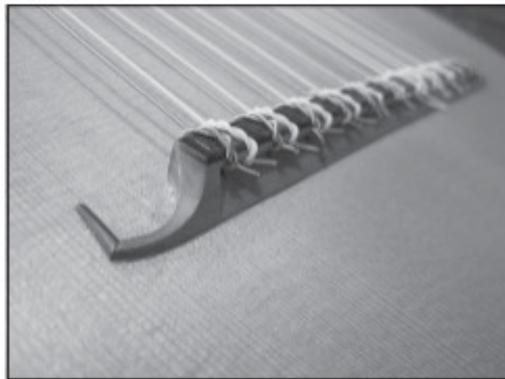


Michael Treder

Spurensuche

Der Fall Pasch

Wer, bitte, ist eigentlich „Pasch“?



Schriftenreihe
Laute
& Musik

Erstmals erschienen:
online 2013 (tabulatura.de)

Schriftenreihe
Laute & Musik

Herausgegeben von
Michael Treder
Werner Faust
Albert Reyerma (†)

Michael Treder

Auf Spurensuche.
Der Fall Pasch - Wer, bitte,
ist eigentlich „Pasch“?

Mit der „Schriftenreihe Laute und Musik“ bieten wir eine Plattform an für Berichtenswertes rund um die Instrumente der Lautenfamilie. Die Plattform ist offen für alle, die aus der Praxis, aus Lehre und Unterricht sowie Forschung beitragen können. Die Plattform soll ein schnelles Medium sein. Angestrebt werden inhaltlich sorgfältig gearbeitete Texte, z.B. über musikalische Neuentdeckungen, Lautenbau, historische Spielpraxis sowie soziale Kontexte der Lautenpraxis (Komposition und Aufführung), die aber schnell zur Verfügung gestellt werden, damit andere mit den Erkenntnissen weiterarbeiten oder sich damit – auch kontrovers – auseinandersetzen können. Und natürlich Musikbeispiele, die anregen sollen, sich vertiefend mit einem Komponisten oder einem Manuskript auseinander zu setzen.

Wer zu dieser Plattform beitragen möchte, ist herzlich willkommen und reichte seine Beiträge bitte an
Tabulatura Music Publishing – Michael Treder
web@tabulatura.de

Ich danke meiner Frau Katrin vor allem für ihr Verständnis sowie Albert Reyerman und Werner Faust für freundschaftlichen Rat und Zuspruch. Ebenfalls danken möchte ich für verschiedene Formen der Unterstützung, die mir für diese Publikation zu Teil wurden, bei:
Beate Dittmann, François-Pierre Goy, Irene Hegen, Dr. Peter Kiraly, Dr. Reinhard Krause, Prof. Dr. Hans Georg Kremer, Rainer Luckhardt, Uwe Schlottermüller, Kenneth Sparr, Dr. Peter Steur, Thomas Schulz, Jutta Voss und den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern der von mir genutzten Fachbibliotheken.

Michael Treder – Hamburg im März 2013

Michael Treder

Auf Spurensuche. Der Fall Pasch - Wer, bitte, ist eigentlich „ Pasch“?

Inhalt:

I.

Einleitung S. 8

1 - „Pasch“ - Mitglied eines pommerschen Adelsgeschlechts? S. 15

2 - „Pasch“ – Philosoph und Universitätsprofessor? S. 19

3 - „Pasch“ – Geigen- und Lautenbauer Anton Posch in Wien? S. 20

4 - „Pasch“ – Der Musiker Pach aus Prag? S. 21

5 - „Pasch“ – Ein Zunftmeister/Violonist in Danzig? S. 21

6 - „Pasch“ – Ein kaiserlicher Offizier mit musikalischen Ambitionen? S. 22

7 - „Pasch“ – Ein Kantor in Danzig? S. 23

8 - „Pasch“ – Eine Dynastie an Hof- bzw. Tanzmeistern? S. 24

9 „Pasch“ – Der Lautenist Gottfried Pasch (Basch, Pascha, Page)? S. 35

Ein vorläufiges Fazit S. 37

II.

Exkurs S. 40

III.

Anhang: Stücke von und/oder für „Pasch“ bzw. Stücke im Kontext

Quelle a)

PASCH, Johann Georg: *Anleitung sich bei grossen HERRN Höfen und andern beliebt zu machen*, 1659. Neu herausgegeben und eingeleitet von U.W. SCHLOTTERMÜLLER, Freiburg 2000

Sarabanda	S. 43
Courant (1)	S. 43
Courant (2)	S. 44

Quelle b)

MS D- RpAN62 (Entstehungszeitraum ca. 1670), f. 3v - 4r

almende Launay	S. 45
----------------------	-------

Quelle c)

MS F-PN Rés.823 (=MS MILLERAN, Entstehungszeitraum ca. 1690),
f. 25v - 26

Alemande	S. 46
Bearbeitung	S. 47

Quelle d)

MS S-Klm21072 (Entstehungszeitraum 1695/1715), f. 6 ff.

Allemande de Mons: Pasch	S. 58
Courant de P.	S. 49
Sarabande de P.	S. 50
La Doble	S. 51

Quelle e)

MS A-KN1255 (= MS KLOSTERNEUBURG; Entstehungszeitraum:
Wende vom 17. zum 18. Jhd.), Seite 10/11

Sarabanda	S. 52
-----------------	-------

Quelle f)

MS PL-Kj40633 (Entstehungszeitraum ca. 1750/1755)

Prelude	S. 53
Allemande	S. 54
Courante	S. 55
Menuet du Comte de Logy	S. 56
Gigue	S. 57

Menuet	S. 58
Trio	S. 58
Menuet	S. 59
Bourée	S. 60
Air	S. 61
Menuet	S. 62
Gavotte de Mr: Pasch	S. 63

Quelle g)

I.H.P.: Maître de Danse, oder Tanz-Meister / Welcher lehret /

*Wie ein Tändler / So die Fundamenta gefasset / Ohne Hülfe / sichselbsten die
gebräuchlichsten Französischen Tändler beybringen könne,*

Leipzig und Glückstadt 1705.

Die alte Passe-pied	S. 64
---------------------------	-------

Michael Treder

Auf Spurensuche - Der Fall Pasch.

Wer, bitte, ist eigentlich „Pasch“?

Einleitung

Nach wie vor sind „Frau oder Herr Unbekannt“ Musikschafter¹ mit einem erstaunlich weit reichenden, Zeit und Raum der schriftlichen Fixierung von Lautenmusik übergreifenden Verbreitungsgrad. Doch selbst dort, wo es Namen gibt, sind Spuren für die Verortung und konkrete Hinweise zur Biografie gelegentlich sehr rar.

Der Frage nachzugehen, wer „Pasch“ ist, ergab sich aus meiner Beschäftigung mit dem Klosterneuburger Manuskript (A-KN1255).² Diese Sammlung für die 11-chörige Barocklaute entstand Ende des 17./Anfang des 18. Jahrhunderts wahrscheinlich in zwei Etappen und enthält Stücke - neben solchen von Unbekannt - u.a. von Losy, Corbetta, Lully, Dufresneau, Gallot, Du But, Gautier, Porsile, Bittner/Treyenfels/???³, Delaunay, Pinel und Ginter⁴.

¹ Im Folgenden wird wegen einer besseren Lesbarkeit des Textes auf eine geschlechtsspezifische Differenzierung verzichtet. „Musiker“ = Musikerin/Musiker.

² Michael Treder, Das Ms Klosterneuburg (A-KN1255). Musik für die 11- chörige Barocklaute aus der Bibliothek des Augustiner Chorherrenstifts Klosterneuburg (Österreich), TREE-Editon, Lübeck 2008.

³ Siehe M. Treder, Jacque Bittner. "Pieces de lut". Faksimile des Linzer Exemplars (1702), TREE-Edition 2009 sowie M. Treder (Hamburg) in Zusammenarbeit mit Emily D. Ferrigno (Irving S. Gilmore Music Library, Yale University), François-Pierre Goy (Paris) und Peter Steur (Moncalieri - Provinz Torino), Die handschriftlich ergänzten Tabulaturen für die 11-chörige Barocklaute zum Druck „Pieces de lut“ (Jacque Bittner) in der Sammlung Dragan Plamenac (Yale University/USA). In: Lauten-Info der DLG e.V. 3/2010, Redaktion Joachim Luedtke, S. 9ff.; M. Treder (Hamburg) in Zusammenarbeit mit Bernd Haegemann (Brüssel), Peter Steur (Moncalieri - Provinz Torino) und François-Pierre Goy (Paris), „Pièces de Lut“ von BÜTTNER/BITTNER/BITTNERO: Konkordanzen in Barocklautenmanuskripten des 17. und 18. Jahrhunderts. In: Die Laute IX-X, Jahrbuch der DLG e.V., hrsg. von Dr. Peter Király, Frankfurt am Main 2011, S. 41ff. Einer der zentralen Aspekte dieser Untersuchungen: es ist nicht auszuschließen, dass Jacque Bittner eine fiktive Person war, möglicher Weise erfunden von Pierre Pedroni de Treyenfels (Johann Peter Paul Pedroni Treuenfels; Handelsmann, Wechselherr, Bürger, Ratsverwandter, dann Bürgermeister der Kleinstadt (Kleinseite) in Prag; seit 1681 „von Treuenfels“), dem J.B. die Sammlung (vermeintlich) gewidmet hat – oder erfunden von einer Person, die im Auftrage von Treyenfels handelte. Ebenfalls nicht auszuschließen, dass Treyenfels selbst der Komponist war. Indikator: das MS CZ-BSA E4-1040 enthält eine „Gavotte Petroni de F(T?)reyenfels“ (S. 42) und daran anschließend: „(Ejusdem A.) Minuete“ (S. 42-43), beide Stücke bekannt aus dem Bittner-Druck als „Gavotte“ (S. 104) und „Menuets“ auf S. 107.

⁴ Siehe M. Treder, Adam Franz Ginter (1661-1706). Leben und Werk, 2 Bd., TREE-Edition 2011.

In der von François-Pierre Goy für diese Quelle erstellten Konkordanzliste findet sich der Hinweis, dass es für die „*Sarabanda*“ auf Seite 10-11 eine Konkordanz zu einer „*Courante*“ von „*Pasch*“ in einer der beiden Handschriften des Läns-Museums in Kalmar (*S-Klm21072*, fol. 6v) gibt.⁵

In dieser Quelle (nach ihrem Schreiber/Besitzer auch *Ståhlhammer-Ms* genannt) findet sich nach der „*Allemand de Mons. Pasch*“ (fol. 6) eine „*Courant: de P.*“ (fol. 6v) und eine „*Sarraband de P.*“ (fol. 7) an die sich „*La Doble*“ (fol. 7-7v) anschließt. Es liegt nahe, dass „*P.*“ ein Kürzel für „*Pasch*“ sein dürfte. Das Ms *S-Klm21072* ist damit nach derzeitigem Stand die Quelle mit den meisten ausgewiesenen „*Pasch*“-Stücken. Ferner enthält sie Musik u.a. von Losy, St. Luc, Bittner (Treyenfels/???), Du Faux, Hinterleitner, Mouton, (Jean) Mercure, Rieck/Chr. Rische (?), Gautier, Weichenberg(er) und den allbekanntesten anonymen Komponisten.⁶ Insbesondere zu erwähnen ist die „*Allemande de cardi [nale] Mazarini*“,⁷ die einen sieben Stücke umfassenden, in zwei Gruppen zu teilenden Abschnitt mit Duetten einleitet.⁸

⁵ Siehe die Inhaltsbeschreibung der Tabulatur Klosterneuburg - A-KN1255 durch François Pierre Goy, in: Christian Meyer et al. (Hrsg.), *Sources manuscrites en tablature. Luth et théorbe. c. 1500 - c. 1800. Catalogue descriptif*, Bd. III/1: Österreich, Baden-Baden 1997, S. 46ff.

