Johann Schop

* um 1590 – 1667

Ein Meister des norddeutschen Frühbarock

von Detlef Hagge

© Detlef Hagge 2008

Johann Schop (*um 1590 – 1667)

Ein Meister des norddeutschen Frühbarock

von Detlef Hagge

Wie konnte es geschehen, daß ein Musiker, der lange Zeit zusammen mit den 3 anderen großen „Sch“ (Schein, Scheidt, Schütz) gerühmt wurde, so sehr in Vergessenheit geriet? Wieso ist der Hamburger Musiker Johann Schop heute kaum noch bekannt? Selbst in Hamburg ist nur eine der kleinsten Straßen in Eimsbüttel, welches als Dorf damals weit vor den Toren der Stadt lag, nach ihm benannt worden. Ursache für diesen Sachverhalt sind die nur spärlich erhaltenen Quellen über Leben und Werk des Johann Schop.[1] Bei Kenntnis seiner Kompositionen kommt man sehr bald zu dem Urteil, daß diese neben den Werken von Schein, Scheidt und Schütz durchaus bestehen können und darüber hinaus ihre ganz persönliche Ausprägung haben.

Das Auffinden verschollener Musik.

Früher kannte der Autor den Namen Schop nur flüchtig als frühen Geigen-Virtuosen und durch seine Nennung im ev. Gesangbuch als Komponisten des Chorals „Sollt ich meinem Gott nicht singen“ und einiger anderer Choräle, die immerhin schon zu seinen Lebzeiten in den Gesangbüchern zu finden waren. Erst durch die Aufführung eines Werkes von von ihm anläßlich eines Konzertes in Groningen (am 26. Mal 1972) wurde der Autor auf diesen Musiker aus Hamburg aufmerksam. Musiziert wurde nach einer Rekonstruktion, die der Hamburger Musikwissenschaftler Dr. Gustav Fock schon vor dem 2. Weltkrieg verfertigt hatte. Diese Rekonstruktion war nötig, weil das Werk bis dahin nur unvollständig erhalten war. Durch die Kriegseinwirkungen ging dann noch mehr verloren. Auch im hervorragenden Quellen-Lexikon R.1.S.M. ist die Instrumentalmusik von Schop nur als Fragment aufgeführt.

Der Autor begann nun seinerseits ein zeitraubendes Quellenstudium über Johann Schop, das nicht ohne archäologischen und dedektivischen Reiz blieb. Er fand in dem Dorf Udestedt bei Erfurt, in Thüringen gelegen, das man nur über Stoßdämpfer strapazierende Feldwege erreichte, das im R.1.S.M. erwähnte Pfarr-Archiv.[2] Es war ein Kleiderschrank einer verwaisten Pfarrei. Hier fand der Autor eine Sammlung, die Einzelstimmen verschiedener, meist ungenannter Komponisten enthielt. Es handelte sich um den Nachlaß einer Sammlung des Kantors Tobias Friedrich Bach (1695 - 1768), dem Neffen Joh. Seb. Bachs und Sohn des Joh. Christoph Bach aus Ohrdruf/Erfurt. Er war der ältere Bruder Johann Sebastians, bei dem dieser nach dem Tod der Eltern als neunjähriger Knabe aufgenommen wurde. Um dieses Konvolut von Noten sicherer zu verwahren, fehlte es in der ehemaligen DDR an finanziellen Mitteln. Ein Küster aus Udestedt sagte zu, von einigen Stimmen, die auf Johann Schop schließen ließen, mit seiner Kamera Aufnahmen zu machen und zu versuchen, sie über die Grenze zu befördern. Das war zu der Zeit noch sehr abenteuerlich. Nach einigen Monaten kamen zu Noten aus Kassel (Mikrofilm-Archiv), Wien und Zürich, jetzt auch weitere Ablichtungen Schopscher lnstrumentalmusik zusammen.

---

[1] Kurt Stephenson, Johann Schop, sein Leben und Wirken, Diss./Halle 1924

[2] Joh. Schop: „Erster Theil neuer Paduanen etc. mit 3, 4, 5 und 6 Stimmen nebst dem B. c. bey Michael Hering sel. Erben, Pfarrarchiv Udestedt b. Erfurt, nur Cantus und Bassus

Die Reise nach Udestedt führte aber zu einem überraschenden Ergebnis: Bei einem Puzzle von Einzelstimmn aus verschiedenem, oft fehlerhaften historischen Notensatz (vermutlich sogar Raubdrucken) in kaum erkennbaren Reproduktionen auf Fotostat-Papier und Negativen, fanden sich mit Hilfe eines Projektors und den mühsam spartierten Stimmen wieder alle zusammengehörige Teile der verschollenen lnstrumentalmusik von Johann Schop. Alle Fragmente der Tänze aus den Jahren 1633 und 1640 ließen sich lückenlos miteinander ergänzen!

Es erwies sich als nötig, als erstes mit dem Ende einer Komposition zu beginnen, da hier alle Stimmen zwangsläufig zusammentrafen. Aus dem Vorwort der wieder aufgefundenen Stimme (Cantus 1)[3] lassen sich manche Informationen zur Person und zum Werk von Johann Schop entnehmen. Musik in Stimmbüchern, im Notensatz aus Einzellettern herauszugeben, war vor dem Gebrauch des Kupferstichs allgemein gebräuchlich. Außerdem war dadurch das unerlaubte Vervielfältigen nicht ganz so einfach. Trotzdem wurden hemmungslos Raubdrucke von erfolgreicher oder vergriffener Musik - wie im Falle Schops - produziert. Dagegen verwahrt sich Schop auch gar nicht im Vorwort einer späteren Ausgabe, sondern nur darüber, daß dieses so fehlerhaft geschieht.[4]

Wer war der Rathsmusiker Johann Schop?

In einer Ansprache von Balthasar Schupp, Pastor an der St. Jacobi-Kirche in Hamburg, aus dem Jahre 1667 (vermutlich die Traueransprache für Johann Schop) lesen wir über ihn und das Hamburger Musikleben des 17. Jahrhunderts folgendes:[5]

„Die Musica ist eine edle Kunst / und ein großes Ornamentum eines edlen ingenii. Alle anderen Künste und Wissenschaften sterben mit uns. Ein Jurist kann seine Prokuratur-Stücklein im Himmel nicht anbringen. Denn da führet man keine Proceß wie zu Speyer und anderswo. Ein Medicus wird imHimmel niemand antreffen / der von ihm begehret wird / daß er ihm ein Recipe schreiben / und eine Purgation eingeben solle. Aber was ein Theologus und Musicus auff Erden gelernet hat / das pracicticirt er auch im Himmel / und lobet und preiset Gott. / Wann ich nun mich wollte in musica vocali üben / so wollte ich deswegen eben nicht auff eine Teutsche in einem kleinen Landstädtlein gelegene Universität ziehen / sondern wollte zu Hamburg suchen den edlen Scheidemann / den vortrefflichen Matthias Weckmann / den wohlberühmten Johann Schopen / und andere Künstler / derengleichen in etlichen Königlichen / Chor- und Fürstlichen Capellen nicht anzutreffen sind.“

Diese Worte geben ein gutes Bild von der hohen Auffassung, die die Zeitgenossen des Hamburger Rathsmusikers Johann Schop von der Musik hatten. Sie bezeugen zugleich, welch überragende Rolle die Stadt Hamburg zu jener Zeit im deutschen Lande gespielt hat, ein Ort, wohin sich die besten Musiker des Reiches gezogen fühlten. Daß Schopens Name dabei mit den beiden großen Schülern Schützens und Sweelincks in einem Atem genannt wird, mag nach dem Bilde, das die Musikgeschichte bisher von Johann Schop entworfen hat, kaum berechtigt erscheinen. Seine wahre Bedeutung müssen seine Werke uns selbst liefern, soweit sie uns bisher erschlossen sind.

