cpo

Johann Schop

Erster Theil geistlicher Concerten

Ælbgut · Hamburger Ratsmusik

Simone Eckert

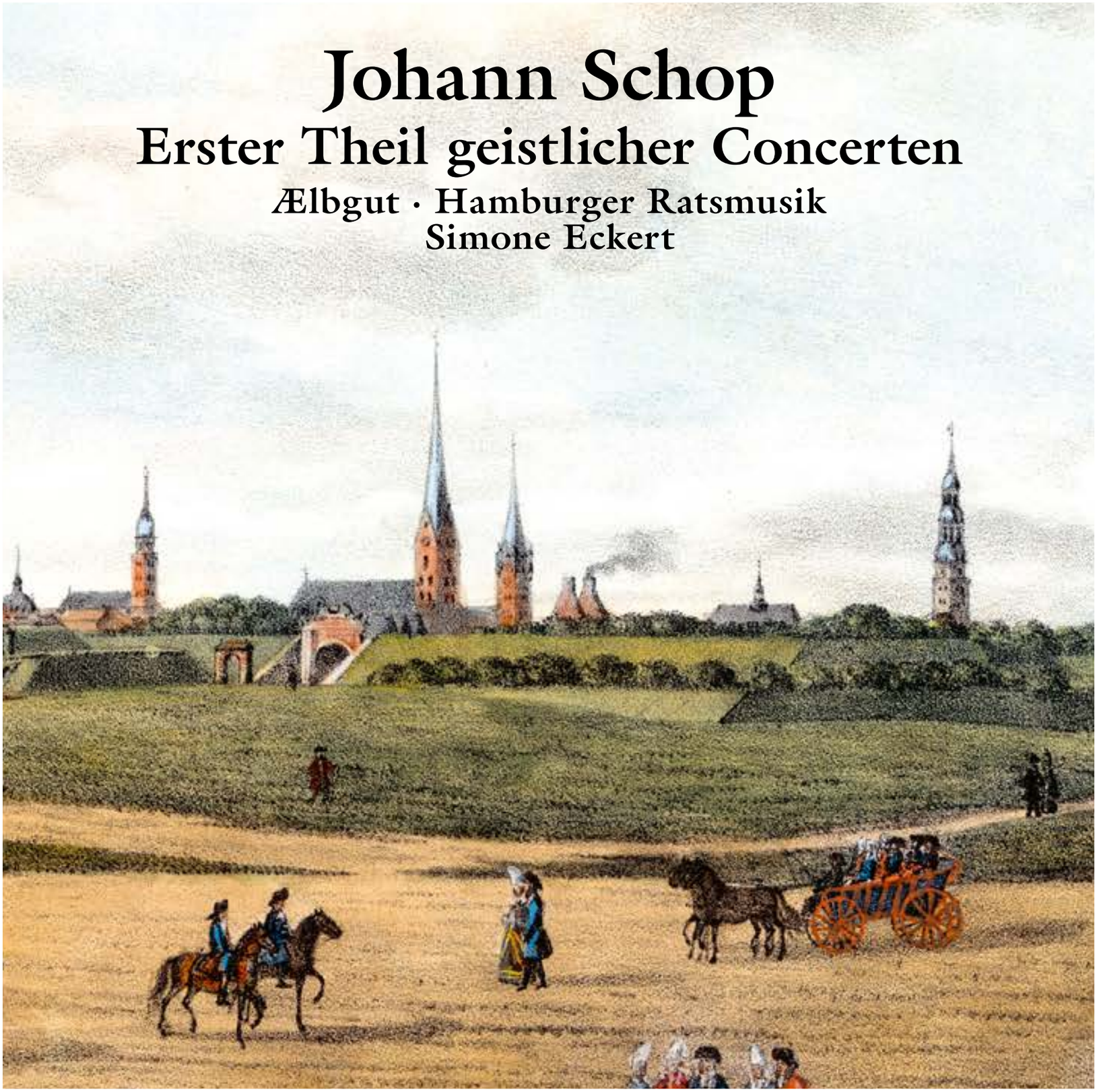


Abb.1: Johann Schop, Erster Theil Geistlicher Concerten, Bass-Stimme, Hamburg 1644 (Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, 2.6.5 Musica)

Johann Schop um 1590–1667

Geistliche Konzerte (aus: *Erster Theil geistlicher Concerten*, 1643)

1	**Alleluja, lobet den Herrn** Chor 1: S/A/T/B · Chor 2: S 4 Violen und B.c.	6'57
2	**Jauchzet dem Herrn** S/T und B.c.	4'06
3	**Lobe den Herren, meine Seele** S/A/T/B und B.c.	4'37
4	**Allmand à 5**	2'26
5	**Courandt à 5**	1'22
6	**Meine Seel erhebet den Herren** S/A/T/B und B.c.	4'42
7	**Vom Himmel hoch** S/T/B und B.c.	6'06
8	**Pavaen de Spanje**	6'12
9	**Gott sei gelobet und gebenedeit** S/A/T/B und B.c.	6'12
10	**Durch Adams Fall** S und B.c.	5'03

11	**Intrada in a, à 5**	2'33
12	**Lob und Preis sei dir, o Herre** Chor 1: S/A/T/B · Chor 2: S 4 Violen und B.c.	3'50

Total time 54'14

Ælbgut

Isabel Schicketanz Sopran 1
Lucy de Butts Sopran 2, 1 und 12
Stefan Kunath Altus
Benjamin Glaubitz Tenor
Martin Schicketanz Bass

Hamburger Ratsmusik

Christoph Heidemann, Gabriele Steinfeld Barockvioline
Birte Schultz, Barbara Messmer Viola da gamba, Violone
Simone Eckert Viola da gamba, Diskant-Viola da gamba 8
Ulrich Wedemeier Theorbe
Anke Dennert Orgel

Simone Eckert Leitung

»Was ein *Musicus* auff Erden gelernet hat/ das practicirt er auch im Himmel«: Der Hamburger Ratsmusiker Johann Schop und seine *Geistlichen Concerte*[1]

Eine originelle Würdigung der Musik in Hamburg und Johann Schops, eines ihrer Hauptvertreter im 17. Jahrhundert, stammt aus der Feder des Dichters und Theologen Johann Balthasar Schupp, der seit 1649 als Hauptpastor an der Hamburger Jakobikirche wirkte:

»Die *Musica* ist eine edle Kunst/ und ein grosses *Ornamentum* eines edlen *Ingenii*. Alle andere Künste und Wissenschafften sterben mit uns. […] Aber was ein *Theologus* und ein *Musicus* auff Erden gelernet hat/ das practicirt er auch im Himmel/ und lobet und preiset GOtt. […] Wann ich nun mich wollte in *Musica Vocali* üben/ so wolte ich deßwegen eben nicht auff eine Deutsche in einem kleinen Land-Städtlein gelegene Universität gehen/ sondern wollte zu Hamburg suchen den edlen Scheideman/ den vortrefflichen Matthias Weckman/ den wohlberühmten Johann Schopen/ und andere Künstler/ deren gleichen in etlichen Königlichen Chur- und Fürstlichen Capellen nicht anzutreffen sind.«[2]

Mehrere Motive, die für das Verständnis der Musik des Frühbarocks in Deutschland im Allgemeinen und des Schaffens von Johann Schop im Besonderen von Bedeutung sind, klingen hier an: die Legitimation der Musik als Gottesdienst, die Ausdifferenzierung von Vokal- und Instrumentalmusik, die Netzwerke frühneuzeitlicher Musiker, die politischen, institutionellen und kulturellen Kontexte des Musiklebens.

Das schöne Titelkupfer, das der Bass-Stimme von Schops *Geistlichen Concerten* (1643–44) vorangestellt ist, zeigt in anschaulicher Weise die von Schupp angedeutete Verbindung von Himmel und Erde, die in der Musik stattfindet (Abb. 1, S. 2). Der Komponist wird in der unteren Bildhälfte im Porträt dargestellt, flankiert von zwei musizierenden Putten, einem Violinisten und einem Sänger mit aufgeschlagenem Notenheft. Verbunden durch plastisch sich ballende Wolken öffnet sich dem Blick der Betrachtenden der Himmel: Über den Wolken musizieren die Engel vocaliter und instrumentaliter zum fortwährenden Lobe Gottes, denn im Vorgeschmack auf die himmlische Liturgie liegt der Sinn allen Musizierens auf Erden.

Schupp hob in seiner Würdigung zwar allein die Vokalmusik hervor. Das deutet indirekt aber darauf hin, dass die Instrumentalmusik im 17. Jahrhundert noch etwas vergleichsweise Neues darstellte und dass überhaupt die Bedeutung der Instrumente in der Ensemblemusik erst seit 1600 mehr und mehr zugenommen hatte. Als gefeierter Violinvirtuose und Komponist von Instrumentalwerken sowie von Konzerten repräsentiert Johann Schop diese Entwicklungen in Person. Nachdem der Violinist und Gambist William Brade 1630 in Hamburg verstorben war, kam die Generation seiner Schüler zum Zuge. Johann Schops Instrumentalmusik lehnt sich stilistisch an Brade, an die noch ältere Ensemblemusik Dowlands und Holbornes und an die Musik an, die zu Anfang des Jahrhunderts anlässlich der Huldigung Hamburgs vor dem dänischen König Christian IV. geschrieben und publiziert worden war, und ist somit ganz auf Hamburger Verhältnisse zugeschnitten. Seine Musik für »ein abwechslungsreiches Instrumentarium aus Blas- und Streichinstrumenten« unterscheidet sich deutlich von einer »höfisch konnotierten Streicherbesetzung« und wird einer Vielfalt urbaner Musizieranlässe gerecht.[3]

Darin zeigt sich nicht zuletzt die kulturelle Emanzipation einer reichsunmittelbaren Stadt, und dementsprechend widmete Schop die beiden Teile seiner Sammlung mit Tänzen – anders als ein Jahrzehnt später seine Konzerte – den politischen Organen der freien Stadt Hamburg, dem Bürgermeister und Rat sowie der Bürgerschaft.[4] Daneben sind es die personellen Netzwerke, die ein kulturelles Handeln ermöglichen: In Schops Zeitgenossen Heinrich Scheidemann, Organist der Katharinenkirche, macht Schupp einen der bedeutendsten Orgelmeister seiner Zeit namhaft. Dies lässt sich ebenso über den etwas jüngeren Matthias Weckmann sagen, der von seinem Lehrer Heinrich Schütz 1633 persönlich nach Hamburg zum Orgelstudium bei Jacob Praetorius gebracht worden war. Wie Schupp selbst als *theologus* war Weckmann seit 1655 als *musicus* an der Jakobikirche tätig. Mit den Namen der herausragenden Organisten an den Hauptkirchen und dem des Ratsmusikers Schop werden zugleich die entscheidenden musikalischen Institutionen in Hamburg aufgerufen. Schaut man auf die Lebensläufe dieser in Hamburg wirkenden Musiker, wird man Schupp darin Recht geben, dass im 17. Jahrhundert Universitäten keine zentralen Musikorte sind.

