

LANDSCHAFTSDENKMALE DER MUSIK  
[3:] MECKLENBURG UND POMMERN  
HEFT 1

HOCHZEITSARIEN UND KANTATEN  
STETTINER MEISTER NACH 1700

Friedrich Gottlieb Klingenberg †1720  
und Michael Rohde †1681–1732

Herausgegeben von  
HANS ENGEL und WERNER FREYTAG

**Ex Bibliotheca**  
**Dr. Max Holmuth**

1 9 3 7

BÄRENREITER-VERLAG / KASSEL

Mus 305 (2,3,1)

Die Landschaftsdenkmale der Musik in Mecklenburg und Pommern erscheinen unter der Leitung von Professor Dr. Erich Schenk an der Universität Rostock und Professor Dr. Walther Vetter an der Universität Greifswald.

## I Einführung der Herausgeber

Im Rahmen der durch den Herrn Reichs- und Preußischen Minister für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung ins Leben gerufenen Reihe „Das Erbe deutscher Musik“ sollen die Landschaftsdenkmale Mecklenburg und Pommern eindrucksvolles Zeugnis dafür sein, daß in vergangenen Zeiten auch an der Peripherie unseres deutschen Vaterlandes, wo aus geschichtlichen und geographischen Gründen eigentliche geistige Hochburgen musikalischen Schaffens nicht entstanden, künstlerisch Beachtenswertes und Packendes geleistet wurde. Während in Mecklenburg besonders an den höfischen Kulturzentren Schwerin und Strelitz eine ungebrochene Tradition seit dem Barock bis in unsere Tage zu beobachten ist, geht es für Pommern um eine Art Ehrenrettung. Der bekannte Ausspruch Johann Bugenhagens über Pommerns Mangel an Singfreudigkeit kann sich gegenüber dem musikalischen Tatbestand, dem diese Landschaftsdenkmale an ihrem Teile zur lebendigen Geltung verhelfen wollen, nicht mehr voll aufrechterhalten, zumal die kulturgeschichtliche und namentlich volksbiologische Bedeutung dessen, was in beiden Landschaften geschaffen wurde, dem musikalischen Reiz und künstlerischem Rang des Geleisteten die Waage hält.

Die Landschaftsdenkmale für Mecklenburg und Pommern beginnen mit einer organischen Fortsetzung der von Hans Engel im Jahr 1930 begründeten und bis 1936 in fünf Heften durchgeführten „Denkmäler der Musik in Pommern“. Mit ihnen war schon vor Jahren und nicht nur für Pommern wegweisend die Erschließung musikalischer Landschaftsdenkmale in Angriff genommen worden. Auf der durch Engel gegebenen Grundlage wird sich auch der Ausbau des pommerschen Teils der Landschaftsdenkmale vollziehen.

Die Drucklegung unseres Bandes wurde durch namhafte Spenden des Herrn Oberpräsidenten der Provinz Pommern, der Gesellschaft von Freunden und Förderern der Universität Greifswald, des mecklenburgischen Staatsministeriums, der mecklenburgischen Landesuniversitätsgesellschaft und des Staatlichen Instituts für deutsche Musikforschung zu Berlin ermöglicht. Hierfür zu danken ist den Herausgebern angenehme Pflicht.

Greifswald und Königsberg, August 1937

Erich Schenk und Walther Vetter

Die Musikgeschichte Pommerns hat sich als weit bedeutender erwiesen, als man glauben mußte. Stralsund zeigt in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts einen hohen Stand der Musikpflege, Meister wie Caspar Movius und Johann Vierdand<sup>1)</sup>, der erst in größeren Chorwerken im vollen Licht seiner Bedeutung erscheinen wird, bestehen neben dem Besten ihrer Zeit, und auch in den folgenden Jahrzehnten wirkt dort ein beachtlicher Meister wie Martin Rubert.