---

[3] Pfarrarchiv Udestedt b. Erfurt

[4] Cantus-Stimme 1633, a. a. O., s. a. Abb. S. 13

[5] Joh. Balthasar Schupp, Pastor a. d. St. Jakobi, Hamburg, Jahrb. für Musikw.1863

Quellen zum Leben von Johann Schop

Die Taufregister aller Hamburger Kirchen sind erst von 1605 an erhalten. Nach einer Notiz Chrysanders soll Johann Schop in Hamburg geboren sein. Aus dem nun wieder vorliegenden Vorwort in der Cantus-Stimme von 1633 läßt sich diese Vermutung erhärten. Johann Schop schreibt dort selbst: *„ . . . darinnen ebenermaßen alle Gunst und Affection . . . so bereit(s) für 40 Jahren meinem Seel Vatern als Musico (Komponist) und Instrumentisten bey dieser guten Stadt widerfahren . . .“.*[6] Das genaue Geburtsdatum Johann Schops ließ sich bis heute nicht ermitteln. Es muß aber um 1590 liegen, denn bereits 1614 fordert ihn Michael Praetorius für seine reorganisterte Hofkapelle in Wolfenbüttel an: *„ . . . Johann Schop, ein sehr guter Discant-Geiger: kann das das Seine uff der Lauten, Posaunen und Zinken auch prästiren.“*[7]

Johann Schop war also nicht nur ein ganz früher Virtuose, am Anfang der Entwicklung von der Viola da braccio zur Violine, sondern beherrschte die anderen genannten Instrumente und das Komponieren ebenfalls meisterhaft. Das war übrigens auch Voraussetzung zur Leitung der Hamburger „Ratsmusiker“ in einer Stadt mit modernem Festungswerk, die nicht wie andere durch den 30jährigen Krieg in Mitleidenschaft gezogen wurde. Zu der Zeit zogen viele gute Musiker und lnstrumentenbauer nach Hamburg. Die Vielseitigkeit vom Musiker Schop kommt auch in einem Titel-Kupferstich des Jahres 1643 zum Ausdruck[8]: Ein Engel mit Viola da braccio, zu seinen Füßer ein nach links gekrümmter Zink, eine Knickhalslaute und die Andeutung der Stürze einer Posaune. Auf der rechten Seite des Portraits sehen wir einen dirigierenden Engel mit Notenbuch, was auf den „Musico“ hinweist, d. h. den Komponisten und Leiter. Darüber hinaus ist er auch als Organist genannt.[9]

Aus der inzwischen aufgefundenen Quelle geht hervor, daß Johann Schop gegenwärtige Paduanen etc. zu eygener Lustübung . . . coniponiret“ hat. Das mag sich wohl schon auf die Zeit beziehen, da er vorher „in die sechzehn Jahre lang hohen Potentaten, Königen und Fürsten an ihren Höfen und Capellen . . . aufgewartet hatte (Abb. S. 11). 1621 trat er in Hamburgs Dienste als Rathsviolist ein. Welche Titel er de jure auch immer gehabt haben mag, er selber nennt sich stets „Musicus“. De facto war er wohl der Kopf der Rathsmusik, was auch die Höhe seiner Einkünfte nach den Kämmereiakten begründen würde.[10] Wohl schon damals gab es in Hamburg die Tendenz, „Orden und Titel an der Garderobe abzulegen“. Wozu sollte er auch nach weiterer Anerkennung streben, da er, nach den vorhandenen Quellen zu urteilen, als Musiker und Mensch hoch geachtet wurde. In der Continuo-Stimme (sie kam wohl damals dem jeweiligen Leiter eines Ensembles zu, da Partituren nicht gedruckt wurden), findet sich ein gemütvoller Dedikations-Titel an Schop des Dichters und Pastors Job. Rist aus Wedel in Holstein mit folgenden Worten:[11]

„Daß keiner / mein Herr Schop / mit euch sich recht vergleichet / wann eure kluge Hand die zarte Geige streichet / das weiß ein jeder fast. / Er selbst der bleiche Neid bezeugt, daß ihr / Herr Schop / der ander Orfeus seyd. / Jetzt macht ihr dieses waar durch eur recht süßes Singen, das der Syrenen trotzt / wohl euch! Ihr werdet dringen dadurch zur Ewigkeit / wo Gottes Harfenist, der David lange schon vor euch gewesen ist.“

---

[6] Cantus-Stimme, a. a. O.
[7] Kurt Stephenson, a. a. O.
[8] s. Abb. S. 9
[9] Hamburgisches Staatsarchiv, Kämmerei-Akten
[10] a. a. O.
[11] Geistliche Concerte, Vorwort zur Continuo-Stimme, Bibl. Wolfenbüttel, s. a. Abb. S. 12

Johann Schop hat, seinem überragenden Rufe entsprechend, manche Reisen auch ins Ausland unternommen. Mindestens eine dieser Reisen unternahm er zusammen mit Heinrich Schütz und Heinrich Albert nach Dänemark zur Hochzeit des Kronprinzen Christian mit der sächsischen Prinzessin Magdalena Sybilla 1634 in Kopenhagen. Hier war es auch, wo er einen Geiger-Wettstreit mit dem französischen Violinisten Fuccart ehrenvoll bestand.[12]

Über Johann Schopens virtuoses Spiel geben die erhaltenen Noten nur ein ungenaues Bild.[13] Er soll seine Virtuosenkünste „am hellsten haben leuchten lassen" über einen ostinato geführten Baß. Das läßt auf eine große Improvisationskunst schließen, wie wir sie heute nur noch im Jazz kennen.

Im Kreise der schon genannten Musiker müssen wir uns Johann Schop auch musikgeschichtlich denken. Von den etwa 170 erhaltenen monodischen Liedern[14], z. T. nach Texten des Johann Rist und seinem „Elbschwanen-Orden", wurden schon zu Schops Lebzeiten etliche in die Kirchengesangsbücher des deutschsprachigen Raums übernommen. Die noch in einem Prachtband erhaltenen 30 „Geistlichen Konzert" mit ein bis acht Stimmen wurden seit 1987 im Pan-Verlag herausgegeben. Bisher erschienen sind: Ein deutsches Magnifikat, ein deutsches Tedeum und ein doppel-chöriges „Danket dem Herrn" für Hoch- und Tief-Chor (auch rein instrumental aufzuführen).