Vielmehr können der berufliche Weg, den Johann Schop zurücklegte, und das musikalische Schaffen, das daraus resultierte, als exemplarisch für viele zeitgenössische Musiker gelten und die sozialen Kontexte, Räume und Prozesse aufzeigen, die die Voraussetzungen und Rahmenbedingungen kulturellen Handelns in der frühen Neuzeit und damit auch des Musiklebens darstellen. Wie seine Hamburger Kollegen durchlief Schop mehrere höfische Berufsstationen mit fürstlichen Arbeitgebern, bevor er in das kulturelle Umfeld seiner Heimatstadt zurückkehrte, eine Großstadt und Handelsmetropole, wo ohne adelige Auftraggeber oder Mäzene ein Musikleben vom wohlhabenden Bürgertum getragen wurde.

Wolfenbüttel – Kopenhagen – Hamburg: Schops Laufbahn und musikalisches Schaffen

Johann Schop wurde um 1590 in Hamburg geboren. Er war der Sohn eines Hamburger Ratsmusikers. In der Widmungsvorrede des ersten Teils seiner *Newen Paduanen* (1633) heißt es, sein Vater habe dem Bürgermeister und Rat »als *Musico* vnnd *Instrumentist* bey dieser guten Stadt« gedient.[5] Vermutlich wurde Schop zunächst von seinem Vater musikalisch ausgebildet. Aufgrund seiner »musikalischen Diktion« und insbesondere seiner virtuosen Diminutionen ging bereits der Musikwissenschaftler Andreas Moser fest davon aus, dass kein anderer als William Brade, der seinerseits zeitweise als Ratsmusiker in Hamburg, zeitweise am dänischen Hof in Kopenhagen tätig war, Schops Lehrer gewesen sein könne.[6]

Biographisch möglich und wahrscheinlich ist die Begegnung zwischen Brade und Schop sowohl in Hamburg als auch in Kopenhagen. Schops musikalische Anfänge sind aber auch noch mit einem weiteren Protagonisten der frühbarocken Musik in Deutschland verbunden: Der Wolfenbütteler Hofkapellmeister Michael Praetorius richtete 1614 ein Memoriale an den Herzog Friedrich Ulrich von Braunschweig-Lüneburg (1591–1634), in dem er über den Personalstand seines Ensembles berichtete. Zur Sprache kam dabei auch »Johannes Schopp, ein sehr guter Discantgeiger: kann das Seine uff der Lauten, Posaunen und Zinken auch prästiren.«[7] Ab dem 27. Februar 1615 war Schop für kurze Zeit in

der Hofkapelle bestallt. Diese hatte ihre besten Zeiten unter der Leitung von Praetorius bereits hinter sich. Dessen großbesetzte späte Werke, die in der *Polyhymnia* (1619) gesammelten Konzerte, brachte Praetorius überwiegend außerhalb Wolfenbüttels zur Aufführung.

Enge dynastische Verbindungen zwischen dem Wolfenbütteler Hof und dem dänischen Königshaus – Friedrich Ulrichs Mutter war Elisabeth von Dänemark (1573–1626), die ältere Schwester Christians IV. von Dänemark – führten wohl dazu, dass Schop noch 1615 in Kopenhagen angestellt wurde. Dort lernte er 1619 den Herzog Philipp Sigismund von Braunschweig-Lüneburg (1568–1623), Fürstbischof von Verden und Osnabrück, einen Onkel von Herzog Friedrich Ulrich, kennen, als dieser den König besuchte. Philipp Sigismund holte ihn als Kapellmeister nach Verden. Dass zu dieser Zeit eine schwere Pestepidemie in Dänemark grassierte, könnte Schops Weggang befördert haben. 1620 empfing Schop im Benediktinerkloster St. Clemens zu Iburg die niederen Weihen, was dem Zweck diente, ihn mit einer Pfründe zu versorgen. Bereits 1621 übenahm er jedoch die Leitung der städtischen Ratsmusiker von Hamburg. In einer zeitgenössischen Quelle, Johann Kortkamps Organistenchronik, wird er als »der berühmte Violist Johann Schop, der principalste Rahts-Musicante« tituliert.[8] Ihm oblag damit die musikalische Gestaltung von Festivitäten des Senats, insbesondere aber die Mitwirkung an den Gottesdiensten der vier Hamburger Hauptkirchen.[9] Außerdem war er seit 1630 Kantor des Doms.

1633 hatte Heinrich Schütz die Einladung König Christians IV. angenommen, als musikalischer Leiter der Hochzeitsfeier des Kronprinzen an den Kopenhagener Hof zu kommen. Die Festlichkeiten sollten mit exorbitantem finanziellem und personellem Aufwand begangen werden und die politische Rolle Dänemarks in Europa unterstreichen. Als dänischer Oberkapellmeister in Kopenhagen verfügte Schütz über einen 58-köpfigen Klangkörper.[10] Bei seiner Reise von Dresden nach Kopenhagen machte er im September 1633 Halt in Hamburg. Mit ihm kehrte der Violinvirtuose Schop zur Mitwirkung an der Prinzenhochzeit und gegen reiche Entlohnung noch einmal nach Kopenhagen zurück.[11]

Über die Internationalität des Musiklebens im 17. Jahrhundert erfahren wir aus einer Begebenheit während dieser Reise, einem Wettstreit mit dem französischen Violinisten Jacques Foucart, von dem Schops Freund Johann Rist erzählt:

»Ich habe zwahr auch manchen trefflichen Künstler auff der Geige gehöhret/ als den alten/ Ehrlichen annoch lebenden Herren Johann Schop/ Ich habe gehöhret den berühmten Engeländischen Violisten/ Wilhelm Brade/ Ich habe gehöhret auff dem sehr prächtigem Beilager/ des Königlichen Dennemarkischen Prinzen Christiani/ höchstseligsten Andenckens den Franzosen *Fuccart* [Jacques Foucart], der mit vorwolgedachtem Herren Schopen/ daselbsten *concertiren,* oder einen musikalischen Kampf halten muste/ worin aber der Frantzose den Kürtzern gezogen. […] Aber/ das kan ich mit Wahrheit sagen/ daß mir seines gleichen unter allen obbenandten/ die gantze Zeit meines Lebens nicht ist vorkommen.«[12]

Schops Instrumentalmusik erschien in den beiden Teilen seiner *Newen Paduanen, Galliarden, Allmanden, Balletten, Couranten, vnnd Canzonen* für drei bis sechs Stimmen und Basso continuo (1633–36) sowie in der niederländischen Anthologie *'T Uitnement Kabinet* (‚Das exzellente Kabinett', 2 Teile, Amsterdam 1646–49). Der typische Titel der beiden

Autorensammlungen gibt bereits zu erkennen, dass es sich dabei weit überwiegend um Tanzsätze handelt. Dabei weist der zweite Teil bereits einen höheren Anteil an Canzonen auf als der erste, also Instrumentalsätzen, die vom Gesang her gedacht und abgeleitet sind. Schop verarbeitet darin sowohl englische als auch italienische Einflüsse. Das Vorbild seines Lehrers William Brade geben seine *divisions on a ground* zu erkennen, Variationen über eine ostinate (sich wiederholende) Basslinie. Auch zitiert Schop Motive britischer Musiker wie John Dowland. In der italienischen Tradition und Nachfolge Monteverdis indessen steht Schops Bearbeitung von Alessandro Striggios Madrigal »Nasce la pena mia«.

Ab 1641 übernahm der aus Itzehoe nach Hamburg berufene Thomas Selle (1599–1663) die Verantwortung für die Figuralmusik an allen Haupt- und Nebenkirchen. 1642 versah ihn das Domkapitel zusätzlich mit dem Domkantorat, von dem Schop nunmehr zurücktreten musste. Selle widmete sich der Neuorganisation der hamburgischen Kirchenmusik. Bis weit über seine Amtszeit hinaus erhielt sich ein Klangkörper aus acht Sängern, elf Chorinstrumentalisten und acht Ratsmusikanten. Zusammen mit Musikern wie Jacob Praetorius d. J., Heinrich Scheidemann, Matthias Weckmann und Johann Schop erlebte unter Selle die Hamburger Kirchenmusik eine Blütezeit.[13]

Neben der Kirchenmusik war das Spiel bei Hochzeiten eine Haupttätigkeit und -einnahmequelle der Ratsmusiker. Schop schrieb die Musik für die Hochzeitsfeierlichkeiten mehrerer Hamburger Patrizier, nicht zuletzt aber auch für seine Tochter Dorothea (1650), als sie den Ratsmusiker Balthasar Becker heiratete, und für seinen Sohn Albert (1657).

Schop war überdies ein profilierter Liederkomponist, was ein weiteres interessantes Schlaglicht auf die frühneuzeitlichen Vernetzungspraktiken als Voraussetzung kulturellen Handelns wirft. Mit dem Dichter Johann Rist, der seit 1635 als Pastor in Wedel bei Hamburg lebte, verband ihn eine langjährige Freundschaft und Arbeitsbeziehung. Schop trug die Liedsätze zu den fünf Teilen von Rists *Himlischen Liedern* (1641–42) bei. Das Titelkupfer der *Neuen Himlischen Lieder* (1657) mit den Porträts von Dichter und Komponist zeigt Schop als gleichberechtigten Künstler neben Rist (Abb. 2, S. 15). Schops Schaffen umfasst dabei auch weltliche Lieder, etwa auf Texte von Philipp von Zesen und Kaspar von Stieler, und Gelegenheitsmusiken, so das »Fried- und Freudenlied« anlässlich eines großen Feuerwerks, das in Hamburg 1650 als Friedensfeier veranstaltet wurde.[14] Diese personellen Netzwerke greifen weit über das städtische Umfeld hinaus, insofern Rist, von Zesen und Stieler sich irgendwann untereinander als Mitglieder der Fruchtbringenden Gesellschaft verbanden. Gerade in dieser ersten und größten deutschen Sprachakademie des 17. Jahrhunderts, die sich aus den intellektuellen und politischen Eliten des ganzen Reichs rekrutierte und unter Herzog August und seiner Gemahlin Sophie Elisabeth ein Zentrum am Wolfenbütteler Hof hatte, wird die personelle Überschneidung kultureller und politischer Sphären kenntlich. In der Peripherie der Fruchtbringer tritt Schop noch einmal in den Dunstkreis Wolfenbüttels.