In Stettin ist Dulichius, ein Meister von großer Fruchtbarkeit und tiefem Glaubensernst, am Werk gewesen (in Stettin 1587—1631), und Fromms Actus musicus *Vom reichen Manne und Lazaro* 1649<sup>2)</sup> bezeugt den hohen Stand der Musikpflege in schwerster Zeit. Wie auf Dulichius, so hat auf die zweite große Blüte des Stettiner Musiklebens vor und nach 1700 Rudolf Schwartz hingewiesen. Schwartz spricht in seinem Aufsatz „Zur Geschichte der liederlosen Zeit in Deutschland“ (Peters-Jahrbuch 1913, 20. Jhg., S. 15 ff.) gar von einer Stettiner „Schule“, zu der er Christian Spahn, Hieronymus Jendrich, Friedrich Gottlieb Klingenberg und Michael Rohde zählt.

Wir legen hier einige Hochzeitsarien und Kantaten der beiden letztgenannten Meister, Klingenberg und Rohde, vor. Stilistisch unterscheiden sie sich doch von den beiden vorgenannten so sehr, daß man den Ausdruck Schule nur im weitesten Sinne brauchen könnte.

Friedrich Gottlieb Klingenberg ist als Sohn des Kantors an der Marienkirche in Berlin geboren. *Anno 1689 bin ich von Buxtehude zu Lübeck weggezogen, vorher aber habe ich meine Studia zu Rostock absolviert*, berichtet er selbst<sup>3)</sup>. Zuerst Organist an der St. Nikolaikirche, der Hauptkirche des alten Berlins, geht er wegen des schlechten Gehaltes nach Stettin, wo er 1699 Organist an St. Jacobi und an St. Johannis wird, 1714 auch an St. Gertrud. Er stirbt am 27. 10. 1720. Nachfolger an St. Jacobi wird sein jüngster Sohn Gotthilf, von dem sich 6 Hochzeitsarien erhalten haben<sup>4)</sup>.

Michael Rohde (Rhode) war Klingenberg's Schüler. Geboren etwa 1681 in Stettin, hat er bei Klingenberg *das völlige Fundament sowohl in der Organisten Kunst als auch der Komposition erlernt*. 1706 wird er Organist an St. Marien, 1714 auch noch Organist an der St.-Peter-und-Paul-Kirche. Er stirbt am 11. 4. 1732<sup>5)</sup>.

Aus den 52 bekannt gewordenen Hochzeitsarien wählen wir vier der besten aus. Die Komposition solcher Hochzeitsarien war wesentliches Verdienst für die Organisten und regelmäßige Berufsarbeit. Trotzdem sind diese Arien zumeist von lebendiger, echt musikalischer Erfindung und sicherster Formung. Die erste der gebrachten Arien von 1701 ist noch bescheiden in der Form. Als Ritornell wird eine selbständige *Marche* gebracht. Wie die Bezeichnung, so weisen Form und Instrumentation, darunter die unbegleiteten Duo-Stellen, auf französisches Vorbild hin. Der kurze Gesangsteil dieser Arie ist nur schlicht vom Basso continuo begleitet, den das Cembalo ausführt. Die Hochzeitsarien kamen nicht in der Kirche, sondern wahrscheinlich in der Wohnung des Bräutigams zur Aufführung. Daher Cembalo als Generalbaßinstrument und daher wohl die Bläserbesetzung.

Nur in den ersten Arien trennt Klingenberg den B.c.-begleiteten Gesangsteil von dem oft noch neuhematischen Instrumentalritornell (von den Arien Nr. 1—26 1699—1704 20 mal, 9 mal ist das Ritornell frei, von 26 Arien 1705—1720 nur noch 10 mal, das Ritornell ist nur einmal frei<sup>6)</sup>). Der Satz wird feiner und konstruktiver, die Form abwechslungsreicher und eleganter. Das zweite Stück unserer Ausgabe, *Air en rigaudon*, gleich im Titel als modisch-französisch gekennzeichnet, wiederholt die drei Gesangsteile jeweils vor einem Ritornell, wobei die Ritornelle durch Aufteilung der Instrumentgruppen konzertant und abwechslungsreich gestaltet werden (Gesang A — Ritornell A, G. B — R. B, G. C — R. C. Ritornell A ist aufgeteilt in Tutti T. 9—12, Violinen 12—14, Tutti 15—16 usw.).