⁶ Zu den bislang für das Ms S-Klm 21.072 aufgrund der Ausweisung im Manuskript selbst zu identifizierenden Namen von (möglichen) Komponisten an dieser Stelle nur einige Hinweise zu Rieck/Chr. Rische. Belegt sind für den relevanten Zeitraum mehrere Musiker des Namens „*Rieck*“ aus Berlin-Brandenburg: - Carl/Karl Friedrich sen. Rieck (* ? - 14. 07. 1704 begraben in Berlin), Geiger, Cembalist und Komponist. - Carl/Karl Friedrich Rieck jun. (Lebensdaten unbekannt), Geiger. - Christian Ernst Rieck (Lebensdaten unbekannt), Cembalist und Organist. Ein Verwandter von Carl Fr. Rieck sen. war seit 1681 Kammermusikus in der kurbrandenburgischen Kapelle. Im *Tonkünstler-Lexicon Berlin's von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart* (Berlin 1861) von Carl Freiherrn von Ledebur heißt es auf S. 460: „*Rieck, Christian Ernst, Curf. Brandnb. Kammermusikus zu Berlin, war bereits um 1652 bei der Kapelle des Churfürsten angestellt ... Er war nach dem Berliner Adress-Kalender von 1704 zugleich „Dantzmeister“ bei der K. Ritter-Akademie zu Berlin*“. Auch Johann Gottfried Walther erwähnt in seinem 1732 in Leipzig erschienenen *Musicalischen Lexikon ...* auf S. 527 einen Rieck, wahrscheinlich Carl/Karl Fr. jun.: „*Rieck, der jüngere, war an. 1700 Chur-Fürstl. Brandenburgischer Direktor der Cammer-Musik, und verfertigte die den 4 Junii a c bey dem Vermählungs-Feste des Casselischen Erb-Prinzen, Hrñ Friedrichs, mit der Chur-Brandenburgischen Prinzessin Louisen Dorotheen Sophien aufgeführte Tafelmusik ...*“. Diese Komposition wird von Ingeborg Allihn allerdings Carl/Karl Friedrich Rieck sen. zugeordnet. Siehe den Stichwortartikel, *Rieck/Riek*, in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (folgend: MGG), hrsg. von Ludwig Finscher, 2. Ausgabe, Bd. 14, Kassel et al. 2005, Sp. 47-48. Neben den Vorgenannten gibt es noch einen Johann Ernst Rieck (* 1630, + 1704), Straßburger Organist, dem die Zusammenstellung *Neue Allemanden, Giques, Baletten ...* (Straßburg 1658) zu verdanken ist. Die Sammlung, 1992 neu herausgegeben von Jean-Luc Gester, enthält Tänze von Rieck, Johann Gumprecht, Valentin Strobel und Jean Mercure.

⁷ Der Titel der *Allemande* verweist auf Kardinal Mazarin (14. 07. 1602 - 09. 03. 1661). Kardinal Mazarin - „*Mazarini*“ gemäß seiner italienischen Herkunft - ist in dem hier zur Rede stehenden Zusammenhang vor allem als Förderer italienischer Musik am Hofe Ludwig XIV. bekannt. Hinweise auf eigene Kompositionen habe ich bei meinen Recherchen nicht finden können. Bekannt ist das ihm gewidmete „*Le Tombeau de Mazarin*“, das in mehreren Lautenmanuskripten enthalten ist (z.B.: A-KR79, fol. 89v und D-ROu53-1A, fol. 40).

⁸ Die sieben Duette lassen sich in zwei Gruppen teilen. Gruppe A (ohne Angabe zur Stimmung des Instruments): *Allemand de cardi: Mazarini, Courante, Sarraband*; Gruppe B in abweichender Stimmung (A, d, fis, a, cis', e'): *Allemand, Courante, Sarraband, Gigue*. Jeweils auf der gegenüberliegenden Seite des Manuskripts sind Contre-Partien in gleicher Ausrichtung notiert (also nicht auf dem Kopf stehend, was das gemeinsame Spiel aus einer Vorlage erleichtert). Einige der Duette sind in der Publikationsreihe der Französischen Lautengesellschaft von François-Pierre Goy herausgegeben worden, *31 duos français du XVIIe siècle, pour luths baroques onze choeurs*, Paris 2005.

Hinsichtlich einer möglichen Deutung des Titels von „*Allemand de cardi[nale] Mazarini*“ sei auf das Fazit dieses Beitrages verwiesen.

Kenneth Sparr kommt in seinem Aufsatz *Musik för luta ...* unter Bezugnahme auf die Analysen von Jan Olof Rudén (*Music in tablature*) zu der Einschätzung, das Manuskript sei zwischen 1695 und 1715 entstanden.⁹ Die Jahreszahl 1715 ist auf der Innenseite des Front-Deckels nach dem Namen seines - vermutlichen - Besitzers und/oder Schreibers, Ottofred Ståhlhammer,¹⁰ notiert: „*Stockh. 1715*“. 1695 ergibt sich als Erscheinungsjahr für die gedruckte Sammlung „*Cabinet der Lauten*“ von Philipp Franz Le Sage de Richée, aus deren einleitender Instruktion für das Lautenspiel auf den ersten Seiten des Ms *S-Klm 21.072* Text übernommen worden ist.¹¹

Neben den beiden vorgenannten Tabulaturen, *A-KN1255* und *S-Klm21072*, gibt es noch drei weitere Quellen mit Stücken in Tabulatur für die Barocklaute, die einen Hinweis auf „Pasch“ enthalten bzw. zu denen ein Bezug (Konkordanz) herzustellen ist. Dies sind (in Abfolge der vermutlichen Entstehungszeiträume):

⁹ Kenneth Sparr, *Musik för luta i Kalmar. Tabulaturhandskriften KLM 21072 i läns museet*, in: *Kalmar län 1977*, S. 50ff.; Internetveröffentlichung auf www.tabulatura.com.

¹⁰ Siehe zur Biografie von O. Ståhlhammer sowie zum MS auch Michael Treder, *Johann Anton Graf Losy von Losymthal d.j. (ca. 1645-1721). Stücke für die 11-chörige Barocklaute aus dem MS S-Klm21072*, TREE-Edition 2012, S. 7 ff.

¹¹ Die Übernahme von Teilen der Instruktionen aus dem *Cabinet der Lauten* von Phillip Franz Le Sage de Richée liegt z.B. auch im „Kniebandl Ms“ (PL-WRu 60019 olim MS. Mf. (Wroclaw) 2002) vor: „Wie sich Incipienten So der eigentlichen Application nicht erfahren zu verhalten haben“. Für Le Sage de Richée sind bislang keine biografischen Fakten bekannt, die die gelegentlich als „Biografie“ interpretierten (vermeintlichen) Eigenangaben in der Vorrede („Geehrter Leser“) stützen oder darüber hinausgehen (Behauptung, Mouton gehört zu haben und „auch das Glück gehabt (zu haben,) sein Lehrling zu seyn“. Schon Hans Neemann formulierte in seinem 1939 veröffentlichten Aufsatz „Die Lautenistenfamilie Weiß“ (Archiv für Musikwissenschaft, Jhg. 4, Heft 2, S. 157 ff.) die Hypothese, es könne sich bei „P.F.L.d.R.“ um das Pseudonym für ein Mitglied der Lautenisten-Familie Weiß handeln (S. 160). Emil Vogl gibt in seinem Aufsatz „Johann Anton Losy: Lutenist of Prague“ zwar an: „The eldest, Johann Kasper (Kropfganss; Ergänzung von Verfasser), was a student of Philipp Franz Le Sage de Richee, one of the French emigrants mentioned above“ (Journal of the Lute Society of America, Vol. XIII, (1980) S. 61, doch findet sich in der von ihm ausgewiesenen Quelle für diese Aussage leider kein entsprechender Beleg oder weiterführender Hinweis (Quelle ist: (Hoffmann, Carl Julius Adolf: *Die Tonkünstler Schlesiens. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte Schlesiens vom Jahre 960 bis 1830; enthaltend biographische Notizen über schlesische Komponisten, musikalische Schriftsteller und Pädagogen ...*, Breslau 1830). Bislang sind nur wenige Konkordanzen für die Stücke aus dem „Cabinet ...“ bekannt: die *Gigue* in g-moll des Druckes (S. 31) findet sich auch (ohne Titel) in: PL-Lw1985 / 82v; B-Bc5616 / 21v; D-LEM6-24 / 45v; F-Pn6212 / 74v; 4. F-PnVm7-48 / 104v (siehe die Übersichten von Peter Steur unter www.mss.slweiss.de. Ferner ist die *Allemande* g-moll auf S. 31 des Druckes auf f. 50v in D-B40600 zu finden. Siehe den entsprechenden Hinweis bei François-Pierre Goy, MS D-B40600, in: Christian Meyer et al. (Hrsg.): *a.a.O.*, Bd. II, Bundesrepublik Deutschland, Baden-Baden/Bouxwiller 1994, S. 52.

- *D-RPAN62*, „*almende Launay*“, (fol. 3v-4). Bei dieser Allemande handelt es sich um ein Stück, das konkordant ist zur vorgenannten „*Allemand de Mons. Pasch*“ im Ms *S-Klm21072*. Beide Fassungen lassen sich durch einige Abweichungen voneinander unterscheiden. François-Pierre Goy attestiert dem Manuskript, das die Hauptquelle bislang bekannter Stücke von Delaunay ist, eine französische Herkunft und setzt seine Entstehung um 1670 an.¹² Außer von Launay/Delaunay (oder bezogen auf das zur Rede stehende Stück: Pasch?) enthält die Handschrift *D-RPAN62* Musik von Gautier, Bocquet, Lully, Pinel und Dufaut.

- *F-PN Rés. 823*, „*Alemande*“, (fol. 25v-26). Monique Rollin attestiert dem Manuskript eine französische Herkunft (Paris?) und taxiert die Entstehung auf um 1690.¹³ In dieser allgemein als „Manuscrit Milleran“ bekannten Tabulatursammlung (mit Werken von Mouton, Du Faux, Gautier, Mercure, Lully, Pinel, Gallot und anderen Franzosen bzw. hauptsächlich in Frankreich tätigen Musikern/Komponisten) gibt Monique Rollin als Komponisten der Allemande auf Folio 25v-26 Pasch an und verweist dazu als Referenz auf die „*Allemand de Mons. Pasch*“ (fol. 6) im Ms *S-Klm21072*. Alle drei genannten Fassungen der Allemande unterscheiden sich voneinander.¹⁴

- *PL-Kj40633*, „*Gavotte de Mr: Pasch*“, (fol. 29). In dieser Sammlung sind ferner Stücke von Kellner, Baron, Losy, Gallot, Weichenberger, Eckstein bzw. Anthony (späterer Zusatz: von Adlersfeld)¹⁵, Gautier, Mouton, Hinterleitner, Raschke, Bronikowsky u.a. enthalten. Goy charakterisiert das Manuskript als von deutscher Herkunft (Dresden?) und taxiert den Entstehungszeitraum auf 1750 bis 1755.

¹² Siehe die Inhaltsbeschreibung der Tabulatur *D-RPAN62* durch François-Pierre Goy in: Meyer et al. (Hrsg.), a.a.O., Bd. II., S. 255. Danken möchte ich an dieser Stelle Albert Reyerman (TREE-Edition), der mich mit Material zur in Rede stehenden Allemande aus dem Ms *D-RPAN62* ausgestattet hat.

¹³ Siehe die Inhaltsbeschreibung der Tabulatur *F-PN Rés.823* durch Monique Rollin, in: Meyer et al. (Hrsg.), a.a.O., Bd.I, 1991, S. 75ff.

¹⁴ Siehe dazu die Hinweise unter „Übersicht: Stücke von und/oder für „Pasch“ sowie die Übertragung der Stücke im Anhang.