Ab 1665 war Schop gesundheitlich so angeschlagen, dass er sein Amt nicht mehr ausüben konnte. Mitte 1667 ist er verstorben.

Die *Geistlichen Concerte*

In den Jahren 1643–44 gab Johann Schop seine *Geistlichen Concerte* in Druck. Von diesem Hauptwerk des Frühbarocks existiert in Deutschland noch ein einziges Exemplar (und weltweit gibt es noch drei weitere Exemplare, von denen aber nicht alle vollständig sind).[15] Was die Barockmusik klanglich so deutlich von der ihr vorausgehenden Renaissance (deren prägendes kompositorisches Paradigma die Vokalpolyphonie ist) abhebt, ist zum einen der Generalbass und zum anderen der konzertierende Stil. Es bildeten sich in der Barockmusik »Arten von Ensemblemusik heraus, bei denen verschiedene Klangerzeuger mit je unterschiedlichen Funktionen am Zustandekommen des Ganzen der Musik beteiligt sind. Mit anderen Worten: Die Ensemblekomposition, angefangen von dem solistischen Gesang mit Generalbaß bis hin zur mehrchörigen Musik, war in verschiedene Konstituenten mit je eigener Aufgabenstellung auseinanderdividiert, so daß die Ausführung als ein Zusammenwirken unterschiedlicher Funktionen der beteiligten Einzelspieler oder Gruppen zustande kam, wodurch – intendiert – ein Moment des aktionellen Sich-Hervortuns, des dramatischen Abwechselns und Kontrastierens, mit einem Wort: die Wirkung des ›Gegeneinanders im Miteinander‹ entstand«.[16]

Die im Wesentlichen in Italien entwickelten musikalischen Innovationen markieren einen musikästhetischen Umbruch um 1600 und werden alsbald von Musikern wie Michael Praetorius oder Heinrich Schütz in die deutsche protestantische Kirchenmusik eingeführt – von jenen Protagonisten der Musikgeschichte also, die auch die Wegbegleiter Johann Schops waren. In *Polyhymnia Caduceatrix et Panegyrica* veröffentlichte Michael Praetorius schon 1619 eine Sammlung von vierzig festlichen Choralkonzerten in großer Besetzung. In den Jahren 1636 und 1639 erschienen die beiden Teile der *Kleinen Geistlichen Concerte* von Heinrich Schütz.

‚Concert' ist von einem Vokal- und/oder Instrumentalensemble vorgetragene Musik. Sie zeichnet sich durch ein Mit- und Gegeneinander mehrerer Klanggruppen aus, die in der Ausführung (instrumental/vokal) und Besetzung (Solo/Chor/Tutti) verschieden sind und abwechselnd oder miteinander musizieren. Das Wort Concert lässt sich, wie Michael Praetorius betont, vom Verb *concertare,* »welches miteinander scharmützeln heist«, ableiten. Concertieren meint demnach:

»Wenn man vnter einer gantzen Gesellschaft der *Musicorum* etzliche/ vnd bevorab die besten vnd fürnembsten Gesellen heraus sucht/ daß sie *voce humana,* vnd mit allerley *Instrumenten,* als Zincken/ Posaunen/ Block- vnd Querflöten/ Krumbhörner/ Fagotten oder Dolcianen/ Racketen/ *Violen de Gamba,* groß vnd kleine Geygen/ Lautten/ Clavicymbeln/ Regal/ Positiffen/ oder Orgeln/ etc. vnd wie die Namen haben oder erfunden werden mögen […] einer nach dem andern Chorweise vmbwechseln/ vnd gleich gegen einander streitten/ also/ daß es immer einer dem andern zuvor thun/ vnd sich besser hören lassen will«.[17]

Schop widmete den Druck seiner *Concerte* dem Wolfenbütteler Herzogspaar August und Sophie Elisabeth, und dass dies im Jahr 1644 geschah, ist kein Zufall. Herzog August von Braunschweig-Wolfenbüttel hatte die Regierung zwar bereits 1634 angetreten, konnte seine Residenz Wolfenbüttel aber erst 1643 beziehen. Von dieser Zeit betrieben seine Gattin und er den Neuaufbau eines Hoflebens, zu dem selbstverständlich auch die Musik zählte. Ob sich Schop mit der Widmung für eine

Stellung an Augusts Hof empfahl, ist fraglich. August hatte mit Stephan Körner bereits seit 1638 einen fest bestallten Hofkapellmeister. Schop begründet seine Widmung im Wesentlichen mit zwei Motiven: Erstens mit der Musikliebe und -praxis des herzoglichen Paares. Schop schreibt, wie er und andere »mit höhester Verwunderung mehrmahls vermercket und angehöret«, was Herzog und Herzogin »beyderseits würcklich darin geleistet und mit ihren eigen Fürstlichen Händen diesfals verrichtet haben«.[18] Das möchte man natürlich vor allem auf die bekanntermaßen musizierende und komponierende Sophie Elisabeth beziehen, die sich von keinem Geringeren als Heinrich Schütz in musikalischen Fragen beraten ließ, aber auch Herzog August war ein aktiver und geschickter Musiker.[19] Zweitens dankte Schop für die »vielfältigen Gutthaten«, mit denen der Herzog ihn, den »Unwürdigen schon längst haben beseliget«.[20] Zwar hatte Schop seine musikalische Laufbahn in Wolfenbüttel begonnen, dies jedoch unter Augusts Vorgänger Friedrich Ulrich. Schop spielt hier aller Wahrscheinlichkeit nach darauf an, dass August ihn und seinen Hamburger Kollegen Heinrich Scheidemann als Virtuosenduo für die Feierlichkeiten anlässlich der Taufe seines jüngsten Sohnes Christian Franz 1639 nach Braunschweig verpflichtet hatte.[21]

Schops *Geistliche Concerte* umfassen in aufsteigender Stimmenzahl 30 Nummern, die textlich und musikalisch auf dem Repertoire des lutherischen deutschen Kirchengesangs beruhen. Darunter sind Kirchenlieder, die sich auf Anlässe und geprägte Zeiten im Kirchenjahr beziehen (die Weihnachtslieder »Gelobet seist du Jesu Christ«, »Von Himmel hoch, da komm ich her«, das Osterlied »Christ lag in Todesbanden«, das Pfingstlied »Komm, heiliger Geist« oder das Abendmahlslied »Gott sei gelobet und gebenedeiet«), und mehrere liturgische Gesänge wie ein Gloria (»Allein Gott in der Höhe sei Ehr«), ein Tedeum (»Herr Gott, dich loben wir«) und ein Magnificat (»Meine Seel erhebt den Herren«). Einen weiteren Schwerpunkt bilden Psalm- und Hoheliedvertonungen (»Jauchzet dem Herren alle Welt«, »Nun lob mein Seel den Herren«, »Steh auf meine Freundin« u. a.). Die ersten zwanzig Stücke sind für eine bis acht Stimmen vorgesehen, weitere acht sind doppelchörig besetzt, während Schop für die letzten beiden Stücke Besetzungsvarianten vorschlägt, die statt einem auch zwei Chöre sowie den Austausch von Vokal- und Instrumentalstimmen erlauben. Schops eigenständige kompositorische Handschrift zeigt sich in den Choralkonzerten etwa in der Verwendung nur knapper Cantus-firmus-Motive oder in deren vollständigem Verzicht. Einer nur rudimentär kontrapunktischen Durchführung entspricht »ein meist origineller Gestaltungswille mit klanglicher Abwechslung, häufigen Taktwechseln und besonders rhythmisch individueller Ausgestaltung«.[22]

Der Druck der Konzerte gibt keine Aufführungsanlässe an, aber man wird wohl davon ausgehen können, dass es sich um Werke handelt, die Schop in seiner Zeit als Domkantor komponiert hat. Im 17. Jahrhundert fanden musikalische Aufführungen in Hamburg nicht nur in den Hauptkirchen statt. Matthias Weckmann, der Organist der Jakobikirche, gründete um 1660 ein Collegium musicum, ein kirchlich ungebundenes Ensemble, das im Remther, dem Domrefektorium, auftrat und offenbar vor allem ein Publikum anzog, das am neuen italienischen Stil interessiert war. Auch wenn über das Repertoire nur wenig bekannt ist, ist es kaum vorstellbar, dass Konzerte von Johann Schop dort nicht erklungen sein sollten.[23]

Es gehört zu den Topoi von Booklet-Texten wie diesem, dass der eingespielte Komponist zu Unrecht vergessen ist. Das gilt angesichts seiner eminenten musikhistorischen Bedeutung natürlich auch für Johann Schop, der heute nur noch wenigen Fachleuten ein Begriff ist. Es ist dies jedenfalls gemessen an der enormen Verehrung, die Schop als Violinist und als Komponist zeit seit seines Lebens zuteil wurde, ein Missstand, den zu beheben sich lohnt.

– *Sven Limbeck*

Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel,
Musiksammlung

---

1 Vgl. Kurt Stephenson: Johannes Schop. Sein Leben und Wirken, Diss. Halle 1924 [maschinenschriftlich]; Ulf Grapenthin: Schop, Johann d. Ä., in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik, 2., neubearb. Ausg., hg. v. Ludwig Finscher, Personenteil, Bd. 15, Kassel / Stuttgart u. a. 2006, Sp. 2–5; Hans Joachim Marx: Die Musik am alten St. Marien-Dom in Hamburg (1277–1782), Paderborn 2024 (Beiträge zur Geschichte der Kirchenmusik 26), S. 207–210.

2 Johann Balthasar Schupp: Der unterrichtete Student/ Oder: Ein Academischer Discours zwischen zweyen Freunden Seladon und Damon, in: ders.: Zugab Doct: Joh: Balth: Schuppii Schrifften, o. O. u. J. [Hanau um 1667], S. 202–248, hier S. 247.