Noch hübscher ist die Arbeit in unsrer Nr. 3. Der Satz des ersten Gesangsteiles wird von den Bläsern wiederholt, dann treten zum wiederholten Gesangsteil die Bläser kontrapunktisch, weiter geht es halbsatzweise konzertierend. Das Ritornell ist eine reizvolle Verwertung des Gesangsteiles (T. 24—25 = 3—4, 26—27—28 = 12—15, 30—31 = 18—19). In Nr. 4 wird eine konzertierende Gambe zum Gesang gesellt und mit der konzertierenden Hautbois abgewechselt. Das einzige Mal ist hier eine Laute verlangt. Reizvoll ist auch das kurze, imitatorisch geführte Ritornell.

Klingenberg's Schüler Rohde schreibt von Anfang an in seinen 23 bekannten Arien von 1706—1732 seine Gesangspartien gleich mit Instrumentenzwischenspielen untermischt (nur seine erste Arie war schlicht B.c.-begleitet). In unserer Arie Nr. 6 beginnt

<sup>1)</sup> Vgl. Denkmäler der Musik in Pommern, Pommersche Meister des 16.—18. Jahrhunderts. Veröffentlicht durch das Musikwissenschaftliche Seminar der Universität Greifswald unter Leitung von Prof. Dr. Hans Engel. 1., 3. und 4. Heft. Kassel 1930, 1932, 1933.

<sup>2)</sup> Dasselbst Heft 5.

<sup>3)</sup> Schwartz, a. a. O. S. 17.

<sup>4)</sup> Werner Freytag, Musikgeschichte der Stadt Stettin (Pommernforschung. Fünfte Reihe: Studien zur Musik in Pommern, Heft 2. Herausgeber: H. Engel). Greifswald, Universitätsverlag Ratsbuchhandlung L. Bamberg, 1936. S. 45 f.

<sup>5)</sup> Dasselbst S. 7.

<sup>6)</sup> Dasselbst die Tabelle, Anhang.

er mit einem längeren Eingangsritornell mit Hautboissolo, auch den Gesangsteil belebt er durch Zwischenspiele. Die hier virtuos verwendeten Waldhörner hat sein Lehrer Klingenberg schon 1704, noch vor Keiser in Hamburg 1705<sup>1)</sup>, verwandt. Überhaupt ist der Schreibstil beider, des Lehrers wie des Schülers, gleich fortschrittlich. Alle hier gebrachten Arien, bis auf Nr. 2, sind Devisenarien, wenn auch bei der ersten die Wiederholung der Devise sich auf den Baß beschränkt, ausgeprägter sind die späteren. Devisenarien hatten schon Lully, von Zeitgenossen Scarlatti, Steffani, J. Ph. Krieger, Zachow, Kusser und Keiser geschrieben<sup>2)</sup>. Doch finden sich bei diesen Zeitgenossen Ähnlichkeiten mit unseren Arien nur mehr allgemeiner Art, insbesondere haben diese Meister Besetzung nur mit Bläsern nicht gekannt. Die Aufführungsgelegenheiten bei solchen Hochzeitsliedern scheinen auch anderswo als in Stettin diese Art Bläserbesetzung gezeitigt zu haben. Wenigstens ein norddeutsches Beispiel läßt dies vermuten: Königsberger Hochzeitsarien aus der Zeit von 1709—1716 zeigen ganz ähnliche, ausschließliche Bläserbesetzung<sup>3)</sup>. Die Bläser sind ebenfalls in C notiert, die Form ist ähnlich wie die der Devisenarie, auch die humorvolle Charakterisierung findet sich<sup>4)</sup>.