¹⁵ Bislang ist unter Bezugnahme auf Ernst Gottlieb Baron und seine „Historisch-Theoretische und Practische Untersuchung des Instruments der Lauten“ von 1727 sowie Emil Vogl, Aureus Dix und Antoni Eckstein. Zwei Prager Lautenisten, in: *Die Musikforschung*, XVII. Jahrgang, Kassel/Basel 1964, S. 41 ff. davon ausgegangen worden, dass es sich bei „Antony/i“, „M.Ant.“ oder „M.A.“ um Antoni Eckstein handelt, der verheiratet war mit einer Leibeigenen im Hause von Johann Anton Losy von Losimthal (d.J.). Es ist allerdings nicht von der Hand zu weisen, dass es sich bei „Antony/i“ etc. vielmehr um Johan Christian Anthoni (ab 1716 aufgrund der Ritterwürde mit dem Zusatz „von Adlersfeld“) handelt, der als Musikliebhaber bekannt war und als ursprünglicher Besitzer des „Londoner Manuskripts“ (mit Stücken von S.L. Weiss) identifiziert ist. Siehe Einzelheiten bei Michael Treder (in Zusammenarbeit mit Markus Lutz), *Böhmische Lautenisten und Böhmische Lautenkunst. Teil 2: „Antony(ij)/Antoni. Anon(ius)/Antonin Eckstein oder Johann Christian Anthoni von Adlersfeld? In: Lauten-Info 3/2009 der DLG e.V., Redaktion Joachim Luedtke, Frankfurt a.M., S. 8ff.*

Die „*Gavotte de Mr:Pasch*“ steht in einem Block von mehreren Stücken in gleicher Tonart (a-moll) und mit ähnlichen stilistischen Elementen: Eine Pasticcio-Partita. Über Konkordanzen sind als Komponisten in diesem Block nachgewiesen: Eckstein bzw. Anthony, Lully und Losy.¹⁶

Adolf Koczirz ging in seinem aus dem Jahr 1921 stammenden Aufsatz *Verschollene neudeutsche Lautenisten - Weichmanberg, Pasch, de Bronikowsky, Raschke* davon aus, alle Stücke dieses Blocks Pasch zuordnen zu können:

*Menuet, Trio, Menuet, Bourrée, Air Menute, Gavotte de Mr: Pasch ... Die Vergleichung der Stücke im ganzen wie in Einzelheiten berechtigt zu der Annahme, dass nicht nur die Gavotte, sondern die ganz oben benannte Partie von Pasch herrührt. Insbesondere hinzuweisen ist auf die Ähnlichkeit der Motivbildung in der Gavotte und des Air, ferner auf die übereinstimmende Baßführung in Menuet 2 (vor der Bourée) und Menuet 3 (nach dem Air) bei analoger Oberstimme in den drei letzten Takten des ersten Teiles.*¹⁷

In den Manuskripten *F-PNRés.823* und *D-RPAN62* steht der Name „Pasch“ eindeutig (so er denn der Komponist der oben genannten *Allemande* sein sollte) zwischen Musikern und Komponisten aus Frankreich oder vornehmlichem Tätigkeitsbereich in Frankreich.

¹⁶ Siehe die Inhaltsbeschreibung der Tabulatur Pl-Kj40633 durch F.-P. Goy: In: Meyer et al. (Hrsg.): a.a.O., 1999, Bd. III/2, S. 150ff.

¹⁷ Adolf Koczirz, *Verschollene neudeutsche Lautenisten* (Weichmansberg, Pasch, de Bronikowsky, Raschke). In: *Archiv für Musikwissenschaft*, 3. Jhg., Bückeburg und Leipzig 1921, S. 275f. Es ist nicht abwegig, den Eindruck von Koczirz zu teilen, die genannten Stücke könnten alle von Pasch stammen. Die ersten Stücke des Blocks in a-moll (Prelude, Allemande, Courante, Menuet du Comte de Logy, Gigue) meint Koczirz Weichmanberg (= Weichenberger) zuschreiben zu können. Diese Zuschreibung und die dafür von Koczirz verwendeten Argumenten kritisch zu überprüfen, lohnt eine eigenständige Untersuchung.

Dies nun stellt sich beim Manuskript *PL-Kj40633* anders dar:¹⁸ hier steht der Name „Pasch“ zwischen relativ gesehen wenigen Stücken mit Namen aus Frankreich (Gallot, Lully, Mouton, Rameau), einer in der Summe größeren Anzahl an Stücken von anonymen Komponisten, neben den Komponisten Weichenberger, Losy, Eckstein/Anthony, Hinterleitner - also aus den (österreichischen) Habsburger Landen (incl. Königreich Böhmen), neben David Kellner: geboren in Liebertwolkwitz bei Leipzig (= aus dem Kurfürstentum Sachsen) mit überwiegendem späteren Aufenthalt im Königreich Schweden und schwedischen Provinzen,¹⁹ neben Ernst Gottlieb Baron: geboren in Wroclaw/Breslau = aus dem Lehen Schlesien, zur Krone Böhmens und damit zu den (österreichischen) Habsburger Landen gehörend, tätig im Herzogtum Sachsen-Gotha-Altenburg und im Königreich Preußen (Berlin), sowie Bronikowsky: tätig im Kurfürstentum Sachsen, Herkunft: nach Koczirz vermutlich „polnischer“ Abstammung²⁰, und Raschke, nach Koczirz vermutlich auch tätig im Kurfürstentum Sachsen.²¹

Ebenfalls sehr gemischt in Bezug auf die Herkunft der Komponisten ist, wie bereits oben erwähnt, die Zusammenstellung im Ms *S-Klm21072* aus Kalmar; alles in allem eine Zusammenstellung, für die es durchaus Vergleichbares aus den (österreichischen) Habsburger Landen gibt – aus denen das MS möglicher Weise sogar stammt.

Wer „Pasch“ war, muss seinerzeit (d.h. bei Niederschrift der Manuskripte, die einen Hinweis auf sie oder ihn enthalten) hinreichend bekannt gewesen sein; oder wurde der Namenszusatz bei den Bezeichnungen der Stücke einfach nur von einer Vorlage unhinterfragt mit abgeschrieben – vielleicht gezielt ergänzt?

¹⁸ Dieses Manuskript möchte ich als ein „Best-of-Album“ bezeichnen, das „Hits“ bzw. „Hitkomponisten“ der Vergangenheit - länderübergreifend - ebenso berücksichtigt wie die „aktuellen Hits“ bzw. „Hitkomponisten“. Auch das „Stählhammer Ms“ hat diesen Charakter.

¹⁹ Zur Biographie von David Kellner siehe Kenneth Sparr, David Kellner. A Biographical Survey. In: *The Lute* 29 (1989) S. 3-36, sowie ders., David Kellner. A Biographical Survey, Nynäshamn (Schweden) 1997 (überarbeitet 04.04.2011). Internetveröffentlichung unter www.tabulatura.com/davidkellner.pdf.

²⁰ Vgl. A. Koczirz, *Verschollene neudeutsche Lautenisten ...*, a.a.O. S. 270ff. Koczirz notiert zu Bronikowsky aus heutiger Sicht eher befremdlich auf S. 271 u.a.: „Er bekundet sein Polenblut vorzüglich im Schreiben von Polonaisen. Eine Pol(onoise) favorite de Mr. de Bronikowsky in D dur ... und ein Menuet in D moll, das rhythmisch und melodisch national polnisches Kolorit erkennen lässt.“

²¹ Siehe A. Koczirz, *Verschollene neudeutsche Lautenisten ...*, a.a.O. Für Raschke wie Bronikowsky stellt Koczirz auf S. 274 in Frage, ob es sich um „zünftige Lautenisten“ gehandelt hat – was immer dies auch bedeuten mag: berufsständisch organisiert? Professionell tätig? Hinweis auf die Qualität des Spiels?

Bemerkenswert ist, dass im Falle der „*Allemand de Mons. Pasch*“ erst das relativ gesehen jüngste Manuskript, das zwischen 1695 und 1715 entstandene *S-Klm21072*, den Hinweis auf „Pasch“ zur Allemande enthält, während bei der Fassung in dem relativ gesehen ältesten Manuskript, das um 1670 entstandene *D-RPAN62*, zu dem konkordanten Stück aufgrund des Titels „*almende Launay*“ eine Autorenschaft von Delaunay anzunehmen ist.

In unmittelbarer Verbindung mit notierter Musik – in gedruckter Form - ist der Name „Pasch“ bekannt durch Johann Georg Pasch (1628-1678).²² Er war „Hof-/Exerzitenmeister“ und - über die Station als Archivarius/Sekretär zur Unterweisung der Söhne von August von Sachsen-Weißenfels (1614-1680) - am Hof zu Halle zuletzt als „Pagen Hofmeister“ angestellt.²³ J.G. Pasch hat auch eine Reihe von Unterrichtswerken zu seiner Profession verfasst. Darunter befindet sich nur eine Arbeit, in der er sich in einem abschließenden Kapitel mit dem Tanz beschäftigt:

*Kurtze doch Gründliche Unterrichtung Der Pique/ deß Trillens in der Pique / der Fahne / deß Jägerstocks / Trincierens / Fechtens auf den Stoß und auf den Hieb / Voltesierens auf den Pferd und auf den Tisch/ deß Ringens/ Tantzens/ sampt einer Anleitung sich bey grossen HERREN und iedermann beliebt zumachen/ mit denen dazu nötig gehörigen Kupfferstücken aufgesetzt durch I.G.P. und vorgelegt von Johann Georg Schandern - Buchhändlern in Oßnabrück 1659.*²⁴

In der *Anleitung* ... werden zum Schluss hin in wenigen Absätzen Regeln aufgestellt, auf welche Weise der Herr eine Dame bei passender Gelegenheit zum Tanz auffordert, mit ihr tanzt, sie dann anschließend wieder an ihren Platz führt und ggf. nach Hause begleitet.²⁵ Sechs Tanzanweisungen mit dazu passender Musik (notiert in regulärer Notation, mit Melodie und Bass in getrennten Systemen) runden das Regelwerk ab.²⁶ Es kann nicht ausgeschlossen werden, dass diese Stücke aus der Feder von Johann Georg Pasch stammen. Aber auch die in den vorgenannten Manuskripten für Barocklaute?

²² Uwe W. Schlottermüller, Einleitung. In: Ders. (Hrsg.), *Johann Georg Pasch - Anleitung sich bei grossen HERRN Höfen und andern beliebt zu machen*, Neuherausgabe, Freiburg 2000, S. 7ff.

²³ Nur so (Anstellung in Halle als Pagen-Hofmeister) lässt sich m.E. die Widmung eines von Johann Georg Pasch handschriftlich gefertigten Fechtbuches interpretieren. Siehe die Widmung bei Schlottermüller (Hrsg.), *Johann Georg Pasch – Anleitung ...*, a.a.O., S. 14ff.

²⁴ Siehe Anmerkung 20.

²⁵ Siehe Schlottermüller (Hrsg.), *Johann Georg Pasch – Anleitung ...*, a.a.O., S. 50f.

²⁶ Ebenda, S. 52ff. Siehe die Stücke in „III. Übertragungen“.

Auf der Zeitachse betrachtet ergibt sich ein Analysezeitraum für den Namen „Pasch“ in Zusammenhang mit fixierter Musik (gedruckt oder in Manuskripten) nach derzeitiger Kenntnislage von zusammen 96 Jahren: beginnend 1659 mit der Veröffentlichung *Anleitung ...*, endend 1750/55 mit dem Ms *PL-Kj40633*.

Ein solcher Zeitraum liegt bei handschriftlichen Lauten-Tabulaturen für die Barocklaute durchaus im Rahmen des Üblichen: der Name „Losy“ (in seinen unterschiedlichen Formen) taucht etwa 75 Jahre lang auf, der Name „Gallot“ rund 90 Jahre. Dort, wo es Lautenisten gleichen Namens - ob nun in verwandtschaftlichem Verhältnis zueinander stehend oder nicht - in zeitlicher Folge gibt, kann sich ein Name auch schon einmal über zwei Jahrhunderte hinweg halten: Jean und Charles Mouton bringen es zusammen auf etwas mehr als 200 Jahre!²⁷

1

„Pasch“ — Mitglied eines pommerschen Adelsgeschlechts?