3 Arne Spohr: „Was hört man da vor Seitenspiel/ Orpheus nicht dabey gleichen wil." Die Huldigung Hamburgs vor Christian IV. (1603) und ihre musikgeschichtlichen Folgen, in: Hamburg. Eine Metropolregion zwischen Früher Neuzeit und Aufklärung, hg. v. Johann Anselm Steiger / Sandra Richter, Berlin 2012, S. 561–577, hier S. 576.

4 Erster Theil Newer Paduanen, Galliarden, Allmanden, Balletten, Couranten, vnnd Canzonen, mit 3. 4. 5. vnnd 6. Stimmen/ nebenst einem Basso Continuo, Hamburg: Jacob Rebenlein 1633; Ander Theil Newer Paduanen, Galliarden, Allmanden, Balletten, Couranten, vnnd Canzonen, mit 3. 4. 5. vnnd 6. Stimmen/ nebenst einem Basso Continuo, ebd. 1635–36.

5 Johann Schop: Erster Theil newer Paduanen, hg. v. Arne Spohr, Middleton, Wisc. 2003 (Recent Researches in the Music of the Baroque Era 125), S. 3.

6 Andreas Moser: Johann Schop als Violinkomponist, in: Festschrift Hermann Kretzschmar zum siebzigsten Geburtstage überreicht von Kollegen, Schülern und Freunden, Leipzig 1918, S. 92–95, hier S. 93; vgl. auch Arne Spohr: »How chances it they travel?« Englische Musiker in Dänemark und Norddeutschland 1579–1630, Wiesbaden 2009 (Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung 45), S. 172 Anm. 128.

7 Friedrich Chrysander: Geschichte der Braunschweig-Wolfenbüttelschen Capelle und Oper vom sechzehnten bis zum achtzehnten Jahrhundert, in: Jahrbücher für musikalische Wissenschaft 1 (1863), S. 147–286, hier S. 155.

8 Liselotte Krüger: Johann Kortkamps Organistenchronik, eine Quelle zur hamburgischen Musikgeschichte des 17. Jahrhunderts, in: Zeitschrift des Vereins für Hamburgische Geschichte 33 (1933), S. 188–213, hier S. 205.

9 Vgl. Simone Eckert: Die Hamburger Ratsmusik. Geschichte eines norddeutschen Intrumentalensembles von der Renaissance bis zum 19. Jahrhundert, in: Concerto 40 (2023), Nr. 303, S. 24–27.

10 Vgl. Mara R. Wade: Triumphus Nuptialis Danicus. German Court Culture and Denmark. The „Great Wedding" of 1634, Wiesbaden 1996 (Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung 27), S. 242 f.

11 Wade: Triumphus, S. 248 f.

12 Johann Rist: Die AllerEdelste Belustigung Kunst- und Tugendliebender Gemühter, Hamburg 1666, S. 179 f.

13 Jürgen Neubacher: Selle, Thomas, in: ²MGG Pers. 15 (2006), Sp. 552–556.

14 Hamburgisches Fried- und Freudenfeur/ Von dem Edlen und Mannfesten Herrn Titus Hektor/ Wolbestalten Lieutenant bei der Statt Hamburg und berühmten Feurwerckern künstlich verfärtiget, hg. v. Johann Rist, Hamburg 1650.

15 Johann Schop: Erster Theil Geistlicher Concerten, Mit 1. 2. 3. 4. vnd 8. Stimmen/ Sambt beygefügtem Basso Continuo vor die Orgel, Hamburg: Jacob Rebenlein 1643–44. In fünf Stimmbüchern in der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel unter der Signatur 2.6.1–5 Musica.

16 Hans Heinrich Eggebrecht: Musik im Abendland. Prozesse und Stationen vom Mittelalter bis zur Gegenwart, München / Zürich 1991, S. 324.

17 Michael Praetorius: Syntagma Musicum, Bd. 3, Wolfenbüttel 1619, S. 5.

18 Johann Schop: Erster Theil Geistlicher Concerten, Mit 1. 2. 3. 4. vnd 8. Stimmen/ Sambt beygefügtem Basso Continuo vor die Orgel, Bass-Stimmbuch, Hamburg: Jacob Rebenlein 1644, S. A ii v bis A iii r.

19 Vgl. Karl Wilhelm Geck: Sophie Elisabeth Herzogin von zu Braunschweig und Lüneburg (1613–1676) als Musikerin, Saarbrücken 1992, S. 51 f. über August als Musiker; Andreas Waczkat: Sophie Elisabeth von Braunschweig-Lüneburg. Ihre geistlichen Dichtungen und Lieder in ihrer Beziehung zu Heinrich Schütz, in: Fürstinnen und Konfession. Beiträge hochadliger Frauen zur Religionspolitik und Bekenntnisbildung, hg. v. Daniel Gehrt / Vera von der Osten-Sacken, Göttingen 2015 (Veröffentlichungen des Instituts für Europäische Geschichte Mainz, Beiheft 104), S. 345–352.

20 Schop: Erster Theil Geistlicher Concerten, Bass-Stimmbuch, S. A iii r.

21 Geck: Sophie Elisabeth, S. 43 f.

22 Grapenthien: Schop, Johann, Sp. 5.

23 Vgl. Marx: St.-Marien-Dom, S. 330–339.

Ælbgut steht für kammermusikalisches Arbeiten und lebendiges Musizieren des Barockrepertoires bei selbstverständlicher Verschmelzung von solistischem Gesang mit transparentem Ensembleklang. Gegründet wurde das Ensemble 2018 von Isabel Schicketanz, Stefan Kunath und Martin Schicketanz.

Ihre Debüt-CD mit der solistisch musizierten *Johannes-Passion* von J. S. Bach, instrumental begleitet von *Wunderkammer Berlin*, ist das erste Ergebnis und Grundstein von Ælbgut und wurde 2020 mit einem OPUS KLASSIK ausgezeichnet.

Für Konzertprojekte lädt Ælbgut befreundete und geschätzte Kollegen ein, die dasselbe Ideal teilen – die Musik nämlich durch möglichst plastische und authentische Weise und dabei stets nah am Wort darzustellen.

Für den BACHMARATHON 2020 des Bach-Archivs Leipzig wurde Ælbgut eingeladen, um in einer Einrichtung für lediglich fünf Sängern und zwölf Instrumentalisten trotz Corona-Pandemie Bachs h-Moll-Messe als traditionelles Abschlusskonzert zum Erklingen zu bringen. »Hier wurde die aus der Corona-Not geborene Armut, gemäß Rilke, wirklich ein großer Glanz von Innen […] Geradezu ansteckend aber war die Intensität des Vokalquintetts« zeigte sich die FAZ begeistert.

Seither erarbeitet Ælbgut facettenreiche Programme von Madrigalen mit kleinster Continuo-Begleitung bis hin zu größer besetzten Barockkompositionen. So war Ælbgut mit dem *Barockorchester Wrocław* in einem Passionskonzert mit Werken von J. D. Zelenka in der Dresdner Philharmonie zu hören oder präsentiert großbesetzte Kantatenprogramme mit der *Capella Jenensis*.

Zum 400. Geburtstag des Komponisten Johann Sebastianis erschien im September 2022 in einer erneuten Zusammenarbeit mit *Wunderkammer Berlin* eine CD mit geistlichen und weltlichen Gesängen auf Texte der Königsberger Barockdichterin Gertraud Möller.

Ihre bereits dritte CD – *Leipzig 1723* mit den Bewerbungskantaten für das Thomaskantorat in Leipzig von Telemann, Graupner und Bach – präsentierte Ælbgut im März 2023. Sie wurde mit dem Vierteljahrespreis der Deutschen Schallplattenkritik ausgezeichnet. »Die Interpretation des vierköpfigen Vokalensembles Ælbgut und der Capella Jenensis ist das Beste, was auf diesem Gebiet seit Langem erschienen ist,« urteilte die Jury enthusiastisch.

Als *artist in residence* gestaltete Ælbgut beim Heinrich-Schütz-Musikfest 2024 vier Programme, darunter die eigens komponierte Uraufführung *Tiefhoffnungsblau* von Annette Schlünz, verwoben mit einer Auswahl der Symphoniae Sacrae III von Heinrich Schütz – »durch dichte Stimmverflechtungen gefühlvoll und sinnlich erfahrbare neue Musik.«

Die **Hamburger Ratsmusik** blickt heute auf ein halbes Jahrtausend Musikgeschichte in Hamburg zurück, denn die Stadt beschäftigte erstmals im Jahr 1522 festangestellte Spielleute. 1991 von Simone Eckert wieder erweckt, knüpft das Ensemble an diese Tradition an und widmet sich nun seit mehr als 30 Jahren mit ungebrochenem Enthusiasmus der historisch informierten Aufführungspraxis auf originalen Instrumenten. Die Klanglichkeit ihrer seltenen, mehr als 300 Jahre alten Instrumente fasziniert und inspiriert die Ratsmusiker und -musikerinnen sowie das Publikum immer wieder aufs Neue. Mit Hingabe recherchieren und erschließen die Musiker das noch immer wenig bekannte Repertoire ihrer Vorgänger wie William Brade, Johann Schop, Dietrich Becker bis hin zu Georg Philipp

Telemann und C.P.E. Bach. In moderierten Konzerten, musikalischen Lesungen, mit CD- und Videoaufnahmen wird diese Musik wieder lebendig. Die ergänzende Zusammenarbeit mit internationalen Musikern aus Europa, China und dem Iran oder mit zeitgenössischen Komponisten inspirieren die Hamburger Ratsmusik zu immer neuen Programmkonzepten. Konzertreisen führen das Ensemble in viele Länder Europas, die USA, Japan und China.

Fast 40 CDs mit zumeist Welt-Ersteinspielungen für die Labels ***cpo***, Hänssler, Carus, Thorofon, audite, NCA, Christophorus und Phoenix Editions sowie Aufnahmen für alle deutschen Rundfunksender und den ORF dokumentieren die Wiederentdeckungen des Ensembles von Musik aus Renaissance, Barock und Klassik.

2006 und 2010 wurde die Hamburger Ratsmusik mit dem Echo Klassik-Preis ausgezeichnet, 2016 mit dem RITTER-Preis der Oscar und Vera Ritter-Stiftung Hamburg.

Die Hamburger Ratsmusik ist Partnerin der Hamburger Telemann Gesellschaft. Sie führt seit 2014 die eigene Konzertreihe *elbwærts* im KomponistenQuartier im Herzen Hamburgs. Einladungen als *Artist in Residence* wie 2023 beim Heinrich Schütz-Musikfest, bis 2024 im KomponistenQuartier und 2025 bei den Internationalen Fasch-Festtagen in Zerbst ergänzen die vielfältigen Tätigkeiten des Ensembles.