In Matthesons „Ehrenpforte" von 1740 gibt es keinen größeren Artikel mehr über Johann Schop. Er schreibt aber noch: „Wenn König Christian IV. auf die Nähe kam (nach Altona, zu der Zeit die zweitgrößte Stadt Dänemarks, d. Red.), mußten Jacob Prätoritus und Johann Schope zu ihm hinaus. S. Maj. hätten sie gerne nach Kopeinhagen gehabt. Sie bedankten sich aber und dachten: Wenn ein Bürgermeister in Hamburg stirbt, darff die Musik kein Trauerjahr halten." Im erwähnten Trauerjahr hatten die Musiker einer Hofkapelle keine Nebeneinkünfte durch Tanz- oder Hochzeitsmusiken, z. T. wurden sie sogar aus der Hofkapelle entlassen. Das gab es aber in Städten wie Hamburg nicht. In ihr hat darin auch Johann Schop bis zu seinem Tode im Jahre 1667 (zwischen „Johanni und Michaelis", dem 24. Juni und dem 29. September) gelebt und gewirkt. In den Kämmereiakten hat „Johanni" noch Johann Schop selbst den Erhalt seines Verdienstes quittiert, an „Michaelis" seine Witwe.[15] Seine Grabstätte ist nicht mehr bekannt.

Zur Besetzung der Instrumentalmusik

Hamburg hatte immer einen engen Kontakt zu England. Daher erklärt sich die besondere Vorliebe in Hamburg für die Violen-Familie. So nimmt es nicht Wunder, daß ein Vorläufer von Johann Schop, ein Engländer, Leiter der Rathsmusik gewesen ist: der Violist William Brade. Es war auch Aufgabe der Stadtpfelfer, im Rathaus (unter der strengen Aufsicht der Obrigkeit) zum Tanz aufzuspielen. Für diese Aufgaben brauchte auch Schop seine

---

[12] Kurt Stephenson, a. a. O.

[13] s. Abb., S. 12

[14] In der Herzog-August-Bibliothek sind folgende Werke Schops archiviert: Geistliche Concerte, Hamburg 1643, 1 bis 8 Stimmen; Melodey auff das neue Fried- und Freudenlied; Himmlische Lieder (1/2); Alltägliche Hausmusik oder Musikalische Andachten; Neue Himmlische Lieder (50 Lieder für Discant und B. c.); Salomons des Ehrr. Königs Hohes Lied (23 Lieder für Discant und B. c.); Des Daphnis aus Cimbrien Galathee (40 Lieder für Singstimme und B. c.); Dichterisches Rosen- u. Lilientahl mit mancherlei Lob-, Lust-, Schertz, Schmerz-, Leid- und Freudenliedern geziert.

[15] Hamburgisches Staats-Archiv, Kämmerei-Akten

Tanzsammlungen. So erklärt sich auch die Anzahl der Stimmen in Schops Tanzsammlung „mit 3, 4, 5 und 6 Stimmen“. Bei Hochzeitsmusiken, die in Hamburg beim „Ratskuchenbäcker“ bestellt wurden - er war auch der Vorgesetzte der Musiker - war streng vorgeschrieben, wieviel Musiker die Hochzeiter bestellen durften, damit keiner über seine Verhältnisse lebte.[16] Um 1650 erhielt ein Ratsmusiker für eine Hochzeitsmusik 2 Rtl.[17]

Es hieß zwar oft bei Ausgaben von Tänzen: „Zu musizieren auf allerley Instrumenten“, doch kann man in Hamburg indirekt folgendes aus den Quellen schließen:

1. Instrumente, die Johann Schop selbst beherrschte (Viola da braccio, Violine, Laute, Posaune und Zink).[18]

2. Thomas Seile verlangt von einem Rathsmusiker, alternativ für den Sopran: Zink, Violine, Flöte; für den Alt: Alt-Posaune, Flöte; für den Tenor: Tenor-Posaune, Tenor-Geige, Tenor-Flöte; für den Baß: „Baß-Geige“, Chorist-Fagott (Dulcian) und eine „Quart-Posaune“. Das alles mußten die Musiker für eine Musik „bey sich haben und pro varlation gebrauchen“.[19]

3. Die notierten Schlüssel der Stimmbücher. Neben den erwähnten Blockflöten aller Stimmlagen, besonders aber dem Chorist-Fagott, statt der Baß-Blockflöte, werden im Cantus und der Quinta Vox (2. Sopran) bei fast gleichem Umfang einmal Violin-Schlüssel (Viole) und zum anderen C-Schlüssel notiert (Zink). Der notierte Alt-Schlüssel und der hohe Baß-Schlüssel entsprechen in allen Fällen dem Umfang einer Tenor-Posaune. Für die Besetzung des Continuo empfiehlt sich „pro variatione“ Gambe/Laute oder Orgel/Fagott, wobei der gewissenhafte Kontrapunkt bei Schop auch zuläßt, auf das Continuo-Instrument ganz zu verzichten.

Stilarten der Tänze bei Schop

Daß Schop schon die mehrgliedrige Form beherrschte, geht aus den Trios hervor. Der Musikwissenschaftler Dr. Kurt Stephenson hatte recht (Halle 1924),[20] wenn er vermutete, daß in den Drucken von 1633 und 1640 die Canzone nur eine Randerscheinung sei. Die Auflage von 1640 ist dem Inhalt nach mit der von 1633 identisch.

Wenn Schop nun im Titel der Continuo-Stimme schreibt „mit unterschiedlichen Stücken vermehret“, so bezieht sich das auf den „Ander Theil der Tänze (Hamburg 1635, bey Jacob Rebenlein, in Verlegung Tobiae Gundermanns).[21] Und hier ist nun etwas Interessantes festzustellen: In der Ausgabe von 1633 sind unter 62 Tänzen nur zwei Canzonen, im Verlaufe von nur zwei Jahren komponiert Schop dann weitere 40 Tänze mit bereits 14 Canzonen. Wir können sagen: Um diese Zeit beginnt in Hamburg der italienischen Stil den englischen abzulösen. Leider ist von den Tänzen des Jahres 1633 nur der Cantus erhalten.

---

[16] Beim Ratskuchenbäcker mussten sich alle Brautleute melden, wenn sie Ratsmusiker verpflichten wollten, donnerstags im Remter des Hamburger Doms, dort probten die Ratsmusiker; „Bönhasen“ waren „Schwarzarbeiter“, sie durften nicht öffentlich spielen. Eckart Kleßmann, Geschichte der Stadt Hamburg 1981, S. 208 ff.
[17] Hamburgisches Staatsarchiv, a. a. O.
[18] Titelkupfer zu „Erster Theil Geistliche Concerte“, Hamburg1643/44, Abb. S. 9
[19] Thomas Selle, Bestallung einer Kirchenmusik
[20] a. a. O.
[21] Pfarrarchiv Udestedt, a. a. O.