Ohne sich explizit festzulegen, deutete Adolf Koczirz in seinem Aufsatz *Verschollene neudeutsche Lautenisten...* über einen nicht weiter ausgeführten Hinweis an, dem Aussagen in Adelslexika zugrunde liegen sollen, „Pasch“ zumindest annähernd verortet zu haben:

*Von den übrigen in der Sammlung vertretenen Namen ist der Name Pasch (Paschen, Pasche, Paschwitz) im Adel Pommerns nachweisbar.*²⁸

Die Aussage, dass der Name „Pasch“ in Adelslexika aufgefunden werden kann, ist verifizierbar. Josef Zuth greift in seinem *Handbuch der Laute und Gitarre* beim Stichwort „Pasch“ auf den oben erwähnten Aufsatz von Koczirz zurück und ergänzt:

²⁷ Basis für die hier getroffenen Aussagen sind die jeweiligen Taxierung des Entstehungszeitraumes von Lautenmanuskripten durch die jeweiligen Autoren in den von Christian Meyer et al. herausgegebenen *Sources manuscrites en tablature Luth et théorbe. c.1500 - c.1800. Catalogue descriptif*, a.a.O.

²⁸ Koczirz, *Verschollene neudeutsche Lautenisten ...*, a.a.O., S. 274.

Pasch, Angehöriger einer Pommerschen Adelsfamilie, der um die Mitte des 18. Jhdts. Tanzstücke für die 11chörige Laute in französischer Tabulatur schrieb [Koczirz, „Verschollene ...] P. ist in handschriftl. Lautenbuch des 18. Jhdts. mit Suiten vertreten [Bibl. Dr. Werner Wolffheim, Berlin].²⁹

Hier kommt zur geografischen Einordnung eine zeitliche. Gegenüber dem kurzen Hinweis von Koczirz über die Nachweisbarkeit des Namens „Pasch“ im pommerschen Adel fügt Zuth auch noch eine quantitative Aussage zum Werk von „Pasch“ hinzu: er soll „Suiten“ (Plural!) komponiert haben.

„Pasch, Paschki“ ist gemäß *Johann Siebmacher's großem Wappenbuch...* ein *altcassubisches Adelsgeschlecht*, das Lehensgüter in Hinterpommern mit dem Hauptgut Schluschow/Śluszewo besaß.³⁰

Im Polnischen und Deutschen gibt es u.a. folgende Namensvariationen: Paszke, Paszki, Paschke, Paschen, von Pask-Sluszewski (als Differenzierung: Pasch aus dem Dorf Schluschow/Śluszewo). Im *Universal-Lexikon* von Johann Heinrich Zedler heißt es:

***Paschen**, ein Freyherrliches Geschlecht in Pommern, welches noch vor ohngefehr 100 Jahren geblühet hat. Das Wappen dieses Geschlechts ist ein liegender Mond zwischen zwey Sternen und der Sonne auf dem Helm...*³¹

Die Formulierung „geblühet hat“ dürfte so gelesen werden, dass das Adelsgeschlecht „Pasch“ Anfang des 18. Jahrhunderts erloschen oder bedeutungslos geworden war. In Band 18 von *Siebmacher's Großem Wappenbuch (Die Wappen des Adels in Pommern und Mecklenburg)* gibt es weitere Hinweise zu „Pasch“ unter der Rubrik „Abgestorbener preussischer Adel“. Danach gab es die Zweige „Pasch 1“ und „Pasch 2“, die sich durch marginale Abweichungen bei den Wappen (halbe Sonne, die beiden Sterne über und unter dem liegenden Halbmond, nicht darüber und darunter) unterschieden.

²⁹ Josef Zuth, *Handbuch der Laute und Gitarre*, Wien 1926-28 (Nachdr., Hildesheim et al. 2003), S. 215.

³⁰ Johann Siebmacher's *Großes Wappenbuch* Bd. 14: *Die Wappen des preußischen Adels*, Teil 1 (Repr.), Neustadt an der Aisch 1973, S. 292.

³¹ Johann Heinrich Zedler (Hrsg.), *Grosses vollständiges Universal-Lexicon Aller Wissenschaften und Künste* Bd. 26, Leipzig-Halle 1740, Sp. 1131. Das dort beschriebene Wappen entspricht der Darstellung in Siebmacher's *Großem Wappenbuch* (siehe Anmerkung 30).

Ferner existierte (zeitlich darauf folgend oder parallel?) ein Zweig „*Paszki, Paschke, Paszk, Paszkowski, von Paszk-Studzinski, Paszk-Sluzewski*“, der ein anderes Wappen führte: im Zentrum steht ein seitlich dargestellter Löwenkopf, der einen Ring im Maul hält. Dieses Wappen nun ähnelt wieder sehr stark dem Wappen der Familie Paszkowski von Schlochow/Śluchowo (rund 45 km Luftlinie nordwestlich von Gdynia entfernt (nicht zu verwechseln mit Schluschow/Śluzewo, rund 30 km nordwestlich von Gdynia!): der Löwe schaut dabei allerdings nach vorn.³²

Die „Paschens“ (in Variationsbreite des Namen) gehörten nach jetzigem Stand der Kenntnisse jedenfalls zur Gruppe des kaschubischen Bauernadels. Dieser, so Krzysztof Mikulski, gehörte „*zu den ärmsten, wenn es um Besitz von Landgut und Habe geht. Das Bauerngut eines Adligen war selten größer als 30-50 Ha. Meistens haben sie allein gearbeitet oder mit der Hilfe von 1-2 Knechten*“.³³

Schluschow/Śluzewo war zur fraglichen Zeit (Mitte des 17., Anfang des 18. Jahrhunderts) in der Relation gesehen den Beschreibungen nach ein im Verhältnis zu den vielen Kleinstgütern gesehen etwas größeres Gut, aber unter mehreren Parteien in der Familie - wie auch schon in der Vergangenheit - geteilt. Der unmittelbare Broterwerb dürfte im Vordergrund des Lebenszusammenhanges der „Paschens“ gestanden haben.³⁴ Dass ein Mitglied der „Paschens“ die Möglichkeit hatte, für die Laute (oder ein anderes Instrument) kompositorisch tätig zu sein, scheint von daher eher unwahrscheinlich.

Bei meinen Recherchen habe ich zudem keinerlei Hinweise gefunden, die es zulassen würden, einen „Pasch“ in der Mitte des 18. Jahrhunderts (oder auch für den Gesamt-Entstehungszeitraum der vorgenannten Manuskripte, die ein Stück von „Pasch“ enthalten) aus dem ländlichen Raum im seinerzeitigen Gebiet Pommern bzw. der Kaschubei anderweitig mit Musik in Verbindung zu setzen. Zentrum musikalischer Aktivitäten in der Gegend war eindeutig Danzig, wobei sich das öffentliche Musikleben auf die Kirchspiele und die Ratsmusik konzentrierte.³⁵

³² Siebmacher's Großes Wappenbuch Bd. 18, Die Wappen des Adels in Pommern und Mecklenburg, (Repr.), Neustadt an der Aisch 1978, S. 68f.

³³ Krzysztof Mikulski, Kaschubischer Kleinadel im XVI.-XIX. Jhd. In: Klaus-Dieter Kreplin (Hrsg.), Über Kaschuben. Ein Reader. Internetveröffentlichung 2001: www.studienstelloog.de/kaschuben.

³⁴ Vgl. z.B. zum Komplex „Szlachta“, dem polnischen Adel: Hans-Jürgen Bömelburg, Zwischen polnischer Ständegesellschaft und preussischem Obrigkeitsstaat. Vom Königlichen Preußen zu Westpreußen, München 1995, S. 98ff.

³⁵ Siehe Hermann Rauschnig, Geschichte der Musik und Musikpflege in Danzig, Danzig 1931.

Lautenbau ist für Danzig allerdings nachgewiesen,³⁶ Instrumente haben also prinzipiell zur Verfügung gestanden. Mehr noch: im Jahr 1646 haben mehrere Knaben der durchreisenden Königin von Polen, Maria Luisa von Gonzaga (1611 - 1667) auf der Laute vorgespielt, unter ihnen auch Esaias Reusner d.J. (1636 - 1679)³⁷, der möglicherweise seinen Vater zur Übergabe der den Bürgermeistern und dem Rat der Stadt Danzig gewidmeten Sammlung eigener Komposition für die Laute *Musikalischer Lustgarten, das ist: Herren D. Martini Lutheri, Wie auch anderer Gottseliger (der Reinen Augspurgischen Confession zugethaner) Männer / Geistliche Kirchen und Hauß Lieder auff Lautentabulatur gesetzt* begleitete.³⁸

Das Konzertwesen in der Stadt entwickelte sich nach jetzigem Stand der Kenntnisse durch eine Initiative des Organisten Jean (Johann Jeremias) du Grain. Das erste von ihm veranstaltete „Liebhaberkonzert“ fand am 27. Februar 1740 statt.³⁹

³⁶ Siehe z.B. Rauschnig, *Geschichte der Musik ...*, a.a.O., S. 226 und Benjamin Vogel, *Gdańsk musical instruments from 17th and 18th centuries in Scandinavia*. In: Janusz Krassowski u.a. (Hrsg.), *Danzig und die Musikkultur Europas*, Gdańsk 2000, S. 82ff.

³⁷ Siehe dazu die entsprechenden Belege bei Karl Koletschka, Esaias Reußner der Jüngere und seine Bedeutung für die deutsche Lautenmusik. In: *Studien zur Musikwissenschaft. Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich*, hrsg. unter der Leitung von Guido Adler, 15. Bd., Wien 1928, S. 3ff. Koletschka zitiert zu dem Vorspielen in Danzig einen von Richard Münnich in dessen Beitrag zu einer Liliencron-Festschrift (Leipzig 1910) wiedergegebenen Brief von Esaias Reusner d.J. vom 02.11.1667 an den Rat der Stadt Danzig. Dieser Brief lautet wie folgt: „Hoch und wohl Edele, Gestrenge, Ehr= und Beste Hochweyse und Hochbenampte. Insonderheit Hochgeehrteste Herren und Große P a t r o n e n Ewr: Gestr: wünsche ich von Göttlicher Allmacht glückselig friedliche Regierung, und immer f l o r i e n d geseegneten wohlstand in trewen anorn. Und Nachdeme Ich mich erinnere daß Ewr: Gestr: Gestr: das, deroselbten, von Meinem vater E s a i a R e u s n e r n , A n n o 1646. d e d i c i r t e Lautenwercklen, gar wohl aufgenommen, und Ihm alle Hulde und geneigten willen erwiesen, ich auch die gnade gehabt, vor der damahl auß Franckreich ankommenden, Newlich verstorbenen Königin von Pohlen, Hohen andenckens, unter anderen Knaben, bey dero Königl. Freyhen Stadt Danzig, mich mit meiner Lauten höhren zulaßen, in deren wießenschaft aber nun, zeithero, durch fleiß und mühe so weit kommen, daß Ich mich unterstanden, icht waß von meinen C o m p o s i t i o n e n an daß Licht zubringen: So habe zu bezeugung meines vor Ewr. GGestr: führenden o b l i g o nicht umbgehen mögen, einige E x e m p l a r i a Ewr: GGestr: alß ruhmwürdigsten fürderern freyer Künste, Zuzuschreiben, und hiermit in 24. Stücken zuübersenden, mit demüttiger bitte, Sie geruhen diese auß schuldiger danckbarkeit, vor oberwehnt, den meinigen und mir, in meiner Kindheit, erwiesenen wohlthaten, her fließende wohlmeinende bezeugung, mit geneigten Augen und Gemüthern anzusehen, und sich meine wenigkeit zu dero gewogenheit, und Hohen beförderung empfohlen zuhalten. Gestalt ich mich glücklich schätzen würde, wirklich den Nahmen Zu führen Ewr: Gestr: Gestr: gehorsamen trewen dieners Esaias R e u ß n e r Fürstl. Lautenisten. Brieg den 2. Novembr: A. 1667“ (nach: Richard Münnich, *Ein Brief Esaias Reußners*. In: *Festschrift zum 90. Geburtstag Sr. Excellenz des Wirklichen Geheimen Rates Rochus Freiherrn von Liliencron Dr. theol. et phil. Überreicht von Vertretern deutscher Musikwissenschaft*, Leipzig 1910, S. 173 f.).