Als Achtjährige nach ihrem Berufswunsch gefragt, antwortete **Simone Eckert** mit »Gambistin«. Die Ermahnung, doch einen richtigen Beruf zu ergreifen, schlug sie in den Wind und lebt und arbeitet als freischaffende Musikerin bei Hamburg.

Seit ihrem Studium bei Hannelore Mueller und Jordi Savall mit dem Abschluss Diplom für Alte Musik an der Schola Cantorum Basiliensis 1990 wirkt sie als Gambistin, als künstlerische Leiterin, Agentin und Managerin ihres Ensembles Hamburger Ratsmusik, als Musikwissenschaftlerin, Herausgeberin von neu entdeckter Musik für Viola da gamba und Musikpädagogin in und um Hamburg und konzertiert auf Festivals in Deutschland, vielen Ländern Europas, den USA, Japan und China.

Mit den *Amtsantrittskantaten* hat die Künstlerin 2024 ihre Aufnahmen der 12 Fantasien für Viola da gamba solo von Georg Philipp Telemann für ***cpo*** komplettiert. Vorherige: Telemann, *Moralische Kantaten* (555-141-2) Telemann, *Musicalisches Lob Gottes* (555-387-2)

Abb. 2: Johann Rist / Johann Schop, Neue Himlische Lieder, Lüneburg 1657 (Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, Lo 6468)

"What a *musicus* has learned on earth / he will also play in heaven": The Hamburg Council musician Johann Schop and his sacred concertos[1]

An original compliment on the music in Hamburg and Johann Schop, one of the city's main composers in the 17th century, was from the quill of poet and theologian Johann Balthasar Schupp, who was the head pastor of Hamburg's *Jakobkirche* since 1649:

"*Musica* is a noble art/ and a great *Ornamentum* of a noble *Ingenii*. All other arts and sciences die with us. … But what a theologian and *musicus* has learned on earth / he will also play in heaven/ and praise GOD." … When I wanted to practise *musica vocali*/ I did not want to go to a German university in a small country town, but wanted to go to Hamburg to seek out the noble Scheideman, the excellent Matthias Weckman, the renowned Johann Schopen, and other artists whose equals could not be found in any royal or princely orchestras."[2]

Several motifs that are important for understanding early Baroque music in Germany in general and the work of Johann Schop in particular are evident here: the legitimisation of music as a form of worship, the differentiation between vocal and instrumental music, the networks of early modern musicians, and the political, institutional and cultural contexts of musical life.

The beautiful title copperplate engraving that precedes the bass part of Schop's *Geistliche Concerte* (1643–44) vividly illustrates the connection between heaven and earth suggested by Schupp, which is reflected in the music (Figure 1, p. 2). The composer is depicted in a portrait in the lower half of the picture, flanked by two musical cherubs, a violinist and a singer with an open book of music. Connected by vividly billowing clouds, the sky opens up to the viewer's gaze. Above the clouds, angels sing and play instruments in continuous praise of God, for in anticipation of the heavenly liturgy lies the meaning of all music-making on earth.

In his tribute, Schupp only emphasised vocal music. This suggests that instrumental music was still something relatively new in the 17th century and that the importance of instruments in ensemble music had only increased since 1600. As a celebrated violin virtuoso and composer of instrumental works and concertos, Johann Schop embodies these developments. After the violinist and gambist William Brade died in Hamburg in 1630, the next generation of his students emerged. The style of Johann Schop's instrumental music is similar to Brade and to the even older ensemble music of Dowland and Holborne. This was music written and published at the beginning of the century as Hamburg's homage to the Danish King Christian IV, and is thus entirely tailored to Hamburg's musical life. His music for "a varied instrumentarium of wind and string instruments" differs significantly from "string instrumentation for the court" and does justice to a variety of the city's musical events.[3]

This reflects not least the cultural emancipation of a city that was directly subordinate to the imperial authorities, and Schop accordingly dedicated the two parts of his collection of dances – unlike his concertos a decade later – to the political organs of the free city of Hamburg, specifically the mayor, council, and the senate.[4] In addition, it is personal networks that make cultural activities happen. Schupp cites Heinrich Scheidemann, organist at St. Catherine's Church and one of Schop's contemporaries, as being one of the most important

organists of his day. The same can be said of the slightly younger Matthias Weckmann, who was personally brought to Hamburg by his teacher Heinrich Schütz in 1633 to study organ with Jacob Praetorius. Schupp was a *theologus* and Weckmann a *musicus* at St. James's Church since 1655. The names of the outstanding organists at the main churches and that of *Ratsmusiker* Schop also represented the most important musical institutions in Hamburg. Looking at the careers of these musicians working in Hamburg, one would agree with Schupp that universities were not central venues for music in the 17th century.

Rather, Johann Schop's career path and musical works can be seen as exemplary for many of his contemporaries, highlighting the social contexts, venues and processes that shaped the conditions and framework for cultural activities in the early modern period, including musical life. Like his colleagues in Hamburg, Schop held several court positions with noble employers before returning to the cultural sphere of his hometown, a large city and commercial centre. Here, without aristocratic patrons or sponsors, musical life was supported by the wealthy bourgeoisie.

Wolfenbüttel – Copenhagen – Hamburg
Schop's career and musical output

Johann Schop was born in Hamburg in 1590. He was the son of a Hamburg council musician. In the dedicatory preface of the first part of *Newen Paduanen* (1633) he wrote that his father served the mayor and council "as *Musico* and *Instrumentist* for this good city".[5] Schop was likely initially trained in music by his father. Thanks to his "musical diction" and especially his virtuosic inclination, musicologist Andreas Moser is quite convinced that no other than William Brade, who for his part was sometimes council musician in Hamburg and sometimes employed by the Danish court in Copenhagen, could have been Schop's teacher.[6] Encounters between Brade and Schop likely happened in both Hamburg and Copenhgen. But Schop's musical origins are also connected to another protagonist of early Baroque music in Germany. The Wolfenbüttel court conductor Michael Praetorius made a tribute to Duke Frederick Ulrich of Brunswick-Lüneburg (1591–1634) in 1614 and reported on the personnel of his ensemble. Among other things, he wrote "Johannes Schopp, a very good descant violinist, is also skilled on the lute, trombone and cornetto."[7] Starting on 27 February 1615, Schop was employed by the court orchestra for a short time. It already had its best times under the direction of Praetorius behind it. Praetorius' later large scale works, the concertos collected in *Polyhymnia* (1619) were performed mostly beyond Wolfenbüttel. There were close dynastic connections between the Wolfenbüttel court and the Danish monarchy – Frederick Ulrich's mother was Elisabeth of Denmark (1573–1626), the older sister of Christian IV of Denmark. This likely led to Schop's employment in Copenhagen starting in 1615. In 1619, he met Duke Philipp Sigismund of Brunswick-Lüneburg (1568–1623) during the latter's visit to the king. He was the prince bishop of Verden and Osnabrück and an uncle of Duke Frederick Ulrich. Philipp Sigismund brought Schop to Verden to conduct. The fact that there was a bad epidemic of the plague in Denmark at the time may have helped Schop's career. In 1620, Schop was ordained in the Benedictine monastery of St Clemens in Iburg, which served the purpose of providing him with a benefice. In 1621, he took over the direction

of Hamburg's concil musicians. In a contemporary source, Johann Kortkamp's organist chronicles, he was described as "the famous violist Johann Schop, the principal council musician".[8] He was responsible for organising music on behalf of the Senate and particularly the worship services at Hamburg's four main churches.[9] Moreover, he was the cathedral cantor starting in 1630.

In 1633, Heinrich Schütz accepted the invitation of King Christian IV to be the music director at the wedding ceremony of the crown prince at the Copenhagen court. The festivities were to be held with exorbitant monetary expenditure and personnel to underscore the politcal role of Denmark. As the Danish chief conductor in Copenhagen, Schütz hat a 58-member ensemble at his disposal.[10] In September 1633, he made a stop in Hamburg during his journey from Dresden to Copenhagen. The violin virtuoso Schop returned to Copenhagen with him to play at the prince's wedding for a considerable fee.[11]

Through an incident during this journey, we learn more about the international music scene of the 17th century, as Schop's friend Johann Rist writes of a bet between him and the French violinist Jacques Foucart:

"I have indeed heard some excellent violinists, such as the old, honourable Johann Schop, who is still alive. I have heard the famous English violinist Wilhelm Brade. I have heard the Frenchman Fuccart Jacques Foucart at the magnificent bedchamber of the Royal Prince Christian of Denmark, a most memorable occasion, who, together with the aforementioned Mr Schop, had to *concertize* or hold a musical battle there, in which, however, the Frenchman drew the short straw. … But I can honestly say that I have never encountered anyone like him among all those mentioned above in my entire life…."[12]

Schop's instrumental music appeared in both parts of his *Newen Paduanen, Galliarden, Allmanden, Balletten, Couranten, vnnd Canzonen* for three to six voices and basso continuo (1633–36) as well as in the Dutch anthology *'T Uitnement Kabinet* ("The excellent cabinet", 2 Parts, Amsterdam 1646–49). From the typical title of both of these collections, it is obvious that these are mostly dance movements. The second part has more canzonas than the first, i.e. instrumental movements that are conceived and derived from song. Schop integrated both English and Italian influences. The model of his teacher William Brade is heard through his *divisions on a ground*, meaning variations over a ostinato (repeated) bass part. Schop also cites motifs by British musicians like John Dowland. In the Italian tradition and as a successor to Monteverdi, Schop also made an arrangement of Alessandro Striggio's madrigal *Nasce la pena mia*.

Starting in 1641, Thomas Selle (1599–1663) was called from Itzehoe to Hamburg, taking on the responsibility for the *musica figuralis* at all of the main churches and secondary churches. In 1642, the cathedral council also appointed him cathedral cantor, a position from which Schop now had to resign. Selle then dedicated himself to reform the organisation of Hamburg's sacred music. The ensemble consisted of eight singers, eleven choral instrumentalists and eight council musicians well beyond his tenure. Hamburg's sacred music flourished unter Selle together with musicians Jacob Praetorius jun., Heinrich Scheidemann, Matthias Weckmann and Johann Schop.[13]

In addition to sacred music, playing at weddings was one of the main activities and sources of in-

come for the council musicians. Schop wrote music for the wedding celebrations of several Hamburg patricians, not least for his daughter Dorothea (1650) when she married the council musician Balthasar Becker, and for his son Albert (1657).