Bei Organisten-Proben - Schop gehörte regelmäßig zur Prüfungskommission - wurde in dieser Zeit darauf geachtet, ob der Kandidat auch die italienische Manier beherrschte.[22] Unter den 102 Tänzen (1633/1635) befindet sich jedoch nur eine Sarabande. Sie weist noch die alte, nicht die spätere, gravitätische Form auf, sondern hat folgenden schnellen Rhythmus:

Die Sarabande war um 1635 in Hamburg in ihrer gravitätischen Ausprägung also noch nicht bekannt. Von einem französischen Einfluß konnte zu dem genannten Zeitpunkt also noch nicht die Rede sein. *ltalienisch* bedeutete: Viel Freiheit, Diminution und erwünschte Improvisation. *Französisch* bedeutete, genau wie beim Hof-Zeremoniell: Genau definiert, bis zur verbindlichen Ausführung der Agogik und der kleinsten Verzierung. Genaues Hinschauen auf die Entstehungszeit einer Komposition, ist also auch bei Stilfragen frühbarocker Musik zuempfehlen.

Schop entschuldigt sich in seiner Vorrede beim Fürsten, der sicher den Druck finanziert hat, daß er in der Zeit großer Trübsal (es wütete bekanntlich noch der 30jährige Krieg) seine „Geistlichen Concerte“ in Druck gibt.[23] Er begründet es damit, daß in solchen Zeiten Musik und Dichtung von besonderer Wichtigkeit seien. Die zentrale Aussage beim Konzert „Danket dem Herrn“ - zentral im ganz konkreten Sinne - liegt dann auch beim 80taktigen Werk genau in der Mitte, ab dem 40sten Takt: Die Bitte um Frieden, nur in diesen 2 Takten. Dieses 8stimmige Werk, für einen Hoch- und einen Tief-Chor gesetzt, läßt sich vorzüglich auch rein instrumental aufführen, wie es auch Heinrich Schütz in seiner „Geistlichen Chormusik von 1648 vorschlägt:[24] Die Kompositionen sind "beides, vokaliter instrumentaliter zu gebrauchen“. Vielfältige Kombinationen in der Besetzung sind außerdem denkbar: Bläser und Streicher, auch im Colla-parte-Spiel mit Chor, Blockflöten-Chor, Gesangs- und Instrumentel-Solisten, die sich ergänzen können, soweit der Textfluß darunter nicht leidet. Für festliche Aufführungen gibt Johann Schop weitere Hinweise zur Instrumentierung. Bei seinen Geistlichen Concerten ist im Vorwort zu Nr. XXX ist zu lesen : *„ . . . jedoch kann es ebenmäßig . . . und nach Belieben mit Trompeten und Heerpauken . . . musicieret werden.“* Wegen der Wahrung des Zunftgeheimnisses sind Aufzeichnungen von Trompeten-Stimmen aus der Zeit noch sehr selten. Bei einer Lehrdauer von mindestens 6 Jahren, einem Dienst als Feld-Trompeter (danach erst wurde man ein Hof-Trompeter),[25] gehörte das Improvisieren von Trompeten-Stimmen zum selbstverständlichen Handwerk und war nur einem Mitglied der Trompeter- und Pauker-Zunft vorbehalten. Zu Joh. Seb. Bachs Zeiten hatten sich die Städte das Recht, Trompeter zu halten, von den Fürsten erkauft.

Die Satztechnik Schops bei seinen „Geistlichen Concerten“

Hier folgt nun eine taktweise Untersuchung des Geistlichen Concert Nr. XI „Herr Gott, dich loben wir“. Wenn auch manche Passagen anders zu deuten wären, so bietet die Fülle der Indizien sichere Hinweise auf damals gebräuchliche Kompositionstechniken.

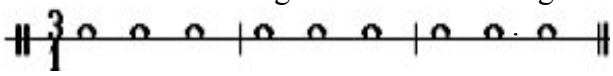
Takt 1 und 2 ist das Choral-Zitat als Solo, die Antwort erfolgt im Tutti (wie eine Antiphon) bis zum Wort „Ewigkeit“, das in einer gedehnten Note endet. Die unruhige Welt wird durch kurze „hektische“ Notenwerte geschildert, ganz im Gegensatz zu großen und ruhigen Werten

[22] bei der Hochzeit Herzogs Friedrich I., Kurt Stephenson a. a. O.
[23] Vorwort zu den „Geistlichen Concerten“, a. a. O.
[24] Geistliche Chor-Music 1648, Vorwort an den „Günstigen Leser“
[25] Versuch einer Anleitg. zur Trompeter- u. Pauker-Kunst, Joh. Ernst Altenburg, Halle 1795

bei dem Wort „Himmelsheer“ (Takte 6 -8). Das Wort „Ehre“ wird durch Auszierungen gekennzeichnet (Takte 10 - 16). Es folgt wieder ein Choral-Zitat: „Cherubim“ und „Seraphim“ singen zweistimmig. Das Singen der Engel folgt mit Koloraturen, wobei das Wort „immer“ wieder einen langen Notenwert erhält (Takte 17 - 22). Die Takte 13 - 31 sind ein Zitat, wobei die häufigen Echos die Weite des „Himmelsaales“ charakterisieren. Die Weite und Ferne werden auch durch den weitesten Tonumfang der Singstinmen bis zum zweigestrichenen g" geschildert (Takt 35). Die „12 Boten“ erhalten, als vom Himmel kommend, die hohe Lage. Dazu erscheinen die Märtyrer, die ja auf Erden litten, eine Oktave tiefer und steigen dann aufwärts (Takte 40/41).

Der „große Schall“ dehnt sich wieder durch einen großen Notenwert (Takt 43). Der Wunsch nach Einheit „der ganzen Christenheit“ wird durch ein einheitliches, ruhiges Fundament in E-Dur ausgedrückt (Takte 44 - 45). Es folgt die Betonung des Wortes „höchstes“ durch die Länge des Notenwertes; der Generalbaß hat dadurch die Möglichkeit, auch einmal mit seinen Mitteln „Höhe“ zu zeigen.

In den Takten 49 und 50, bei den Worten „einiger Sohn“, werden die Stimmen polyphon geführt, um mit dem Wort „Sohn“ auf einem einheitlichen G zu enden (Takt 51). Bei dem Anruf „Heiliger Geist, Tröster“ kommt die Stinmführung von oben, herab und endet „tröstlich“ und beruhigend gleichzeitig mit dem Vierer-Takt, der ja auch durch die 4 ein Symbol f'ür die Welt ist. Takte 55 bis 60 sind irn Dreier-Takt gesetzt, und Schop charakterisiert den „rechten Dienst“ durch den Gebrauch des „Tempus perfectum“, einer schon seiner Zeit etwas aus dem Gebrauch gekommen Notierungsart:



Die einzigen Sechzehntel-Noten des Werkes stehen beim exaltierten Loben in „hüpfenden“ Figuren des Taktes 64. Die Linie der Anrede „Du König der Ehren, Jesu Christ“ endet in Takt 68 auf einem A-Dur-Akkord, dessen drei Kreuze noch bei Joh. Seb. Bach die drei Kreuze von Golgatha syrnbolisierten. Das Wort „ewiger“ (Takte 6 - 71) wird durch endlose Wiederholungen überdeutlich. Die Gewichtigkeit der Aussage in den Takten 72 - 76 wird durch „gewichtige“ Notenwerte betont, wobei die Verwendung überwiegend „weißer“ Notenwerte sicher auch die „reine Jungfrau“ symbolisieren sollen. Das läßt sich nur in den Stimmbüchem erkennen, die nur einzelne Musiker besaßen, und war damit der Allgemeinheit unzugänglich wie das Figurenwerk gotischer Dome hoch am Turm.