³⁸ E. Reusner d.J. widmete 1667 der Stadt Danzig ebenfalls eine Sammlung eigener Kompositionen, vermutlich die „*Deliciae testudinis*“. Siehe zum Stand der Reusner-Forschungen Michael Treder, „Album für die Laute“. Das Manuskript AUS-LHD 243. Musik für die Barocklaute: Anonymus - Jean Berdolde Bernard Bleystein de Prage - Ennemond Gautier („Gautier de Vienne“) - Achatius/Achaz Casimir Huelse (Hültz) - Germain Pinel - Esaias Reusner, TREE-Edition 2013, S. 34ff.

³⁹ Franz Kessler, *Musikgeschichte Westpreußens*. In: Werner Schwarz - Franz Kessler - Helmut Scheunchen, *Musikgeschichte Pommerns, Westpreußens, Ostpreußens und der baltischen Lande*, Dülmen 1990, S. 88f.

Insgesamt scheint mir die Hypothese von Adolf Koczirz, bei „Pasch“ handele es sich um ein Mitglied einer Adelsfamilie aus Pommern (kaschubisches Adelsgeschlecht), wenig belastbar zu sein.

2

„Pasch“ — Philosoph und Universitätsprofessor?

Im *Großen vollständigen Universal Lexikon aller Wissenschaften und Künste ...* von Johann Heinrich Zedler sind in Band 26 Einträge für „Pasch“ zu finden.⁴⁰

Der erste bezieht sich auf: „*Pasch oder Paschius, George*“ (* 23. September 1661 in Danzig, + 30. September 1707/10 in Kiel/Schleswig-Holstein). Georg Pasch, Sohn eines Kaufmanns, studierte in Rostock, hielt sich in Königsberg auf und schloss seine philosophischen Studien in Wittenberg 1684 als Magister ab, um dann auch noch die Universitäten in Altorff, Tübingen, Straßburg, Giessen, Marburg, Kopenhagen, Leyden und Paris zu besuchen. Im Anschluss an eine Reise nach England kam er über Wolfenbüttel und Helmstedt in die Stadt Kiel, wo er 1689 eine Professur erhielt. Er lehrte Moralthologie und Philosophie. 1693 wurde ihm eine Pastorenstelle in Wismar angeboten, die er aber zu Gunsten weiterer Lehrtätigkeit in Kiel ausschlug. Dass ein so weit Gereister nicht mit Musik in Kontakt gekommen sein soll, wäre kaum zu glauben. Gleichwohl: auf eigene musikalische Ambitionen gibt es in der Darstellung der Vita im Zedler keinen Hinweis.

Johann Gottfried Walther weist in seinem 1732 erschienen *Musicalischen Lexikon ...* allerdings darauf hin, dass „Georgius Paschius“ sich in seiner Publikation *De Novis inventis, quoruma ccuratori cultui facem prætulit Antiquitas* auch mit musikbezogenen Themen auseinandergesetzt hat:

*In solchem wird an verschiedenen Orten etwas von musicalischen, oder wenigstens dahin gehörigen Sachen gehandelt, als: cap 2. §.24. cap. 6. §.25. c.7. §§. 14. 21. 24 und 60.*⁴¹

⁴⁰ Zedler, Universal-Lexicon ...Bd. 26, a.a.O., Sp. 1112f.

⁴¹ Johann Gottfried Walther, *Musicalisches Lexikon oder, Musicalische Bibliothec ...*, Leipzig 1732 (Repr. Kassel/Basel 1953), S. 464.

Die musikbezogenen Ausführungen von Georg Pasch sind an den genannten Stellen sehr abstrakt (u.a. zum Thema: Einsatz von Musik nach einem Tarantel-Biss) und lassen nicht erkennen, ob er ein praktisches Interesse an Musik aufzuweisen hatte.⁴²

Der zweite Eintrag im *Großen Universal Lexikon ...* von Zedler bezieht sich auf Johann Pasch, „*Magister der Philosophie, .. Hof-Prediger zu Grafenstein, und blühet zu Ende des 17 und zu Anfang des 18 Jahrhunderts*“.⁴³ Es dürfte sich um den 1661 in Ratzeburg geborenen und 1709 verstorbenen Johann Pasch (Paschius) handeln, der in Jena, Wittenberg, Rostock, Greifswald, Gravenstein und Hamburg als Philosoph lehrte war. Nach seiner Lehrtätigkeit war Johann Pasch als Pastor sowie Schloss- und Hofprediger tätig. Ein Hinweis auf besondere musische Ambitionen liegt bislang nicht vor.

Ansonsten gilt für beide prinzipiell, was bei der Hypothese „Tanzmeister Pasch“ zum Thema „Widmung“ weiter unten aufgezeigt wird.

3

„Pasch“ — Geigen- und Lautenbauer Anton Posch in Wien?

Anton Posch (19. Februar 1677 in Vils/Österreich - 10. April 1742 in Wien) war Geigen- und Lautenmacher. Nach dem Tod des in Wien ansässigen Hoflautenmachers Matthias Fux, bei dem Posch möglicher Weise als Geselle tätig war, führte die Witwe den Betrieb weiter. Posch heiratete sie 1701 und wurde 1702 zum kaiserlich-königlichen Hoflautenmacher ernannt.⁴⁴ Im österreichischen Dialekt liegen „a“ und „o“ nicht weit voneinander entfernt. Aus dem gehörten „Posch“ kann daraus in der schriftlichen Fixierung durchaus ein „Pasch“ werden oder umgekehrt aus dem geschriebenen „Pasch“ ein gesprochenes „Posch“, was dann bei der schriftlichen Fixierung beide Möglichkeiten offen lässt. Ob Posch selber musikalische Ambitionen hatte, ist nicht überkommen.⁴⁵

⁴² Georg(ii) PASCH(II) (Gedanensis): De Novis Inventis, Quorum Accuratori Cultui Facem Praetulit Antiquitas, Tractatus: Secundum ductum Disciplinarum, Facultatum atque Artium in gratiam Curiosi Lectoris concinnatus. Editio Secunda, Priori quarta parte auctior. Leipzig 1700.

⁴³ Zedler, Universal-Lexicon ...Bd. 26, a.a.O., Sp. 1112f.

⁴⁴ Siehe dazu auch die ausführliche Darstellung bei M. Treder, Ein irdisches Vergnügen in der Barocklaute, Vorwort, Bd. I, Exkurs: Eine Witwe führt am kaiserlichen Hofe zu Wien die Lautenbauwerkstatt ihres verstorbenen Mannes, TREE-Edition, S. 53f.

⁴⁵ Der Lautenist Michael Freimuth spielt eine von Anton Posch gebaute Barocklaute. Vgl. dazu das Interview mit Michael Freimuth, geführt von M. Treder, in: Lauten-Info 4/2007 der DLG e.V., Redaktion Joachim Luedtke, Frankfurt a.M., S. 16ff.

Im Umfeld des kaiserlichen Hofes waren die Laute und das Komponieren für dieses Instrument auf jeden Fall präsent.⁴⁶ Ansonsten gilt, was bei der Hypothese „Tanzmeister Pasch“ zum Thema „Widmung“ weiter unten aufgezeigt wird.

4

„Pasch“ — Der Musiker Pach aus Prag?

Gottfried J. Dlabáč erwähnt in seinem Werk *Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen und zum Theil auch für Mähren und Schlesien* aus dem Jahre 1815 den „Instrumentalmusiker“ Johann Mathias Pach, der an der Pfarrkirche zu St. Stephan in der Prager Neustadt tätig war.⁴⁷ Welche Art Instrument J.M. Pach spielte und ob er komponierte, ist nicht vermerkt. Pach, bei dem nicht auszuschließen ist, dass es sich um einen Musiker namens „Bach“ handelt, und von dem ich sonst keine weiteren Hinweise habe finden können, verstarb nach Dlabáč am 22. November 1698.⁴⁸

5

„Pasch“ — Ein Zunftmeister/ Violonist in Danzig?

In seiner nach wie vor als Standardwerk geltenden *Geschichte der Musik und Musikpflege in Danzig* aus dem Jahre 1931 stellte Hermann Rauschnig auch die Namen der aus unterschiedlichen Quellen bekannten in Danzig tätigen Musiker und Instrumentenbauer zusammen. In diesen Listen taucht als neuer Zunftmeister im Jahr 1654 neben den Namen Daniel Schmidt (Danzig), Bartel Stockdick (aus Lübeck) auch der Name eines Elias Passkie (Danzig) auf.⁴⁹ Als „*Hofpfeifer des Rates der Stadt*“ unterzeichnet ein Elias Passky dann 1670 zusammen mit anderen einen Vergleich über den Streit zwischen berufsständischen Organisationen untereinander in Danzig.⁵⁰

⁴⁶ Siehe insbesondere Treder, Adam Franz Ginter ..., a.a.O.

⁴⁷ Gottfried Johann Dlabáč, *Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen und zum Theil auch für Mähren und Schlesien*. Reprint der Ausgaben 1815/1913 hrsg. v. Paul Bergner, Hildesheim/New York 1973, S. 419.

⁴⁸ Ebenda.

⁴⁹ Rauschnig, *Geschichte der Musik ...*, a.a.O., S. 224.

⁵⁰ Ebenda, S. 217. Beim über mehrere Jahrzehnte andauernden „Instrumentenstreit“ ging es um die Sicherung von Einkünften zwischen den „Ratsmusikern“ auf der einen, den „Zunftmusikern“ auf der anderen Seite. Die Lektüre des Kapitels bei Rauschnig lohnt allemal!

Ein Elias Passky wird auch in einem Schreiben von Johann Valentinus Meder, ab 1687 Kapellmeister an der Danziger Hauptkirche St. Marien, an den Rat der Stadt erwähnt, wobei auch herausgestellt wird, dass er Zunftmeister ist:

*... 6. Elias P a s s k y, ist eigentlich bestellter Violinist zum Octav Violon, kan im Nothfall auch zur Quart Trombona gebraucht werden, praestirt das seine ziemlich.*⁵¹

Die unterschiedlichen Instrumente (Pfeife und Violine) und damit die einhergehende Zugehörigkeit zu einander ausschließenden berufsständischen Organisationen berücksichtigend, aber auch eingedenk der von Meder vorgenommenen Qualifizierung hinsichtlich der Fähigkeiten, dürfte es sich um mindestens zwei verschiedene Personen handeln. Ohne Zweifel haben sie sich (oder hat er sich) ständig in einem musikgeprägten Umfeld bewegt. Zumindest einem von ihnen wird durch das Zeugnis von Meder eine eingeschränkte Verwendungsbreite attestiert.

Musikalisch scheinen die Passkies (oder dieser Passky) auch nicht weiter in Erscheinung getreten zu sein. Insofern neige ich dazu, die Spur Elias Passky/Passkie als nicht weiterführend zu betrachten.

6

„Pasch“ — Ein kaiserlicher Offizier mit musikalischen Ambitionen?

Gemäß Eintrag im *Musicalischen Lexikon* ... von Johann Gottfried Walther gab es einen (Leopold ?) Passetsky von Passeka,

*ein Kayserl. Kriegs-Offizier, hat an. 1713 zwölf Sonate da Camera, à Violiono e Cembalo, davon die letzte mit zwei Violinen gesetzt ist, zu Augspurg, bey Andreas Maschenbauer in breit folio drucken lassen, und solche S r. Kayserl. Majestät Carolo VI. dedicieret.*⁵²

⁵¹ Zitiert nach Rauschnig, *Geschichte der Musik* ... , a.a.O., S. 281.

⁵² Walther, *Musicalisches Lexikon* ... , a.a.O., S. 465.

Die Sonaten scheinen verschollen, weitere Hinweise zu seinen sonstigen musikalischen Ambitionen sind nicht zu finden.⁵³

7

„Pasch“ — Ein Kantor in Danzig?