Schop was also a distinguished composer of songs, which sheds further light on early modern networking practices as a prerequisite for cultural exchange. He enjoyed a long friendship and collaboration with the poet Johann Rist, who was a pastor in Wedel near Hamburg starting in 1635. Schop contributed music to the five parts of Rist's *Himlische Lieder* (1641–42). The title page of the *Neue Himlische Lieder* (1657) with portraits of the poet and composer shows Schop as an equal artist alongside Rist (Figure 2, p. 15). Schop's oeuvre also includes secular songs, such as those based on texts by Philipp von Zesen and Kaspar von Stieler, and occasional pieces, such as the *Fried- und Freudenlied* (Song of Peace and Joy) written for a large fireworks display held in Hamburg in 1650 to celebrate peace.[14] These personal networks extended far beyond the city, insofar as Rist, von Zesen and Stieler eventually became connected as members of the Fruitbearing Society. It was precisely in this first and largest German language academy of the 17th century, which recruited its members from the intellectual and political elites all over Germany and had its centre at the court of Wolfenbüttel under Duke August and his wife Sophie Elisabeth, that the overlap between cultural and political spheres became apparent. Being associated with the Fruitbearing Society, Schop reappeared in Wolfenbüttel's sphere of influence.

From 1665 onwards, Schop's health was so poor that he was no longer able to carry out his duties. He died in mid-1667.

The *sacred concerts*

Johann Schop printed his *Geistliche Concerte* in 1643–44. Only one copy of this major early Baroque work exists in Germany (and there are three more copies worldwide, although not all of them are complete).[15] What distinguishes Baroque music so clearly from the preceding Renaissance period (whose defining compositional paradigm is vocal polyphony) is, on the one hand, the basso continuo and, on the other, the concertante style. In Baroque music, "types of ensemble music emerged in which different sound generators, each with different functions, were involved in creating the overall sound of the music. In other words, the ensemble composition, ranging from solo voices with basso continuo to polyphonic music, was divided into different parts. Each had its own task, so that the performance resulted in the interaction of different functions of the individual players or groups involved. This created – as intended – a moment of action, of dramatic alternation and contrast, or in other words, the effect of 'opposing collaboration'."[16]

The musical innovations developed mainly in Italy marked a radical change in musical aesthetics around 1600. They were soon introduced into German Protestant sacred music by musicians such as Michael Praetorius and Heinrich Schütz – protagonists in music history who were also contemporaries of Johann Schop. In *Polyhymnia Caduceatrix et Panegyrica,* Michael Praetorius already published a collection of fourty solemn chorale concertos with large-scale instrumentation in 1619. Both parts of the *Kleine Geistlichen Concerte* by Heinrich Schütz appeared in 1636 and 1639.

A "Concert" (or concerto) is music performed by a vocal and/or instrumental ensemble. It is char-

acterised by the interaction and contrast of several groups, which differ in their execution (instrumental/vocal) and instrumentation (solo/choir/tutti) and play alternately or together. As Michael Praetorius points out, the word *concert* can be derived from the verb *concertare*, which means "to skirmish with one another". Thus, concertising was …

"… as if one were to select from among an entire society of musicians, and especially the best and most distinguished among them, to perform *voce humana* and with all kinds of instruments, such as cornettos, trombones, recorders and transverse flutes, crumhorns, bassoons or dulcians, racketts, violas da gamba, large and small violins, lutes, harpsichords, regals, positive organs, or organs, etc., and whatever other names they may have or may be invented … one after the other in chorus, and compete with each other, so that one always wants to outdo the other and make himself heard better."[17]

Schop dedicated the printing of his *Concerte* to the Wolfenbüttel Duke August and his wife Sophie Elisabeth. The fact that this took place in 1644 was no coincidence. Although Duke August of Brunswick-Wolfenbüttel began his reign in 1634, he only moved into his royal residence in Wolfenbüttel in 1643. Starting at that time, he and his wife were re-building a new court, and music was of course a part of it. It is questionable whether Schop's dedication was meant as a request for a position at August's court. Stephan Körner had already been August's well-established court conductor since 1638. Schop's rationale for the dedication was essentially due to the Duke's and his wife's love for music and performance. Schop writes how he and others "noted and heard many times with the utmost amazement" what the Duke and Duchess "had both truly accomplished with their own noble hands."[18] This refers primarily to Sophie Elisabeth, who was known to be a musician and composer and sought musical advice from none other than Heinrich Schütz, but Duke August was also an active and skilled musician.[19] Secondly, Schop expressed his gratitude for the "many good deeds" with which the Duke had "long since blessed him, although unworthy".[20] Schop began his musical career in Wolfenbüttel, but under August's predecessor Frederick Ulrich. Schop is most likely referring to the fact that August had engaged him and his Hamburg colleague Heinrich Scheidemann as a virtuoso duo for the celebrations marking the christening of his youngest son Christian Franz in Brunswick in 1639.[21]

Schop's *Geistliche Concerte* comprise 30 pieces with an ever increasing number of parts, the text and music of which is based on the repertoire of German Lutheran sacred music. These include hymns that refer to occasions and significant events in the church year (the Christmas carols *Gelobet seist du Jesu Christ* and *Von Himmel hoch, da komm ich her*, the Easter hymn *Christ lag in Todesbanden*, the Pentecost hymn *Komm, heiliger Geist* or the communion hymn *Gott sei gelobet und gebenedeiet*), and several liturgical works such as a Gloria (*Allein Gott in der Höhe sei Ehr'*), a Te deum (*Herr Gott, dich loben wir*) and a Magnificat (*Meine Seel erhebt den Herren*). Another focus is on psalm and Song of Songs settings (*Jauchzet dem Herren alle Welt*, *Nun lob mein Seel den Herren*, *Steh auf meine Freundin*, among others). The first twenty pieces are intended for one to eight voices, another eight are scored for double choir, while Schop suggests alternative instrumentation for the last two pieces, allowing for two choirs instead of one and the exchange of vocal and instrumental

parts. Schop's distinctive compositional style is evident in his choral concertos, for example in his use of only short *cantus firmus* motifs or his complete abandonment of them. An only rudimentary contrapuntal development corresponds to "a mostly original creative impulse with a variety of sounds, frequent changes of metre and particularly rhythmic individuality".[22]

The printed concertos do not specify the occasions for the performances, but it can be assumed that these are works composed by Schop during his time as cathedral cantor. In the 17th century, performances of music in Hamburg not only took place in the main churches. Matthias Weckmann, organist at St. James's Church, founded a *Collegium musicum* around 1660, an ensemble not affiliated with any church. They performed in Remther, the cathedral refectory, and apparently attracted an audience primarily interested in the new Italian style. Even though little is known about the programs there, it is hard to imagine that concertos by Johann Schop were not performed there.[23]

It is a common theme in booklet texts such as this that a well-known composer has been unjustly forgotten. Given his eminent importance in music history, this naturally also applies to Johann Schop, who today is known only to a few specialists. In any case, given the enormous admiration that Schop had enjoyed as a violinist and composer throughout his life, this is an injustice that is worth rectifying.

– *Sven Limbeck*

Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel
Music Collection

Footnotes

1 cf. Kurt Stephenson: Johannes Schop. Sein Leben und Wirken, Diss. Halle 1924 typewritten; Ulf Grapenthin: Schop, Johann d. Ä., in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik, 2nd new edition. Published, edited by Ludwig Finscher, Personenteil, Vol. 15, Kassel / Stuttgart and others 2006, col. 2–5; Hans Joachim Marx: Die Musik am alten St. Marien-Dom in Hamburg (1277–1782), Paderborn 2024 (Beiträge zur Geschichte der Kirchenmusik 26), pgs. 207–210.

2 Johann Balthasar Schupp: Der unterrichtete Student/ Oder: Ein *Academi*scher *Discours* zwischen zweyen Freunden *Seladon* und *Damon,* in: ders.: Zugab Doct: Joh: Balth: Schuppii Schrifften, o. O. u. J. Hanau um 1667, pgs. 202–248, here pg. 247.

3 Arne Spohr: »Was hört man da vor Seitenspiel/ Orpheus nicht dabey gleichen wil.« Die Huldigung Hamburgs vor Christian IV. (1603) und ihre musikgeschichtlichen Folgen, in: Hamburg. Eine Metropolregion zwischen Früher Neuzeit und Aufklärung, edited by Johann Anselm Steiger / Sandra Richter, Berlin 2012, pgs. 561–577, here pg. 576.

4 Erster Theil Newer Paduanen, Galliarden, Allmanden, Balletten, Couranten, vnnd Canzonen, mit 3. 4. 5. vnnd 6. Stimmen/ nebenst einem Basso Continuo, Hamburg: Jacob Rebenlein 1633; Ander Theil Newer Paduanen, Galliarden, Allmanden, Balletten, Couranten, vnnd Canzonen, mit 3. 4. 5. vnnd 6. Stimmen/ nebenst einem Basso Continuo, ebd. 1635–36.

5 Johann Schop: Erster Theil newer Paduanen, published by Arne Spohr, Middleton, Wisc.

2003 (Recent Researches in the Music of the Baroque Era 125), pg. 3.

6 Andreas Moser: Johann Schop als Violinkomponist, in: Festschrift Hermann Kretzschmar zum siebzigsten Geburtstage überreicht von Kollegen, Schülern und Freunden, Leipzig 1918, pgs. 92–95, here pg. 93; also Arne Spohr: »How chances it they travel?« Englische Musiker in Dänemark und Norddeutschland 1579–1630, Wiesbaden 2009 (Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung 45), pg. 172 Footnote 128.

7 Friedrich Chrysander: Geschichte der Braunschweig-Wolfenbüttelschen Capelle und Oper vom sechzehnten bis zum achtzehnten Jahrhundert, in: Jahrbücher für musikalische Wissenschaft 1 (1863), pg. 147–286, here pg. 155.

8 Liselotte Krüger: Johann Kortkamps Organistenchronik, eine Quelle zur hamburgischen Musikgeschichte des 17. Jahrhunderts, in: Zeitschrift des Vereins für Hamburgische Geschichte 33 (1933), pgs. 188–213, here pg. 205.