Das Wort „erlösen“ in den Takten 77 - 78 scheint in der musikalischen Geste des „Knotenpulens“ dargestellt, wobei „das menschliche Geschlecht“ in der Tiefe noch festliegt (Takte 79/80). Bei Takt 82 findet sich in den Stimmbüchern bei dem Wort „zerstört“ der Ton H jeweils mit einem Auflösungszeichen. Das gibt orthographisch überhaupt keinen Sinn und ist außerdem nicht hörbar. Wenn wir aber, wie schon bei den „weißen“ Notenzeichen, das Wort „Zerstörung“ mit Auflösung gleichsetzen, haben wir eine mögliche Erklärung, von der ein Hörer nichts hat. Betonung durch Wiederholung ist ein altes rhetorisches Mittel, wie bei Takt 83. Die große Steigerung durch aufsteigende Sequenzen symbolisiert Christi Erhöhung (Takte 86 - 91). Das „Zukünftige“ ist im Klang noch sehr zurückhaltend und verschlossen durch ein plötzlich einsetzendes Piano und ein unvermitteltes C-Dur (Takt 91).

Das „tot“ ist bei Schop im Sopran ohne Bewegung, und bei dem Wort „lebend“ erlaubte es dem Continuo-Spieler eine Bewegung einzubauen, die außerdem die Bewegung von Takt 95 schon einleitet. In Takt 100 gibt es eine besondere Hervorhebung durch eine Generalpause. Das Wort „Heil“ zeigt in den drei Hauptstimmen eine Ganze Note (Takt 102). Heil und Hilfe kommen auch hier wieder von oben (Takte 103 - 109). Die Quart-Sprünge aufwärts versinnbildlichen deutlich das „Hochheben“ im Text (Takte 110 / 111). In den Takten 113 -

115 finden wir wieder das Loben durch Verzierungen im Notenbild wieder, das aber durchaus auch zu hören ist. Das Wort „dienen“ ist bei den Takten 116 / 117 durch viel Bewegung als Tu-Wort dargestellt. Es folgt wieder ein deklamatorischer Anruf im Choral-Ton des Tedeums (Takte 120 / 121). Wie eine andauernde Not dehnt sich der folgende Teil bis zur verzögerten Auflösung in Takt 125: Das Ende des 30jährigen Krieges war zum Zeitpunkt der Komposition noch nicht abzusehen. Allerdings *fügt* es sich fugenartig mit dem Hoffen auf Barmherzigkeit und einer „vertrackten“ chromatischen Echo-Passage auf das Ende zu (Takte 126 -134). In Takt 135 finden wir die einzige Synkope des ganzen Werkes in allen Stimmen, was der Betonung des Wortes „lieber“ besonders akzentuiert. Mit einer aufgeregten letzten Bitte endet das Werk in einem beruhigendem Amen.

Statt des Fermate-Zeichens am Schluß der vorliegenden Partitur steht im Cantus des Originals eine seltsame Longa (= 4 Semibrevis), dadurch erhält dasWerk bei korrekter Einhaltung eine Gesamtlänge von 147 Takten. Hier scheint eine Zahlen-Symbolik vorzuliegen, wie sie bei den Niederländern der Renaissance z. B. von Ockeghem schon angewandt wurde. Die Quersumme von 147 Takten aber ist die 12 (mdl. Dr. Krings, Köln). So hat das himmlische Jerusalem 12 Tore, die 12 ein altes Symbol der Vollkommenheit, vollkommen wie eine Goldschmiedearbeit, die bis ins Letzte ausgearbeitet ist.

Index zu den 30 „Geistlichen Concerten“ von 1643/44

à Voce sola

Concert	I	Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ,	Cantus solus, B. c.
Concert	II	Allein zu dir, Herr Jesu Christ,	Cantus solus, B. c.
Concert	III	Durch Adams Fall ist ganz verderbt,	Tenor solus, B. c.
Concert	IV	Verleih und Frieden gnädiglich,	Bassus solus, B. c.

à 2

Concert	V	Gelobet seistu Jesu Christ,	Duo Cantus, B. c.
Concert	VI	Wie schön leuchtet der Morgenstern, Ander Theil / Herr Gott Vater	Duo Cantus, B. c.
Concert	VII	Christ lag in Todesbanden,	Duo Cantus, B. c.
Concert	VIII	Jesus Christus war Gottes Sohn,	Duo Cantus, B. c.
Concert	IX	Komm, Heiliger Geist,	Cantus & Tenor, B. c.
Concert	X	Jauchzet Gott, dem Herren alle Welt	Cantus & Tenor, B. c.
Concert	XI	Herr Gott, dich loben wir,	Cantus & Tenor, B. c.
Concert	XII	Wol dem, der den Herrn fürchtet, der ein tugendsam Weib hat	Duo Cantus, B. c.

à 3

Concert	XIII	Vom Himmel hoch, da komm ich her,	Cantus, Tenor & Bassus, B. c.
Concert	XIV	Allein Gott in der Höh´sei Ehr,	Cantus, Tenor & Bassus, B. c.
Concert	XV	Sieh, wie fein und lieblich ist´s,	Cantus, Tenor & Bassus, B. c.
Concert	XVI	Nun lob mein Seel den Herren,	Cantus, Tenor & Bassus, B. c.

à 4

Concert	XVII	Lobe den Herren meine Seele,	C, A, T & B, B. c.
Concert	XVIII	Gott sey gelobet und gebenedeyet,	C, A, T & B, B. c.
Concert	XIX	In dich habich gehoffet, Herr,	Duo Cantus, T & B, B. c.
Concert	XX	Meine Seele erhebt den Herrn,	C, A, T & B, B. c.