Der neckische Humor, der unter textlicher oder auch musikalischer Anspielung auf Liebhaberei (bei Nr. 1 der Reitermarsch) oder Beruf und Name des Bräutigams zu charakterisieren weiß, trägt zu dem geselligen Ton bei. Wie vergnüglich ist in Nr. 3 die gute Laune gemalt! Diese Züge gehören zu dem volkstümlichen, gesunden und bürgerlichen Wesen dieser Kunst.

Von anderer Seite zeigt sich die Kunst Klingenbergs in der Solokantate *Da Jesus getauft war*. Hier lassen sich noch die Einflüsse des Lehrers von Klingenberg, Buxtehudes, erkennen. In der Form, der Reihung von Teilen, in der Satztechnik, dem Fugato zu Anfang mit altertümlichen Zügen, z. B. der Art der tonalen Beantwortung, den Violinfiguren T. 15—20, in der Satzweise des  $\frac{3}{2}$ -Teiles S. 23 und dem Choralsatz zum Schluß ist diese Kantate den Arien gegenübergehalten von gänzlich anderem — älterem — Stil. Sie ist von religiös tief empfundener Haltung. Das Streichertremolo zur Schilderung des als Taube herabfahrenden Geistes Gottes ist zu beachten.

Rohde verwendet in seiner Kantate denselben konzertierenden Stil wie in den Arien. In seinen Kantaten offenbart sich Rohde als ein ganz bedeutender Meister, etwa in der Kantate zur Kommunion *Ihr müden Seelen, kommt zu mir*, die in ihrer ersten Weise ergreifend ist. Aber auch hier in unserer Kantate trifft er den Affekt mit sicherstem Instinkt und schreibt wirklich empfundene Musik, die z. B. mit ihrem pastoralen Mittelteil und ihrer so reizvollen Instrumentation Vergleich mit höchsten zeitgenössischen Leistungen nicht zu scheuen braucht!

Greifswald und Königsberg, März 1937

Die Bearbeiter

<sup>1)</sup> Fr. Piersig, Die Einführung des Hornes in die Kunstmusik und seine Verwendung bis zum Tode Joh. Seb. Bachs. Halle 1927. Er kennt aber die Verwendung in Stettin, die Schwartz a. a. O. angibt, nicht (S. 85). Die Stettiner Verwendung ist tatsächlich eine sehr frühe, es dauert noch lange, bis nach Keiser 1705 die Waldhörner so virtuos und ausgiebig verwendet werden.

<sup>2)</sup> Vgl. G. Fr. Schmidt, Die musikdramatischen Werke G. C. Schürmanns. II, 1933, 382 ff.

<sup>3)</sup> Georg Küsel, Beiträge zur Musikgeschichte der Stadt Königsberg i. Pr. Eisleben 1923. S. 55, Musikbeilage 19 (diese hds.), wird verlangt Klarino, Hautbois, Bassone, S. 56, M.B. 20—24. 33 Cornu de Chasse 1, 2, Tympanon, Hautbois 1, 2, Bassoni.

<sup>4)</sup> S. 56, M.B. 23 auf *Courage muß beim Freyen sein*.

# I N H A L T S Ü B E R S I C H T

	Seite
Einführung der Herausgeber .....	II
Vorwort der Bearbeiter .....	III
Hochzeitsarien	
1. Ein guter Reutter, ein guter Hauswirth (1701). Fr. G. Klingenberg .....	2
2. Air en Rigaudon (1708). Fr. G. Klingenberg .....	4
3. Das Simonische Liebes-Netz (1706). Fr. G. Klingenberg .....	8
4. Der Frieden und die Liebe (1717). Fr. G. Klingenberg .....	11
5. Die unwandelbare Beständigkeit reiner Liebe (1710). M. Rohde .....	13
6. Die von Cupido aufgelöste Lizentiaten-Frage (1708). M. Rohde .....	16
Kantaten	
Da Jesus getauft war. Fr. G. Klingenberg .....	20
Auff mein Hertze reiss die Bande. M. Rohde .....	29
Kritischer Bericht .....	35