9 cf. Simone Eckert: Die Hamburger Ratsmusik. Geschichte eines norddeutschen Intrumentalensembles von der Renaissance bis zum 19. Jahrhundert, in: Concerto 40 (2023), No. 303, pgs. 24–27.

10 cf. Mara R. Wade: Triumphus Nuptialis Danicus. German Court Culture and Denmark. The "Great Wedding" of 1634, Wiesbaden 1996 (Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung 27), pg. 242 f.

11 Wade: Triumphus, pg. 248 f.

12 Johann Rist: Die AllerEdelste Belustigung Kunst- und Tugendliebender Gemühter, Hamburg 1666, pg. 179 f.

13 Jürgen Neubacher: Selle, Thomas, in: MGG Pers. 15 (2006), Sp. 552–556.

14 Hamburgisches Fried- und Freudenfeur/ Von dem Edlen und Mannfesten Herrn Titus Hektor/ Wolbestalten Lieutenant bei der Statt Hamburg und berühmten Feurwerckern künstlich verfärtiget, edited by Johann Rist, Hamburg 1650.

15 Johann Schop: Erster Theil Geistlicher Concerten, Mit 1. 2. 3. 4. vnd 8. Stimmen/ Sambt beygefügtem Basso Continuo vor die Orgel, Hamburg: Jacob Rebenlein 1643–44. In five part books in the Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel under the shelf mark 2.6.1–5 Musica.

16 Hans Heinrich Eggebrecht: Musik im Abendland. Prozesse und Stationen vom Mittelalter bis zur Gegenwart, München / Zürich 1991, pg. 324.

17 Michael Praetorius: Syntagma Musicum, Vol. 3, Wolfenbüttel 1619, pg. 5.

18 Johann Schop: Erster Theil Geistlicher Concerten, Mit 1. 2. 3. 4. vnd 8. Stimmen/ Sambt beygefügtem Basso Continuo vor die Orgel, Bass-Stimmbuch, Hamburg: Jacob Rebenlein 1644, pgs. A ii v–A iii r.

19 cf. Karl Wilhelm Geck: Sophie Elisabeth Herzogin von zu Braunschweig und Lüneburg (1613–1676) als Musikerin, Saarbrücken 1992, pg. 51 f. on August as musician; Andreas Waczkat: Sophie Elisabeth von Braunschweig-Lüneburg. Ihre geistlichen Dichtungen und Lieder in ihrer Beziehung zu Heinrich Schütz, in: Fürstinnen und Konfession. Beiträge hochadliger Frauen zur Religionspolitik und Bekenntnisbildung, edited by Daniel Gehrt / Vera von der Osten-Sacken, Göttingen 2015 (Veröffentlichungen des Instituts für europäische Geschichte Mainz, Volume 104), pgs. 345–352.

20 Schop: Erster Theil Geistlicher Concerten, Bass-Stimmbuch, pgs. A iii r.
21 Geck: Sophie Elisabeth, pg. 43 f.
22 Grapenthien: Schop, Johann, col. 5.
23 cf. Marx: St.-Marien-Dom, pgs. 330–339.

Ælbgut stands for chamber music collaborations and lively performance of the Baroque repertoire, featuring the natural blend of solo voices and a transparent ensemble sound. The ensemble was founded in 2018 by Isabel Schicketanz, Stefan Kunath and Martin Schicketanz.

The first production and foundation of Ælbgut's work was their debut CD with a solo ensemble featured in J. S. Bach's *St. John's Passion*, accompanied by *Wunderkammer Berlin,* which was awarded an OPUS KLASSIK in 2020.

Ælbgut invites highly regarded colleagues and friends who share the same ideals to present music in a transparent, authentic way and always true to the text.

Ælbgut was invited to the BACHMARATHON 2020 presented by the Leipzig Bach Archive to perform the traditional final concert of Bach's *B minor Mass*, despite the Corona pandemic, for only five singers and twelve instrumentalists. "Here, the poverty born of the coronavirus emergency truly became, in Rilke's words, 'a great splendour from within' [...] the intensity of the vocal quintet was downright infectious," wrote the FAZ.

Since then, Ælbgut has put together versatile programs from madrigals with a modest continuo accompaniment to large-scale Baroque compositions. Ælbgut appeared with the *Wrocław Baroque Orchestra* in a passion week concert with works by J. D. Zelenka in the Dresdner Philharmonie and presented a large-ensemble cantata program with *Capella Jenensis*.

For the 400th birthday of composer Johann Sebastianis, their new collaboration with *Wunderkammer Berlin* resulted in a CD released in September 2022 with sacred and secular vocal works based on the Baroque poet Gertraud Möller of Königsberg. Ælbgut already presented their third CD in March 2023 – *Leipzig 1723* with the cantatas that Telemann, Graupner and Bach used to apply for the position of St. Thomas' Cantor. They were awarded the quarterly German Record Critics' Award. "The interpretation of the four-part vocal ensemble Ælbgut and Capella Jenensis is the best that has appeared on the scene for a long time", explained the enthusiastic jury.

As *artist in residence* at the Heinrich Schütz Music Festival in 2024, Ælbgut presented four programs, among them the commissioned premiere of *Tiefhoffnungsblau* by Annette Schlünz, woven together with a selection of Symphoniae Sacrae III by Heinrich Schütz – "an emotional and sensual experience of new music through tight intricate voicing."

Hamburger Ratsmusik can look back on half a millennium of musical history in Hamburg, as it was in 1522 that the city first employed town musicians. Revived by Simone Eckert in 1991, the ensemble has continued this tradition for more than 30 years, dedicating itself with unflagging enthusiasm to historically informed performance on original instruments. The sound of these rare instruments, some of which are more than 300 years old, continues to intrigue and inspire both the "council musicians" and their audiences. The musicians are committed to carrying out ongoing research into the lit-

tle-known repertoire of their predecessors such as William Brade, Johann Schop and Dietrich Becker, as well as Georg Philipp Telemann and C.P.E. Bach. This music comes alive again with hosted concerts, literary readings with music as well as CD and video recordings.

Their work is complemented by collaborations with international musicians from Europe, China and Iran and with contemporary composers, and these encounters provide the inspiration for the artists' innovative programming. Concert tours have taken the musicians to many European countries, the USA, Japan and China.

The ensemble has rediscovered a wealth of music from the Renaissance, Baroque and Classical periods and recorded almost 40 albums, most of which represent the first time this music has been recorded, for the labels ***cpo***, Hänssler, Carus, Thorofon, audite, NCA, Christophorus and Phoenix Editions, as well as recordings for all the German radio stations and ORFAustria. In 2006 and 2010, the Hamburger Ratsmusik was awarded the Echo Klassik Prize, and in 2016 the ensemble received the RITTER Prize from the Oscar and Vera Ritter Foundation Hamburg.

The Hamburger Ratsmusik is also a partner of the Hamburg Telemann Society. Since 2014, it has been presenting its own concert series, Elbwærts ('towards the River Elbe'), as the Ensemble in Residence in the Composers' Quarter in the heart of Hamburg. The diverse activities of the ensembles include invitations as Artists in Residence in 2023 at the Heinrich Schütz Music Festival, in 2024 at the "KomponistenQuartier" and in 2025 at the International Fasch Festival in Zerbst.

Asked at the age of eight what she wanted to be when she grew up, **Simone Eckert** answered "a gambist". Admonitions to take up a sensible profession had no effect on her, and today she is a freelance musician in Hamburg.

Since taking her degree in early music at the Schola Cantorum in Basle (Hannelore Mueller, Jordi Savall, 1990) she has worked as a gambist, artistic director, concert agent and manager of her ensemble Hamburg Ratsmusik, musicologist, editor of newly rediscovered music for the viola da gamba, and a music teacher at the Conservatory of Hamburg.

She appears at all major festivals in Germany and many other European countries, the USA, Japan and China. With the Inaugural Cantatas, the artist has completed her recordings of Georg Philipp Telemann's 12 Fantasies for Viola da gamba solo for ***cpo*** in 2024. Previous CDs: Telemann, Moralische Kantaten, (555-141-2) Telemann, Musicalisches Lob Gottes (555-387-2)

Simone Eckert

Ælbgut

1 **Alleluja! Lobet den Herren** in seinem Heiligtum, lobet ihn in seinen Taten, lobet ihn in seiner großen Herrlichkeit, lobet ihn mit Psalter und Harfen, lobet ihn in der Feste seiner Macht, lobet ihn mit Posaunen, lobet ihn mit Saiten und Pfeifen, lobet ihn mit hellen Zimbalen, mit wohlklingenden Zimbalen. Alles, was Odem hat, lobet den Herren. Lobet ihn mit Pauken und Reigen. Alleluja!

2 **Jauchzet dem Herrn alle Welt.**
Dienet dem Herrn mit Freuden.
Kommt vor sein Angesicht mit Frohlocken. Erkennet, dass der Herre Gott ist.
Er hat uns gemacht, und nicht wir selbst,
zu seinem Volk und zu Schafen seiner Weide.
Gehet zu seinen Toren ein mit Danken,
zu seinen Vorhöfen mit Loben.
Danket ihm, lobet seinen Namen,
denn der Herr ist freundlich
und seine Gnade währet ewig
und seine Wahrheit für und für.

(Psalm 100)

3 **Lobe den Herren meine Seele** und vergiss nicht, was er dir Guts getan hat.
Der dir alle deine Sünde vergibet und heilt all dein Gebrechen.
Der dein Leben vom Verderben erlöset, der dich krönet mit Gnade und Barmherzigkeit.

6 **Meine Seele erhebt den Herren**,
und mein Geist freuet sich Gottes, meines

1 **Hallelujah. Praise God** in his sanctuary: praise him in the firmament of his power. Praise him for his mighty acts: praise him according to his excellent greatness. Praise him with the psaltery and harp. Praise him with the sound of the trumpet: praise him with stringed instruments and organs. Praise him upon the loud cymbals: praise him upon the high sounding cymbals. Let every thing that hath breath praise the Lord. Praise him with the timbrel and dance: Hallelujah.

2 **Make a joyful noise unto the Lord, all the earth**.
Serve the Lord with gladness,
Come before his presence with singing! Know ye that the Lord he is God,
It is he that hath made us and not we ourselves,
We are his people and the sheep of his pasture.
Enter into his gates with thanksgiving,
And into his courts with praise:
Be thankful unto him, and bless his name.
For the LORD is good;
His mercy is everlasting;
And his truth endureth to all generations.