à 8

Concert	XXI	Alleluja, lobet den Herrn,	2 gleiche Chöre
Concert	XXII	Lob und Preis sey dir, o Herr,	2 gleiche Chöre
Concert	XXIII	Wie schön ist dein Gang, du liebe Tochter	2 gleiche Chöre
Concert	XXIV	Danket dem Herrn, denn er ist freundlich,	Hoch- und niedrich Chor
Concert	XXV	Wohl dem, der den Herren fürchtet, der große Lust hat zu seinen Geboten,	Hoch- und niedrich Chor
Concert	XXVI	Wohl dem, der den Herren fürchtet, auff	Hoch- und niedrich Chor
Concert	XXVII	Alleluja / Dancket dem Herren,	Hoch- und niedrich Chor
Concert	XXVIII	Steh auf, meine Freundin,	Hoch- und niedrich Chor
Concert	XXIX	Wohl dem, der den Herren fürchtet,	

(dieses bleibet beysammen / kann nach Beliebung auff zwey Chor musizieret werden)

Concert XXX Nun lob mein Seel den Herren

(dieses bleibet auch beyeinander / jedoch kann es ebenmäßig auff zwey Chor und nach Beliebung mit Trommeten und Heer-Paucken / auch ohne deroselben gebrauchet und musiciret werden)

Detlef Hagge, Frühjahr 2008

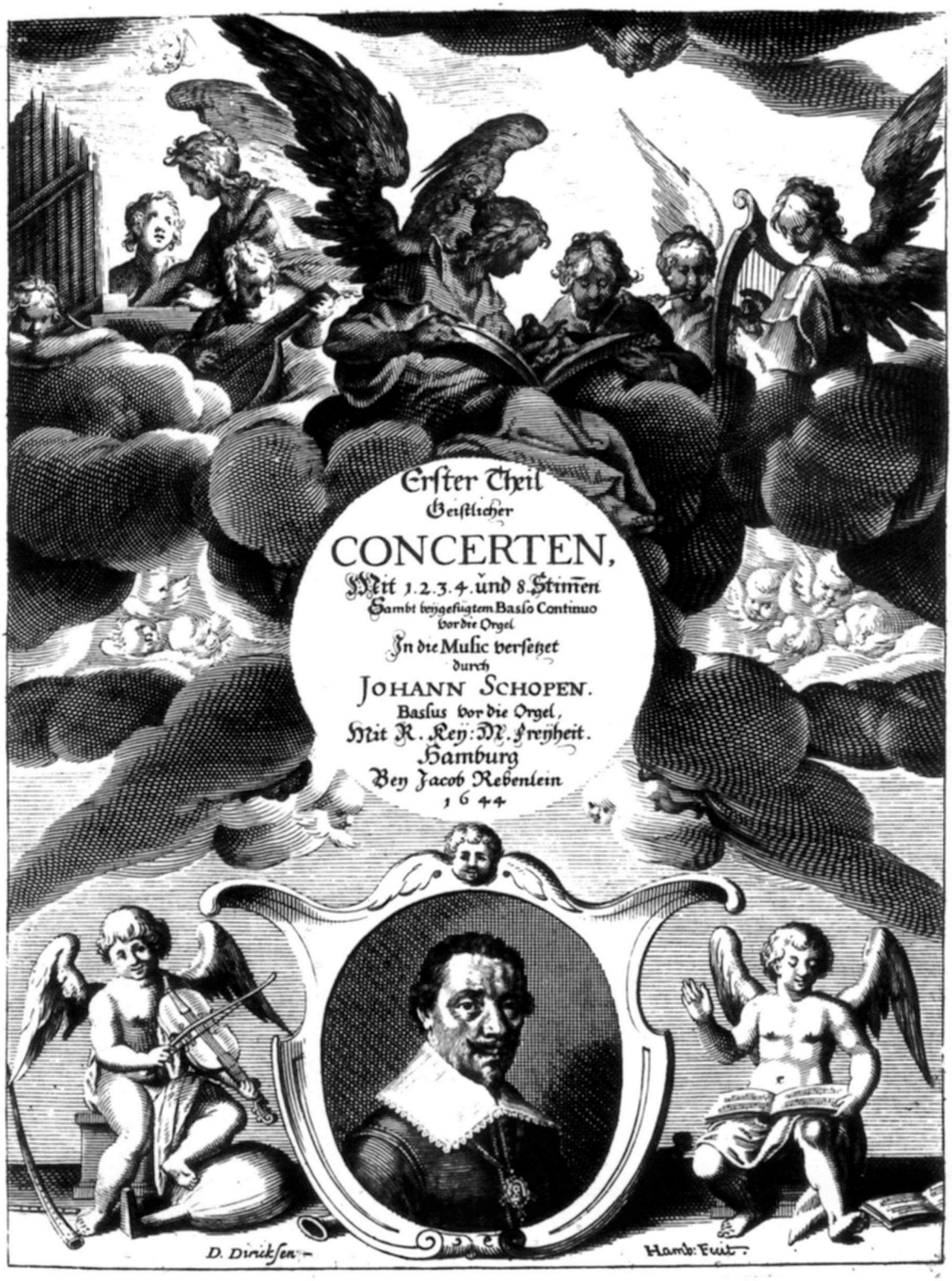
An den Music-verständigen Leser.

Besonders günstiger lieber Leser/ob ich wohl jederzeit davor gehalten / daß die gahr zu lange Concerten so wohl etlichen Singeren als Zuhöreren nicht allerdinges annehmlich seyn köñen; So habe ich doch/wie gern ich auch gewolt/in setzung gegenwertiger Geistlicher Gesänge mich der kürtz nicht allemahl befleissigen können.

Die Uhrsache dessen hast du als ein Vernünfftiger leicht abzunehmen/denn ich mich diesem falle nach den Psalmen oder Texten / welche insgemein einer ziemlichen länge sind/ billig habe richten müssen.

Dafern nun denjenigen/welche Lust und Liebe haben / diese meine Gesänge in der Music zuversuchen / dieselbe etwa gahr zu lang fallen möchten/so sollen sie zuer freundlichen Nachricht hiemit wissen/daß sie in diesen Concerten ihrem guhten belieben nach an unterschiedlichen Ohrten leichtlich abbrechen / oder (wie man sonst zu sagen pflegt) ein Final machen können/welches ich den guthertzigen und Music-verständigen Leser negst anerbiehtung meiner stets gefliessenen Dienste hiemit kürtzlich habe andeuten sollen und wollen. Gehabe dich wohl.

Vorrede zu Concert Nr. XXX „Nun lob mein Seel den Herren“, 1643 von Johann Schop



Der Kupferstich zeigt Johann Schop etwa 50jährig, umgeben von den Symbolen seines Berufes. Schon Michael Praetorius schreibt 1614, als er den jungen Meister für die Reorganisation der Wolfenbütteler Hofkapelle anfordert: „Johann Schop, ein sehr guter Discant-Geiger, kann das Seine uff der Lauten, Posaunen und Zinken auch prästieren.“ Der Engel mit Notenbuch deutet auf den „Musico“ hin, den Dirigenten und Komponisten.

Erster Theil

Newer PADUANEN,

Galliarden, Allmanden, Balletten, Couranten, vnnd Canzonen, mit 3. 4. 5. vnnd 6. Stimmen / nebenst einem Basso Continuo

Componiret

Von

JOHAN SCHOPEN.

CANTUS.

Gedruckt zu Hamburg / bey Jacob Rebenlein / In Verlegung des Autoris. 1633.

Die fehlende Cantus-Stimme zu Johann Schops „Newer Paduanen und Galliarden etc.“ von 1633 im Pfarrarchiv von Udestedt bei Erfurt, Thüringen

Denen Edlen Ehrnvesten/Hochgelarten/Großachtbahren/Hoch- vnd Wolweysen/

Herrn Bürgermeistern vnd Rath/der Weitberümbten Stadt Hamburg/etc.

Meinen insonders Großgünstigen/Hochgeehrten/vnd Hochgebietenden Herren.