Hermann Rauschnig hat in seiner *Geschichte der Musik und Musikpflege in Danzig* auch Musikerlisten für die Hauptkirchen Danzigs erstellt. Für das Jahr 1693 wird als Kantor an St. Marien ein Johannes Pasch ausgewiesen, der dieses Amt zwei Jahre lang bekleidete. Über diesen „Pasch“ gibt es bei Rauschnig (und auch in anderen Abhandlungen) keine weiterführenden Hinweise. Seine Tätigkeit als Kantor fällt in eine Zeit (1693-1695), die im musikalischen Leben geprägt war durch Dispute zwischen Johann Valentinus Meder auf der einen, dem Rat der Stadt auf der anderen Seite.

Es ging um die finanzielle Ausstattung der Stelle, Disziplinprobleme bei der Ratskapelle und den Sängern⁵⁴ sowie Ambitionen Meders hinsichtlich der Etablierung der Oper in Danzig; ein Wagnis, das einzugehen aufgrund der Interventionen von Meder der Rat 1695 dann trotz grundlegender Bedenken doch gestattete (Aufführung der Oper „Nero“ von Meder) und das letztlich Meders finanzielle Lage noch weiter verschlechterte. Leistungen des Kantors Pasch dürften hinter diesen Ereignissen sowie dem musikalischen Schaffen der dominanten Persönlichkeit Meders in den Hintergrund getreten sein. Hier bedarf es noch vertiefter Untersuchungen auch zur Herkunft und weiterem beruflichen Werdegang von Johannes Pasch.

Forschungen zu Beziehungen in musikalischer Hinsicht (über Personen) zwischen Danzig und Mitteldeutschland⁵⁵ legen nahe, hier mögliche personelle Zusammenhänge nicht von vornherein auszuschließen, allzumal die Hof-/ und Tanzmeisterdynastie „Pasch“ ihre Verankerung in Mitteldeutschland zu haben scheinen.

⁵³ Vgl. den diesbezüglichen Eintrag in Rudolf Flotzinger - Gernot Gruber, (Hrsg.), *Musikgeschichte Österreichs*, 2 Bde., Graz-Wien-Köln 1977-79. Ferner: Barbara Boisits, Passetsky. In: *Österreichisches Musiklexikon (ÖLM)*, hrsg. von Rudolf Flotzinger, Bd. 4, Wien 2005, S. 1724.

⁵⁴ Rauschnig spricht von „wachsender Verwahrlosung der Kapelle“. Rauschnig, *Geschichte der Musik ...*, a.a.O., S. 296.

⁵⁵ Danuta Popinigis - Klaus-Peter Koch (Hrsg.), *Musikalische Beziehungen zwischen Mitteldeutschland und Danzig im 18. Jahrhundert*. Konferenzbericht Gdańsk 20.-22. November 2000, Sinzig 2002.

„Pasch“ — Eine Dynastie an Hof- bzw. Tanzmeistern?

Dass Tanzmeister (oder interessierte Laien) in ihren Publikationen schon zur Zeit der Spät-Renaissance und des Früh-Barock eigene Stücke, Bearbeitungen der Kompositionen anderer oder schlicht Werke anderer mit Erläuterungen ihrer Tanz-Kompositionen (Choreografien) abdruckten, ist hinlänglich bekannt.⁵⁶ Daneben gab es auch gedruckte Sammlungen von zum Tanz aufzuspielenden Musikstücken, allerdings ohne detaillierte Instruktionen zur tänzerischen Umsetzung.⁵⁷ Instruierende Tanz-Unterrichtswerke mit Abdruck zu einem Tanz gehörender Musik (oder umgekehrt: einem zu einer Musik komponierten Tanz) wurden auch zu späteren Zeitpunkten verfasst und publiziert.⁵⁸

Wie bereits eingangs erwähnt, hat „Hof-/Exerzitenmeister“ Johann Georg Pasch (1628-1678) das Büchlein *Anleitung sich bey grossen HERRN Höfen und andern beliebt zumachen...* verfasst und 1659 veröffentlicht. Sechs Tanzanweisungen schließen diese *Anleitung* ... ab. Sie sind mit der dazu passenden Musik notiert: *Sarabanda, Curant, Prandel, Sarabanda, Sarabanda, Curant*.

⁵⁶ Um einige zu nennen: a) Fabritio Caroso mit *Il Ballarino* (1581) und *Nobilitá di Dame* (1600). Die Musik zu den Tänzen ist in Lauten-Tabulatur (Renaissancelaute, teilweise mit zusätzlicher Melodiestimme) notiert; Michael Lutz-Malkiewicz hält in seinem MGG-Beitrag zu Caroso fest: „Ob .. Caroso einige der Musikstücke selbst komponiert hat, muss offen bleiben. Die Musik wurde aber zumindest von Caroso bzw. von anderen in *Il Ballarino* genannten Choreographen für den jeweiligen Tanz entsprechend zusammengestellt“ (Bd. 4, Spalte 247ff.). Der Erwähnung Wert ist die Anmerkung von Lutz-Malkiewicz zur Form der Notation der Musik, in der Spalte 247: „... meist nur in Lautentabulatur notiert ...“ (!) Dieser Hinweis ist zumindest unbedacht: die Laute muss als Begleitinstrument für den Tanz bzw. Tanzunterricht zu Zeiten von Caroso so verbreitet gewesen sein, dass die Musik zu den Instruktionen selbstverständlich in Tabulatur festgehalten wurde. b) Thoinot Arbeau (eigentlich Jehan Tabourot) mit seiner *Orchésographie* (erstmalig 1588). Zu Beschreibung eines Tanzes sind die Noten (Mensuralnotation) senkrecht angeordnet, was von Vorteil für die Darstellung der Choreographie ist, die notengenau notiert wird. Diese Darstellungsweise unterstreicht den dienenden Charakter der Musik; Arbeau hat bei seinen Melodien zumindest teilweise auf vorhandenes musikalisches Material zurückgegriffen. Eine Konkordanzliste ist von Joseph Casazza zusammengestellt worden, im Internet verfügbar unter <http://mysite.verizon.net/vzeryeh4/dance/Arbeau1.html>. Mein Dank für die Unterstützung bei den Recherchen für eine stichprobenartige Nachprüfung der Konkordanzangaben gilt Beate Dittmann und Rainer Luckhardt. c) Cesare Negri mit seinem 1602 in Mailand erschienen Traktat *Le gratie d’amore*. Hier steht zu einer Melodie in regulärer Notation jeweils eine Begleitung in Lauten-Tabulatur. Negri griff bei der Musik für seine Tanz-Kompositionen „offenbar zumeist auf präexistente Melodien zurück“, so Sibylle Dahms in ihrem Artikel zu Negri in MGG Bd. 12, Kassel et al. 2004, Spalte 965f.

⁵⁷ Zu nennen sind hier als Herausgeber (und zum Teil auch Komponisten): Pierre Attaignant (um 1494 - um 1552), Jacques Moderne (um 1500 in Pinguente - nach 1560 in Lyon), Pierre Phalèse (um 1510-1573 in Löwen), Pierre Phalèse der Jüngere (1575-1625) und Tilman Susato (um 1500- um 1560; war auch Komponist).

⁵⁸ Dazu zählt etwa der *The Dancing Master: Or, plain and easie Rules for the Dancing of Country Dances, with the Tune to each Dance, to be play’d on the Treble Violin* von John Playford (1651), bei dem zu jedem Tanztitel eine Melodie notiert ist - oder andersherum: zu den gesammelten Melodien ein Tanz bzw. zueinander gehörender Tanz und Musik notiert wurden.

Die Stücke - Melodie und Bass - sind einfach gehalten und haben eindeutig dienende Funktion für die Tänze.⁵⁹ Sie sind so schlicht, dass Zeitgenossen oder später Lebende sie nicht anderweitig dokumentiert haben und, sollten sie exemplarisch für den Kompositionsstil von Johann Georg Pasch gewesen sein, möglicher Weise vorhandene weitere Werke auch nicht für Wert befunden wurden, in Druckerzeugnisse aufgenommen und mit dem Namen des Autors ausgewiesen zu werden. Wer die Stücke in der von Pasch verfassten *Anleitung* ... nun komponiert hat, ist in dem Büchlein nicht verzeichnet. Es kann auf jeden Fall nicht grundsätzlich ausgeschlossen werden, dass die Stücke aus der Feder von Johann Georg Pasch stammen, wenn sie nicht von ihm nur zusammengestellt oder bearbeitet worden sein sollten. Es fehlt hier allerdings an Vergleichs- oder Bezugsmaterial, da notierte Musik in den Publikationen von Johann Georg Pasch nach heutigem Stand des Wissens allein in der *Anleitung* ... vorkommt.

Als möglicher Komponist der in den zur Rede stehenden Lauten-Manuskripten enthaltenen Stücke ist Johann Georg Pasch bei den weiteren Betrachtungen aufgrund der Einfachheit der in der *Anleitung* ... notierten Musik vorerst auszuschließen: diese sind in einer anderen kompositorischen Liga entstanden als die Musik von „Pasch“ oder „d.P.“ in den genannten Lauten-Manuskripten.

In Betracht als möglicher Verfasser der zur Rede stehenden Lautenstücke dürfte aber Tanzmeister Johann Pasch (1653-1710) zu ziehen sein; „*Vater der galanten Leipziger Tanzkunst*“ - wie ihn Arnold Schering nannte.⁶⁰ Nach Kurt Petermann handelt es sich bei ihm möglicher Weise um den Sohn von „Hof- / Exerzitenmeister“ Johann Georg Pasch. Johann Pasch hat nach derzeitigem Kenntnisstand wohl schon in Kindheit und früher Jugend mit der Ausbildung u.a. im Tanz begonnen, wahrscheinlich schon im 14. Lebensjahr selber unterrichtet.

Zu Ausbildungszwecken hat er sich mehrfach bis zum Alter von 34 Jahren (= vor seiner Hochzeit im Jahre 1687) in Frankreich aufgehalten und nach eigenem Bekunden Unterricht bei dem seinerzeit überaus bekannten *maîtres de danse* Pierre Beauchamp (30. Oktober 1631 - Februar 1705), Violinist, Komponist, Tänzer und Choreograph, erhalten.

⁵⁹ Der Charakterisierung der Musik in der *Anleitung* ..., vorgenommen von Uwe W. Schlottermüller, vermag ich mich nicht anzuschließen. Er notiert: „Die Musik zu den Tänzen kann getrost als einfach, manchmal auch als dilettantisch bezeichnet werden“ (S. 24). Damit diskreditiert Schlottermüller - sicherlich nicht intendiert - alle „Dilettanten“ (= in diesem Falle: Musik nicht zum Zwecke der Sicherung des Lebensunterhalts ausübende Personen), die durch zum Teil exzellente Kompositionen etwa auch zum Repertoire der Laute beigetragen haben.

⁶⁰ Arnold Schering, *Musikgeschichte Leipzigs*, Bd. 2, Leipzig 1926, S. 409. Zitiert nach: Kurt Petermann, Nachwort zu *Johann Paschens Beschreibung wahrer Tanz-Kunst, Frankfurth 1707* (Repr.), hrsg. v. Kurt Petermann, Leipzig 1981.