(Psalm 100)

3 **Bless the Lord, O my soul,** and forget not all his benefits:
Who forgiveth all thine iniquities; who healeth all thy diseases;
Who redeemeth thy life from destruction; who crowneth thee with lovingkindness and tender mercies;

6 **My soul doth magnify the Lord**
And my spirit hath rejoiced in God my Saviour.

Heilandes; denn er hat die Niedrigkeit seiner Magd angesehen.
Siehe, von nun an werden mich selig preisen alle Kindeskind;
denn er hat große Ding an mir getan,
der da mächtig ist und des Name heilig ist.
Er übet Gewalt mit seinem Arm und zerstreuet,
die hoffärtig sind in ihres Herzens Sinn.
Er stößet die Gewaltigen vom Stuhl
und erhöhet die Niedrigen.
Die Hungrigen füllet er mit Gütern
und lässet die Reichen leer.
Er denket der Barmherzigkeit und hilft seinem Diener Israel auf,
wie er geredt hat unser'n Vätern,
Abraham und seinem Samen ewiglich.
Lob und Preis sei Gott dem Vater und dem Sohn
und dem Heiligen Geiste,
wie es war im Anfang, jetzt und immerdar und von Ewigkeit zu Ewigkeit, Amen.

For he hath regarded the low estate of his handmaiden.
Behold, from now on all generations will call me blessed;
For he hath done mighty things for me.
For He is great and holy is His name.
He hath shewed strength with his arm; he hath scattered
The proud in the imagination of their hearts.
He hath put down the mighty from their seats,
And exalted them of the low degree.
He hath flown to the hungry with good things;
And the rich he hath sent away.
He hath holpen his servant Israel, in remembrance of his mercy;
As he spake to our fathers,
To Abraham, and to his seed for ever.
Glory be to the Father and to the Son and to the Holy Ghost.
As it was in the beginning, it is now and ever shall be. World without end. Amen.

7 **Vom Himmel hoch, da komm ich her**,
ich bring euch gute neue Mär.
Der guten Mär, bring ich so viel,
davon ich sing und sagen will.
Euch ist ein Kindlein heut gebor'n,
von einer Jungfrau auserkor'n.
Ein Kindelein so zart und fein,
das soll euer Freud und Wonne sein.

Es ist der Herr Christ, unser Gott,
der will euch führ'n aus aller Not.
Er will euer Heiland selber sein
und von allen Sünden machen rein.
Merk' auf mein Herz und sieh dort hin.

7 **From heaven above to earth I come**
To bear good news to you;
Glad tidings of great joy I bring
Whereof I now will say and sing:
To you this night is born a child
Of a virgin, chosen mother mild;
This little child, so tender and fine,
Shall be the joy of all your earth.

'Tis Christ our God who far on high
Hath heard your sad and bitter cry;
Himself will your Salvation be,
Himself from sin will make you free.
Give heed, my heart, lift up thine eyes!

Was liegt dort in dem Krippelein?
Wes ist das schöne Kindelein.
Es ist das liebe Jesulein.
Bist willkommen, du edler Gast,
den Sünder nicht verschmähet hast,
und kommst ins Elend her zu mir!
Wie soll ich's immer danken dir?
Ach mein herzliebes Jesulein,
mach dir ein rein sanft Bettelein,
zu ruhen in meins Herzensschrein,
dass ich nimmer vergesse dein.

Davon ich allzeit fröhlich sei,
zu springen, singen immer frei,
das rechte Susann' singen schon
mit Herzenslust den süssen Ton.
Lob, Ehr' sei Gott im höchsten Thron,
der uns schenkt seinen einz'gen Sohn.
Des freuet sich der Engel Schar,
und singen uns solch' neues Jahr.

9 **Danket dem Herren,** denn er ist freundlich,
und seine Güte währet ewiglich,
Gott sei gelobet und gebenedeiet,
der uns selber hat gespeiset,
mit seinem Fleische und mit seinem Blute;
das gib uns, Herr Gott, zugute.
Kyrie eleison.
Herr, durch deinen heiligen Leichnam,
der von deiner Mutter Maria kam,
und das heilige Blut,
durch dein Fleisch und dein Blut
hilf uns, Herr, aus aller Not.
Der heilig' Leichnam ist für uns gegeben
zum Tod, dass wir dadurch leben.
Nicht größer Güte konnt' er uns schenken,
dabei wir sein solln gedenken.

Who is it in yon manger lies?
Who is this child so young and fair?
The blessed Christ-child lieth there.
Welcome to earth, Thou noble guest,
Through whom e'en wicked men are blest!
Thou com'st to share our misery,
What can we render, Lord, to Thee!
Ah! dearest Jesus, Holy Child,
Make Thee a bed, soft, undefiled,
Within my heart, that it may be
A quiet chamber kept for Thee.

My heart for very joy doth leap,
My lips no more can silence keep;
I too must sing with joyful tongue
That sweetest ancient cradle-song.
Praise, Glory to God on the highest throne,
Who unto man His Son hath given!
While angels sing with pious mirth
A glad New Year to all the earth.

9 **Give thanks to the Lord**, for He is good,
And His mercy is everlasting.
God be praised and blessed,
Who has fed us,
With His flesh and with His blood;
Grant us this, Lord God, for our benefit.
Kyrie eleison.
Lord, through Thy holy body,
Which came from Thy mother Maria,
And Thy holy blood,
Through Thy flesh and blood
Help us, Lord, from all our distress.
The holy body is given for us
To die, that we may live.
He could not give us greater goodness,
That we should remember him.

Herr, dein Lieb so groß dich zwungen hat,
dass dein Blut an uns groß Wunder tat
und bezahlet unser Schuld,
dass uns Gott ist worden huld.
Gott geb' uns allen seiner Gnade Segen,
dass wir geh'n auf seinen Wegen
in rechter Lieb' und brüderlicher Treue,
dass uns die Speis' nicht gereue.
Herr, dein' Heil'gen Geist uns nimmer lass,
der uns geb' zu halten rechte Maß,
dass dein' arme Christenheit
leb' in Fried' und Einigkeit.
Kyrie eleison.

10 **Durch Adams Fall ist ganz verderbt**,
menschlich Natur und Wesen:
dasselb Gift ist auf uns geerbt,
daß wir nicht konnten genesen
ohn‘ Gottes Trost, der uns erlöst
hat von dem großen Schaden,
darein die Schlang Eva bezwang,
Gott Zorn auf sich zu laden.

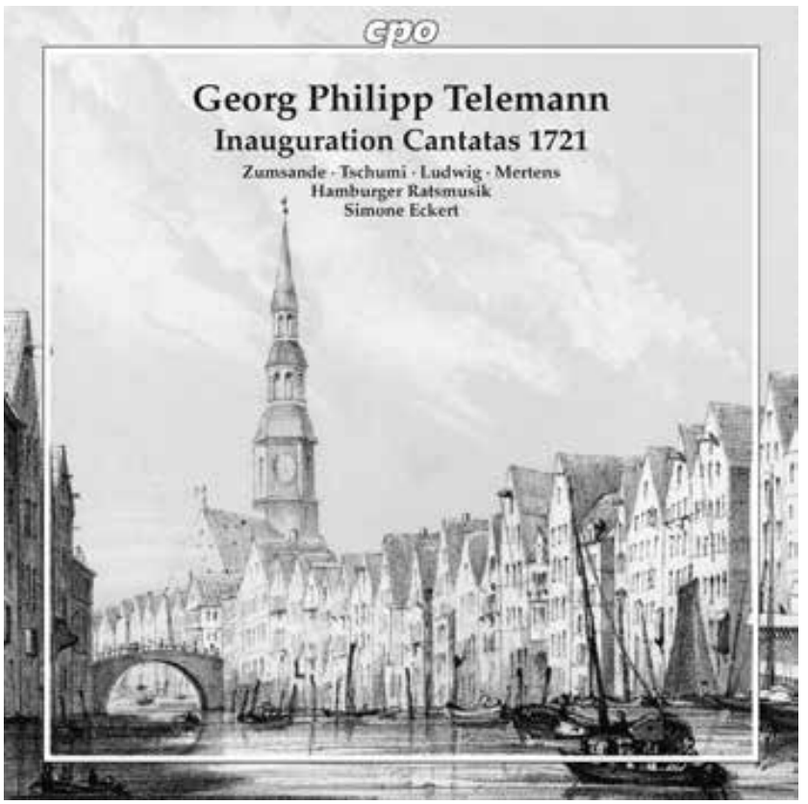
12 **Lob und Preis sei dir, o Herr**,
für alle Wohltat, die du uns getan hast.
Hilf uns ferner, Herr,
um deines Namens Willen.
So wollen wir allezeit
Dir dankbar sein,
jetzt und in Ewigkeit.
Alleluja!

Lord, that Thy love so great compelled thee
That Thy blood hath done a great miracle for us
And paid for our sins,
That God might be gracious to us.
May God give us all His grace and blessing,
That we may walk in His ways
In true love and brotherly faithfulness,
That we may not regret the food we have received.
Lord, never let Thy Holy Spirit leave us,
Who gives us the right measure,
That Thy poor Christianity
May live in peace and unity.
Kyrie eleison.

10 **Through Adam's fall, all is corrupted**,
human nature and essence:
The same poison is inherited by us,
we cannot recover
Without God's comfort, which redeems us
From the great harm
When the serpent led Eve,
And brought God's wrath upon herself.

12 **Honour praise and thanks be unto thee. O Lord**
For all the good things thou hath done for us.
Help us further, Lord,
For the sake of Thy name.
So we shall always
Be grateful to Thee,
Now and forever.
Hallelujah!

Already available ***cpo*** 555 141–2



Already available ***cpo*** 555 542–2

---

cpo 555 703–2
Recorded: Flemhude, St. Georgs- und Mauritiuskirche, June 9–12, 2024
Recording Producer, Digital Editing & Mastering: Bernhard Hanke
Executive Producer: Burkhard Schmilgun
Cover: "Hamburg Dammtor 1700", © Photo: akg-images / historic-maps, 2025
Photography: Guido Werner (p. 25), Foto Philipp Trochim (p. 30), Roy Cabenda (p. 32)
English Translation: Daniel Costello
Design: Lothar Bruweleit
cpo-Musikvertriebs GmbH, Lübecker Straße 9, 49124 Georgsmarienhütte, Germany, info@***cpo***.de
℗ 2025 – Made in Germany

Ælbgut & **Hamburger Ratsmusik in Nienstedten**

cpo 555 703–2