoph Bernhards Tractat de Compositione«. Im »Vollkommenen Kapellmeister« (1739) beruft Mattheson sich auf des »berühmten Bernhard bekanntes Msct. von der Composition, dessen Original der Capellmeister Stöltzel in Gotha besitzet« (3. Teil 5. Capitel § 2 und 3). Später (§ 16) nennt er den »geschriebenen Tractat. Composit. augment.«. Auf das unter diesem Titel uns vorliegende handschriftliche Werk beziehen sich tatsächlich, wie die Kapitelzahlen der Zitate zeigen, Matthesons Hinweise.

Als nächster bringt Jakob Adlung in seiner »Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit« (1758) die Waltherschen Angaben wörtlich wieder und weist zugleich auf Wolfgang Michael Mylius, Kapellmeister in Gotha, hin, der Bernhards Schüler war und, wie wir noch sehen werden, den 2. Teil seiner »Rudimenta Musices« (1686), die Anleitung zur Manier, nach einem handschriftlichen »Entwurf« Bernhards geschrieben hat. Es ist »eines der brauchbarsten Musikbücher vor die Schulen«, sagt Adlung. Damit ist auf eine neue gesangspädagogische Schrift Bernhards hingewiesen.

Ein drittes theoretisches Werk Bernhards ist zuerst bibliographisch belegt in Ernst Ludwig Gerbers »Neuem . . . Lexikon der Tonkünstler« (1. Teil 1812): »Sein deutsches Manuscript von der Komposition, welches um 1720 der Kapellm. Stöltzel in Gotha im Original besaß, hat sich seitdem durch Abschriften sehr vervielfältigt. Ich selbst besitze davon eine aus meines Vaters Nachlasse. Ein anderes, aus 49 Kapiteln bestehendes Ms. unter dem Titel: »Ausführlicher Bericht von dem Gebrauch der Kon- und Dissonanzen, nebst einem Anhang von dem doppelten und vierfachen Kontrapunkt«, besitzt Hr. D. Forkel. In dem Verzeichniß seiner musikalischen Schriften (Wien, Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde) ist noch eine »Via structa ad Compositionem musicalem« von Bernhard genannt; im Lexikon führt er sie nicht an, so daß man annehmen muß, daß sie mit einer der beiden genannten identisch ist; es wird sich später zeigen, mit welcher.