EDle/Ehrenveste/ Hochgelarte/Großachtbahre Hoch vnd Wolweyse/denselben seynt meine schüldige gehorsame vnnd stets gefliessene Dienste besten Vermügens zuvor. Insonders Großgünstige Hochgeehrte vnd Hochgebietende Herrn/demnach bey diesem letzten Zeiten der Welt vnter anderen freyen Künsten auch die edle Musica dermassen excoliret vnd fortgepflantzet worden/daß durch vngesparten fleiß vnd empsige Befurderung/ vnterschiedlicher fürtrefflicher Musicorum allerhand Stück vnd Sachen/so wol mit lebendiger Stimme zu singen/als auff allerley Instrumenten zu machen/so künst- vnd lieblich in grosser menge durch öffentlichen Druck herauß gegeben/daß ein mehrers fast nicht zu desideriren, vnd was noch herauß komen möchte/für vnnötig vñ vberflüssig zu achten. So hab ich mir leicht die Gedancken zu machen/ ihrer vieler von dieser meiner geringschätzigen Arbeit ein gleichmessiges/ vnd daß ich damit wol hinterhalten mügen/judiciren werden. Darauff ich dann nothwendig berichten vnd bekennen muß/ daß als ich gegenwertige Paduanen, Galliarden, Allmanden, Balletten, Couranten, vnd Canzonen von 3. 4. 5. vnd 6 Stimmen zu eygener meiner Lust übung vnd ergetzligkeit nach dem wenigen Gaben vnd Art/so mir GOTT gnedig verlichen/ componiret mein Sinn vnd Meynung nicht gewesen/solche öffentlich herauß zugeben.

Wann aber sieder dessen viel redliche vnd Music liebende Herrn vnd Freunde ihnen dieselbe günstig gefallen lassen/ vnd nicht allein vielfältig vmb Communication, sondern auch publication vnd des Drückers Hand selbige zu vntergeben/ bey mir angehalten. Als hab ich zu letzt/so wol deren Begierde zu erfüllen/ als den argwohn der Nißgunst zu vermeyden/dieses geringes Werck publice ediren wollen.

Hab aber also fort [illegible] gunstige Patronos demselben/ vnd vnter deren Namen es ans Liecht kommen möchte/so wol dem alten löblichen Gebrauch nach/als auch wider die Neyder vnd Verleumbder sicheren Schutz zu haben/ wehlen müssen/ dieselben aber nicht weit suchen dürffen; Dann als ich nur ein wenich betrachtet vnnd erwogen (Wie dann ein solches täglich von mir mit billiger Danckbarkeit geschicht) daß als ich vorhin in die sechszehn Jahr lang hohen Potentaten, Königen vnd Fürsten an ihren Höffen vnd Capellen vnterthänigst/vnterthänig auffgewartet/ (dabey durch Gottes Gnade vnd ohne einige vppige ruhmredigkeit zu melden/ mich dermassen bezeiget/daß nicht allein zu denen Zeiten sondern annoch jetzo alle gnedigst/gnedige Zuneygung vnnd Befurderung mir begegnet/ welches ich auch Zeit meines Lebendes mit vnterthänigst vnterthänigen Diensten/ so viel an mir ist/ billig gern verschul-

de/ vnd hernach auch von E. Herrl. vnnd Gst. in deren Dienst vnnd Bestallunge großgünstig auff vnd angenommen/ darinnen ebenermassen alle grosse Gunst vnd Affection auch noch vber das hochvorneme Fautores Liebhaber vnd Beförderer der Music verspüret vnd empfunden (der Wolthaten vnd Gunst so bereit für 40 Jahren meinen Seel. Vatern/als Musico vnnd Instrumentisten bey dieser guten Stadt widerfahren/ zu geschweigen) so hab ich auch solcher vnd anderer mehrer Vrsachen halber nicht vmbhin gekönt/E. Herrl. vnd Gst. diß Opusculum vnterdienstlich zu offeriren vnd dediciren.

Vnd gelanget demnach an dieselben mein Dienst fleissiges suchen vnd bitten/ E. Herrl. vnd Gst. solche meine vnterdienstliche dedication zu großgünstigem Gefallen auff vnd annemen/vnd solches Werck ihrer hochberühmten Mülte vnd Gütigkeit/ nicht seiner gering schätzigkeit/sondern viel mehr meine Dienstbaffien vnd zur Danckbarkeit gemeinten Gemüthe nach æstimiren/ihnen auch dasselbe zu sampt meiner wenigen Per[illegible] meinen zu allen grossen Günsten vnnd ferner Promotion recommendiret seyn lassen wolten. Welches vmb E. Herrl. vnd Gst. ich stettiglich mit eussersten Kräfften so willich als pflichtig erkennen rühmen vnd verdienen will.

Selbige Gottes sicherer Gnadenhut vnd Obacht zu langem gesunden Leben/glück vnd friedseeliger Regierung vnnd allem erwünschetem wolwesen getrew vnd vnterdienstlich empfelend/ datum Hamburg den 1. May. im Jahr nach Christi vnsers Herrn Erlösers vnd Seligmachers Geburt/1633.

Ewr Herrl.

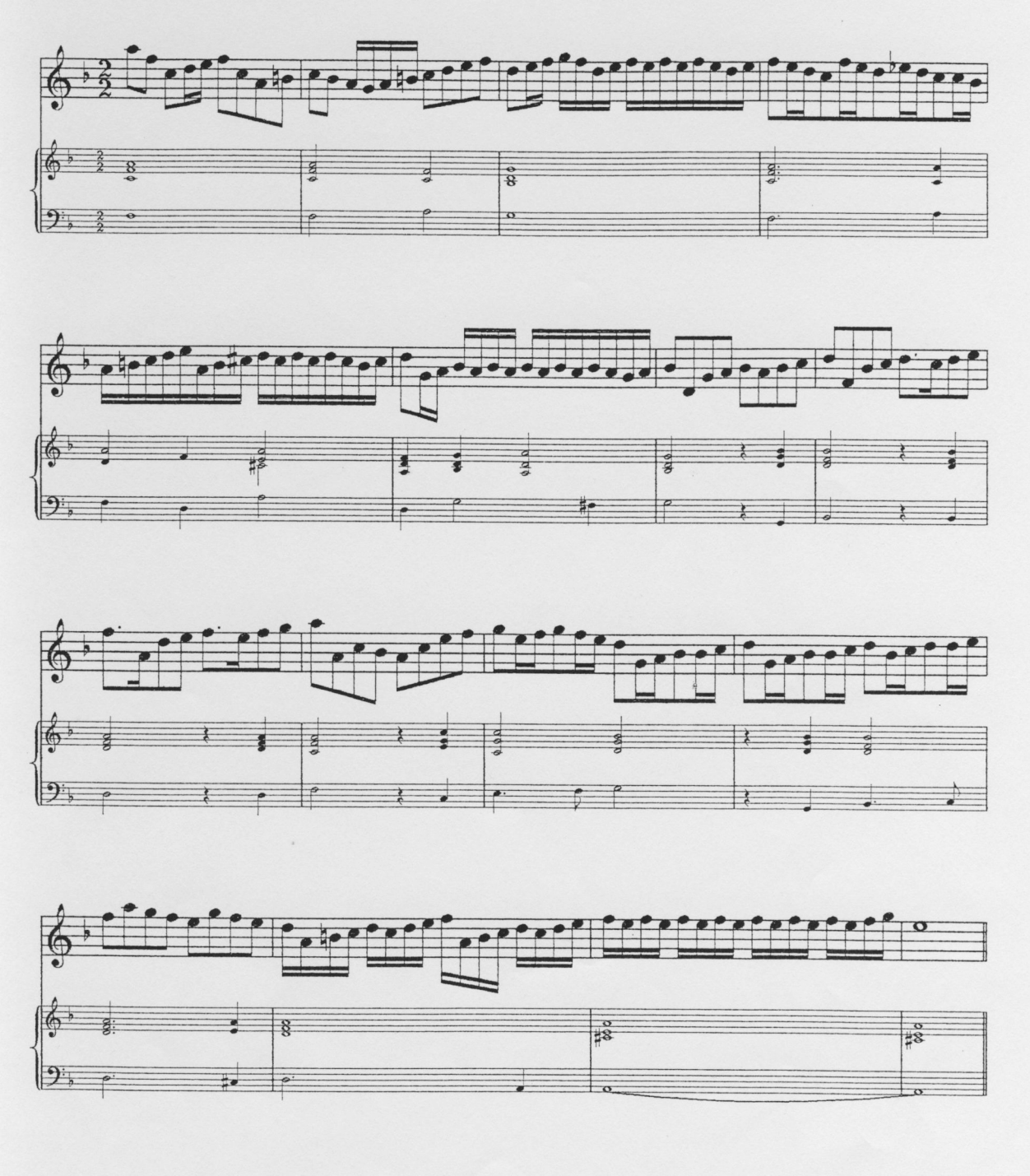
vnd Gst.