Über die praktische Tätigkeit als Tanzmeister hinausgehend, hat Johann Pasch auch über die Grundlagen seiner Profession publiziert. In Paschens *Beschreibung wahrer Tanzkunst ...*⁶¹ gibt es auch relevante Hinweise zur Frage, ob er prinzipiell als Komponist identifiziert werden könnte.

a) Für den Entwurf einer Tanz-Komposition (wobei er hiermit den Tanz selbst, nicht die Musik meint) beschreibt Pasch als eine der Voraussetzungen:

... so formiret er sich entweder eine Ideam von der Person / vor welcher er componieren will / und stellet sich einen gewissen Endzweck in Idea vor / oder er macht sich eine gewisse Melodie, und componirete vor sich und zu seinem Exercitio Pas darauf / oder thut solches auf eine Melodie eines andern / welche er zu seinem Zwecke dienlich findet; wie dann nicht hoechst nöthigist / die Melodie selber zu machen/ kann er es aber selbst / und ist glücklich in dem Gesange eines Air, so ist es besser / ausser diesem aber thut er besser / er componiret auf eines andern wohlgemachtes Stücke.⁶²

Dass der Tanzmeister in der Lage sein muss, eine auf Person und Zweck bezogene Melodie als Basis der Tanzkomposition zu entwickeln, ist für Pasch demnach eine Selbstverständlichkeit. (Zur Frage der Fähigkeiten eines „Tanzmeisters“ im Hinblick auf Musik siehe den Exkurs im Anhang.) Danach könnte also durchaus der vorher behandelte Johann Georg Pasch Komponist der Stücke in der von ihm verfassten *Anleitung...* sein; der (mögliche) Sohn hätte für dieses Postulat dann seinen Vater zum Vorbild genommen. Als geeignete musikalische Formen für das choreografische Komponieren beschreibt Johann Pasch an anderer Stelle:

Courante, les Branles ... Sarbande ... Menuet, Gaillarde, Gavotte ... Chaqyone und Passagaile... la Bourrée, Rigaudon, einige Arten der Giquen ... wovon - Giquve, Paspied, Canaris, und was denen gleichet / die rapidesten sind.⁶³

⁶¹ Johann Paschens Beschreibung wahrer Tanz-Kunst, a.a.O.

⁶² Ebenda, S. 77 f.

⁶³ Ebenda, S. 34.

Ein Stück mit der Ausweisung „de Pasch“ könnte nach dem von Pasch aufgestellten Anforderungsprofil für Tanzmeister also durchaus von ihm selber stammen.⁶⁴ Eine Allemande gehört dieser Aufzählung folgend übrigens nicht zu den geeigneten Formen – weil die Allemande ein deutscher Tanz ist?

b) Für die Beurteilung der Bedeutung einer Namensausweisung bei dem Titel eines Musikstückes gibt Johann Pasch Hinweise, die eine ganz andere Blickrichtung eröffnen:

§. 14. Indem auch öffters die Tänzze ihre Nahmen von den Musicalischen Stücken nehmen / also ist hier derer Nahmen nicht zu vergessen / diese nun sind principaliter zweyerley / als nemlich:

1. Nomina propria oder Substantiva, *Und dieses sind diejenigen / welche alsobald bey Nennung oder Angesicht / die Substantz der Art der Schritte und Actionum des Tantztes andeuten / und keinem andern Tantzze gegeben werden können / solcherley sind Courente, Bourrée, Menuet, Sarabande, Gique &c ...*

II. Die anderen Benennungen sind Appellativa oder Adjectiva. *Appellativa wegen der Benennung des Substantivi des Tantztes/ und Adjectiva, wegen des Bey-Worts / welchs dem eigentlichen Namen des Tantztes zugesetzt ist ... und werden gegeben:*

1. Von denen Oertern / wo sie zu erst sind getantzet worden / als Bourrée de Versaille &c.

2. Von denen Persohnen / welchen zu Ehren sie sind gemacht worden / als Courante du Roy,

3. Oder von gewissen Begebenheiten/ als Gavotte de Retour;

4. Oder von denen Opern und Ballets, aus welchen die Melodien genommen sind/ als Gavotte de Flore (welches eine Oper ist / die also heisset) &c.

Auch werden sie öffters von dem Tantz-Meistern benennet / als Courante de Beachamp, Bourrée des Pecour, und was dergleichen mehr ist.⁶⁵

⁶⁴ Siehe EXKURS am Ende des Beitrags.

⁶⁵ Ebenda, S. 37 ff.

Danach nun könnte ein Stück mit der Ausweisung „*d. Pasch*“ / „*de Pasch*“ also auch nur der Hinweis darauf sein, dass der Tanzmeister einen von ihm komponierten (choreografisch angelegten) Tanz immer mit einer bestimmten Musik verbunden hat oder es sich um die Widmung eines Komponisten für einen Tanzmeister handelt; entweder als Form der Anerkennung oder Ehrung, aber auch als Form der Zuschreibung, dass es sich um ein Musikstück handelt, für das ein Tanzmeister einen Tanz „*componiret*“ hat. Eine solche Widmung könnte sich in dem zur Rede stehenden Fall auf einen der bereits genannten beiden Träger des Namens Pasch beziehen.

1713 veröffentlichte Samuel Rudolf Behr(en) in Leipzig seine *Kunst wohl zu Tantzen ...*⁶⁶ Abgeschlossen wird diese Publikation inhaltlich mit dem Kapitel „5. Von dem Ursprunge und Nahmen unterschiedener Tántze“. Dort heißt es:

1. *So sind diejenigen Nahmen der Tántze, welche also bald bey Nennung die Substantz der Art, der Schritte und Actionum des Tantzens andeuten, und sonsten keinem andern Tante gegeben werden können, als da sind:*

1) *La Courante.*

2) *La Bourée.*

3) *Le Menuet.*

4) *La Sarabande, und*

5) *Die Gique.*

2. *Sind wiederum andere Tántze, welche ihre Nahmen von denen Oertern her erhalten, wo sie zuerst getantzet worden, als: La Bourée de Versaille.*

3. *Erhalten sie auch ihre Nahmen von denen Personen, welchen zu Ehren sie aufgeführt worden, nemlich: La Courante du Roy.*

4. *Oder von gewissen Begebenheiten, als: Gavotte de Retour.*

5. *Bekommen öffters die Tántze ihre Nahmen von Opern und Balets, woraus die Melodien genommen worden, als: Gavotte de Flore. Dieses ist eine Opera gewesen, so dergleichen Nahmen geführt.*

6. *Werden sie auch öffters von denen Tantz-Meistern benennet, als:*

⁶⁶ Samuel Rudolf Behr(en), *Die Kunst wohl zu tantzen*, Leipzig 1713. Hrsg. v. Kurt Petermann, München 1977.

1 La Courante de Beachamp.

2 La Bourée de Pecour, und dergleichen.

7. Ist zu wissen, dass die meisten Frantzösischen Tántze sind rude getanzet⁶⁷

Die Texte von Johann Pasch und Samuel Rudolf Behr zur Benennung von Tänzen weisen verblüffende Parallelen (bis hin zur Schreibweise des Eigennamens „Beauchamp“) auf! Die Annahme, Behr habe von Pasch abgeschrieben, liegt nahe: Pasch publizierte 1707, das Büchlein von Behr kam 1713 in Leipzig heraus. Allerdings sind von Behr nach Kurt Petermann bereits 1703 drei Bücher zur Tanz-Kunst in Leipzig erschienen.⁶⁸ Leider sind diese Werke nicht zugänglich,⁶⁹ so dass ein Abgleich, der die Frage nach Original und Abschrift zu beantworten hätte helfen können, nicht möglich ist (vielleicht haben beide auch von einem Dritten abgeschrieben?). Ebenso zu bedauern ist, dass die „musikalischen Anhänge“ auch in den noch Petermann vor der Abfassung seiner 1977 erschienen Publikation über Behr vorliegenden Kopien der *Anleitung zu einer wohl begründeten Tantz-Kunst...* sowie dem *Anderen Theil der Tantz-Kunst oder ausgesiebte Grillen...* fehlten: sie hätten ggf. Aufschluss geben können, ob Behr als Komponist von Stücken „de/d. Pasch“ - gelesen als Widmung - in Frage kommen könnte.

Auch etwa Gottfried Taubert geht in seinem *Rechtschaffenen Tantzmeister ...* auf das Thema Namensgebung von Tänzen ein. Bemüht werden in der Darstellung u.a. wieder die Oper *Flore* und der Kollege Beauchamp.⁷⁰ In der Zusammenfassung heißt es bei Taubert:

Und diese haben, wie gesaget, ihre Benennungen 1. von denen Oertern, wo sie zuerst sind getanzet worden. 2. von den Personen, welchen sie zu Ehren sind gemachet worden. 3. von gewissen Begebenheiten. 4. von denen Opern und Ballets, auß welchen die Melodien genommen sind, und 5. von den Tantz-Meistern, so sie componiret haben.⁷¹

⁶⁷ Ebenda, S. 118 ff.

⁶⁸ Kurt Petermann, Nachwort. In: S.R. Behr(en), *Die Kunst wohl zu tantzen ...*, a.a.O., S. XVIIIf.

⁶⁹ Entsprechende Formulierungen in seinem Nachwort zur Behrschen Kunst wohl zu tantzen ... lassen den Schluss zu, dass Kurt Petermann Zugang zu den Büchern gehabt haben muss und eventuell auch eine Kopie besessen hat. Eine Klärung war bislang leider nicht möglich.

⁷⁰ Gottfried Taubert, *Rechtschaffener Tantzmeister, oder gründliche Erklärung der Frantzösischen Tantz-Kunst ...*, Leipzig 1717, S. 370.

⁷¹ Ebenda, S. 371.

Johann Pasch hat sich zu Ausbildungszwecken mehrfach in Frankreich aufgehalten und nach eigenem Bekunden auch Kontakt zu Pierre Beauchamp gehabt. Erhalten geblieben ist nach heutigem Wissensstand von Beauchamp zu seinen Balletten komponierte Musik lediglich zu drei Choreografien: *Sarabande de Mr. De Beauchamp*, *Rigaudon de mr bauchand* sowie ein zweites *Rigaudon de mr bauchand* (bei den Rigaudons wurde der Hinweis „*de mr bauchand*“ in den Quellen jeweils von einer gegenüber den Aufzeichnungen der Choreografie abweichenden Hand zugefügt). Die drei Choreografien scheinen allerdings nicht von Beauchamp komponiert bzw. aufgezeichnet worden zu sein.⁷²

So stellt sich für diese Choreographien die Frage,

— ob es sich um den von Johann Pasch aufgeführten 5. Fall handelt: *Auch werden sie öffters von [im heutigen Sprachgebrauch: = nach] dem Tantz-Meistern benennet / als Courante de Beachamp, Bourée des Pecour, und was dergleichen mehr ist;*

— oder ob es sich um den 2. Fall handelt: genannt 2. *Von [im heutigen Sprachgebrauch: nach] denen Persohnen / welchen zu Ehren sie sind gemacht worden / als Courante du Roy.*

Anlass, der These vertiefend nachzugehen, Johann Pasch, „Vater der galanten Leipziger Tanzkunst“, sei möglicher Weise der Komponist der in den Manuskripten für die Barocklaute einer/einem „Pasch“ zugeschriebenen Stücke oder der Geehrte (Widmung), gibt auch der Aufenthalt von Johann Anton Graf Losy (d.J.) in Leipzig. Nach seiner mit der Promotion abgeschlossenen Studienzeit führte Losy, offensichtlich den Gepflogenheiten der Zeit in seinen Kreisen entsprechend, eine Landesgrenzen überschreitende Reise durch. Emil Vogl folgend, führte ihn die „Kavaliersreise“ in europäische Hauptstädte und kulturelle Zentren: nach Italien, Frankreich, Belgien und Sachsen, dort auch nach Leipzig.⁷³ Über die Station in Leipzig liegt ein kurzer aus der Erinnerung von Johann Kuhnau (1660-1722) geschriebener Bericht über ein besonderes Ereignis - ein Konzert - vor:

⁷² Siehe Meredith Little - Carol G. Marsh, *La Danse Noble. An inventory of dance sources*, Williamstown et al., 1992.

⁷³ Emil Vogl, *Johann Anton Losy: Lutenist of Prague*. In: *Journal of the Lute Society of America*, Vol. XIII (1980), S. 58ff. Nicht alle von Vogl benannten Stationen der Reise von Losy sind eindeutig belegt.