Vnterdienstwilliger

Johan Schop.

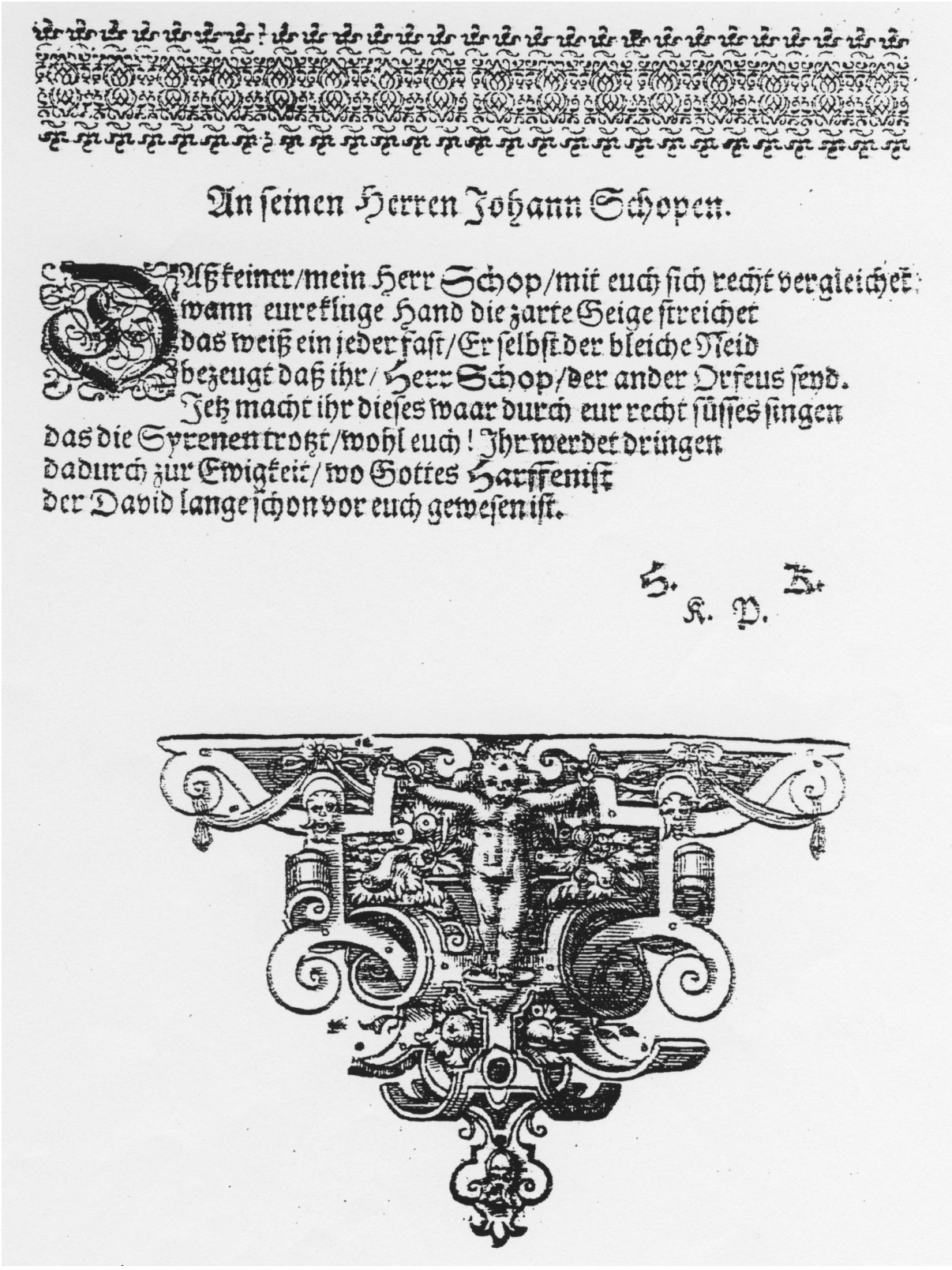
CANTUS.

Vorwort der aufgefundenen Cantus-Stimme „Newer Paduanen, Galliarden, Allemanden etc.“ von 1633 im Pfarr-Archiv zu Udestedt/Erfurt



Das obere Beispiel gibt vielleicht einen Eindruck davon, wie Schops virtuoses, improvisatorisches Geigenspiel gewesen sein muß. Es ist ein Ausschnitt einer Diminution aus John Dowlands „Flow my Tears“, die Schop oder ein Schüler von ihm einmal aufgeschrieben haben wird.

Sie stammt aus einer anonymen niederländische Blockflötenmusiken des 17. Jahrh.



An seinen Herren Johann Schopen.

Daß keiner/mein Herr Schop/mit euch sich recht vergleichet;
wann eure kluge Hand die zarte Geige streichet
das weiß ein jeder fast/Er selbst der bleiche Neid
bezeugt daß ihr/ Herr Schop/der ander Orfeus seyd.
Jetz macht ihr dieses waar durch eur recht süsses singen
das die Syrenen trotzt/wohl euch! Ihr werdet dringen
dadurch zur Ewigkeit/ wo Gottes Harffenist
der David lange schon vor euch gewesen ist.

H. K. P. D.

Dedikationstitel von Johann Rist zu Schops „Geistlichen Concerten 1643/44