Der vornehme und excellente Lautenist, der Graff Logi, stellte sich vor 20.Jahren ohngefahr, und zu der Zeit, als Monsr. Pantalón noch bey uns einen Maitre de Danse agierte, ein Concertgen zwischen ihm, diesen und mir, an. Der Graff liesse sich auf seinem Instrument, wie es ihr Orchestre erfordert, in sehr gelehrten præludieren, und mit einer schönen und galanten Partie, mit aller ersinnlichen delicatessen, hören: Ich that auch, was ich auf meinem Clavicordio vermochte, und war schon damahls mit dem Orchestre in diesem Stücke einerley Meinung, daß ein solches, ob gleich stilles, Instrument zur Probe und guten Expression der Harmonie auf dem Claviere am besten diene. Endlich that Monsr. Pantalón seine Sprünge, und nachdem er uns seinen Schatz von der Music durch præludieren, fantasieren, fugieren und allerhand caprices mit den blossen Schlägeln gewiesen hatte, verbandt er endlich die Tangenten mit Baum-Wolle, und spielte eine Partie. Da wurde der Herr Graff gantz ausser sich gesetzt, er führte mich aus seinem Zimmer über den Saal, hörte von weitem zu, und sagte: Ey, was ist das? Ich bin in Italia gewesen, habe alles, was die Musica schönes hat, gehöret, aber dergleichen ist mir nicht zu Ohren gekommen.⁷⁴

Neben Hebenstreit und Kuhnau gab es zur Zeit des Leipzig-Aufenthaltes von Losy um 1697 eine weitere Persönlichkeit mit einem überregional bedeutsamen Ruf in der „Szene“: Tanzmeister Pasch. Es ist nicht auszuschließen, wengleich dafür bislang kein Beleg zu erbringen war, dass Losy in Leipzig auch Johann Pasch getroffen hat. Folge einer solchen Begegnung könnten Widmungsstücke aus der Feder von Losy gewesen sein, die Mitnahme von Stücken aus der Feder von Pasch durch Losy, aber auch die Abschrift von Stücken, zu denen Pasch eine Choreografie vorgeführt hat (5. Fall; siehe oben).

Ein solches Bündel Annahmen könnte als Hypothese für die Urheberschaft oder den Entstehungszusammenhang der „Pasch“-Stücke unter dem Gesichtspunkt der Kompatibilität der Entstehungszeiträume für das „Stählhammer Ms“ (*S-Klm 21072*, Entstehungszeitraum: 1695-1715) wie auch für das Ms *PL-Kj40633* (Entstehungszeitraum: 1750-1755) gelten.

Tanzmeister Johann Pasch hat sich, wie bereits erwähnt, in Frankreich aufgehalten. Die Daten seines Aufenthaltes sind nicht überliefert, so kann nur gemutmaßt werden: Eine Allemande, bezeichnet als „*almende Launay*“, taucht erstmals im Ms *D-RPAN62* auf. Das Manuskript ist um 1670 entstanden und dürfte französischer Herkunft sein.

⁷⁴ Johann Kuhnau, Brief vom 08. 12. 1717. In: Johann Mattheson, *Critica Musica ...*, Zweyter Band der Grundrichtigen Untersuch- und Beurtheilung vieler, theils guten, theils bösen, Meynungen ... , Hamburg, 1725, S. 237.

Um Komponist eines Stückes in dieser Sammlung gewesen zu sein, was die retrospektive Betrachtung aufgrund der Ausweisung in der später (zwischen 1695 und 1715) entstandenen Quelle *S-Klm21072* nahelegt, hätte sich Johann Pasch spätestens im 17. Lebensjahr in Frankreich aufhalten und/oder dort schon bekannt gewesen sein müssen, damit ein Musikstück von ihm hätte in die Sammlung aufgenommen werden können. Das zur Rede stehende Stück wäre dann ein Widmungsstück aus seiner Feder (?) für Delaunay gewesen: „*almende Launay*“.

Die Ausbildungsaufenthalte von Johann Pasch in Frankreich werden bei den posthumen Würdigungen seiner Leistungen als Tanzmeister erwähnt, mehr aber auch nicht. Sie dürften daher unspektakulär gewesen sein. Wenn Pasch in Frankreich einen gewissen Bekanntheitsgrad gehabt hätte: was würde dagegen gesprochen haben, ihn als Komponisten der *Allemande* auch auszuweisen? Insofern neige ich dazu, Johann Pasch als Komponisten der „*almende Launay*“ und der konkordanten Stücke in *F-PN Rés. 823* und *S-Klm21072* auszuschließen – oder widmete Pasch seine Komposition Delaunay? Damit stellt sich dann allerdings auch die Frage, wie belastbar im Ms *S-Klm21072* die Ausweisungen für die der „*Allemande de Mons: Pasch*“ folgende „*Courant de P.*“ und „*Sarabande de P.*“ (inklusive „*La Doble*“) sind. Stammt vielleicht nur eines der Stücke von „Pasch“ (oder war ihm vorher gewidmet) und die anderen wurden ihm einfach mit zugeschrieben - auch (oder ausschließlich) die *Allemande*?

Die Liste der als mögliche Komponisten in Frage kommenden Personen namens „Pasch“ mit Bezug zum Tanz ist mit Johann Georg und Johann nicht erschöpft. Johann Pasch hatte zehn Kinder: sechs Mädchen und vier Jungen.⁷⁵ Belegt ist, dass Johann Christian, jüngster Sohn von Johann, ebenfalls Tanz- und Exerzitenmeister war. Er wurde nach den Recherchen von Kurt Petermann 1716 an der Leipziger Universität immatrikuliert, promovierte 1719 und hatte im Jahre 1736 „*seinen Tanzboden am Markt an der Waage*“.⁷⁶

Petermann hat bei seiner Forschung noch zwei weitere Tanzmeister namens „Pasch“ ermitteln können: am Weimarer Hof - an dem auch Johann Sebastian Bach von 1708 bis 1717 beschäftigt war - wirkte 1717 ein Johann Julius Pasch, in Rudolfstadt⁷⁷ von 1756 bis wahrscheinlich 1780 ein Johann Gottfried Pasch. Ob zwischen den vorgenannten Hof- und Tanzmeistern verwandtschaftliche Beziehungen bestanden, konnte Petermann nicht klären.

⁷⁵ Kurt Petermann, Nachwort zu Johann Paschens Beschreibung wahrer Tanz-Kunst, a.a.O. S. XIV.

⁷⁶ Ebenda, S. XVI.

⁷⁷ Es kann sich dabei um den Hinweis auf eine Tätigkeit am Rudolstädter Hof in Thüringen, aber auch um einen Hinweis auf eine Tätigkeit in Rudolfstadt (Rudolfov), einer Stadt in der Tschechischen Republik in der Nähe von Budweis handeln.

Es ist allerdings der Eindruck nicht von der Hand zu weisen, dass es sich bei den Paschens um eine Dynastie von Hof-, Exerziten-/Tanzmeistern handelt. Dafür spricht auch, dass es 1695 an der Universität Jena vier privilegierte Tanzmeister gab: neben Johann Viron waren dies Wilhelm und Hermann Raphael sowie Samuel Gottfried Pasch - leider sind zu ihnen bislang keine weiteren Informationen greifbar.⁷⁸

Prinzipiell kommen alle als Komponisten in Frage, wobei Johann Georg für die Stücke in den Lauten-Manuskripten bereits ausgeschlossen wurde und Johann Gottfried von den über ihn bekannten Daten her als Komponist (oder Geehrter) für die Stücke im Manuskript *S-Klm21072* nicht in Frage kommen dürfte.

Johann Pasch, „*Vater der galanten Leipziger Tanzkunst*“, ist vor allem auch unter dem Gesichtspunkt des Aspektes „Widmung“ mit in Betracht zu ziehen: er scheint einen sehr guten Ruf und einen über seinen unmittelbaren räumlichen Wirkungskreis hinaus reichenden Bekanntheitsgrad gehabt zu haben. Ihm ist zudem hohe Anerkennung von anderen publizierenden Tanzmeistern (posthum) zuteil geworden. In seiner Darstellung über berühmte Tanz-Meister in Frankreich und Deutschland heißt es etwa bei Louis Bonin im Jahre 1712:

*Diesem weitberühmten Maître [gemeint ist Pantaleon Hebenstreit in Eisenach; Anm. des Verfassers] folget / der vor etlichen Jahren verstorbene Herr Pascha in Leipzig / der auf das Tanzen und dessen Perfection sehr vieles spendiret / wie er dann in seinem Leben etlichsmal mit nicht geringen Kosten / eine Reise nach Frankreich angestellet / nur damit er immer mehr sehen und lernen könnte / davon vielleicht noch unterschiedliches in seinen Manuscriptis dürfte anzutreffen seyn.*⁷⁹

⁷⁸ Den Hinweis auf die „privilegierten Tanzmeister“ an der Universität Jena habe ich einer Vorfassung für das Buch *Zur Geschichte des Sports an der Universität Jena* von Hans Georg Kremer entnommen. Leider ist in dem 2002 in Jena erschienen Buch dieser Hinweis nicht übernommen worden. Wie mir Hans Georg Kremer freundlicher Weise mitgeteilt hat, basiert seine Notiz zu den Tanzmeistern auf einer kurzen, in der Sache nicht weiterführenden Erwähnung in der Dissertation von Gerhard Rauschenbach *Entwicklung und Stellung der Körpererziehung an der Universität Jena*, Jena 1961. Ich danke Herrn Dr. Kremer für die geleistete Unterstützung.

⁷⁹ Louis Bonin, *Die Neueste Art zur Galanten und Theatralischen Tantz-Kunst*, Frankfurt-Leipzig 1712. Hrsg. v. Claudia Jeschke, Berlin 1996, S. 78.

Auch Gottfried Taubert spart in seinem *Rechtschaffenen Tanzmeister ...*⁸⁰ nicht mit Lob:

*Wer nun den vor etlichen Jahren verstorbenen Herrn Pasch, als welcher bey nahe 40. Jahr mit größtem Ruhm und Frequenz, sowol auf öffentlichem Boden, als auch bey honetten Leuten zu Hause allhier die Jugend von beyderley Geschlecht in Civilitate Morum unterwiesen hat, und welcher, um sich in dieser Kunst immer mehr und mehr zu perfectioniren, etliche mal mit nicht geringen Unkosten nach Frankreich auf die Hohe Schule gereiset ist, mit seiner vernünftigen Conversation und Geschicklichkeit recht gekennet hat, der wird gestehen müssen, daß er nicht allein ein vollkommener Maitreso wol in Compositione und Executione, als Informatione, sondern auch zugleich ein recht Christlicher, ehrlicher, civiler und bescheidener Mann gewesen sey, dem gewisslich Leipzig wegen der Civilité und galanten Conduite viel zu dancken hat.*⁸¹

Ein Fragezeichen gibt es hinsichtlich der Identität des Autors „I.H.P.“, der 1705 das Buch *Mâitre de Danse, oder Tanz-Meister / Welcher lehret / Wie ein Tändler / So die Fundamenta gefasset / Ohne Hülfe / sichselbsten die gebräuchlichsten Französischen Tände beybringen könne* veröffentlichte.⁸²

Die Hypothese, es könne sich bei „I.H.P.“ um ein Kürzel handeln, hinter dem sich der Tanzmeister Johann Pasch (1653-1710) verbirgt, wurde von Kurt Petermann aufgrund einer vergleichenden Stil- und Strukturanalyse verworfen.⁸³

Stephanie Schroedter unterbreitet in ihrer Publikation *Vom 'Affect' zur 'Aktion'. Quellenstudien zur Poetik der Tanzkunst vom späten Ballet de Cour bis zum frühen Ballet en Action* die Hypothese, „I.H.P.“ könnte aber ein „Mitglied der traditionsreichen Exercitienmeisterdynastie der Pasch(a)s (siehe vorstehend) sein, da auch Johann Georg Pasch (der mutmaßliche Vater von Johann Pasch) lediglich mit seinen Initialen („I.G.P.“) publiziert habe.⁸⁴

⁸⁰ Taubert, *Rechtschaffener Tanzmeister ...*, a.a.O., S. 1035f.

⁸¹ Rauschnig, *Geschichte der Musik ...*, a.a.O., S. 224.

⁸² I.H.P., *Mâitre de Danse, oder Tanz-Meister / Welcher lehret / Wie ein Tändler / So die Fundamenta gefasset / Ohne Hülfe / sichselbsten die gebräuchlichsten Französischen Tände beybringen könne*, Leipzig und Glückstadt 1705.

⁸³ Kurt Petermann, Nachwort zu „Johann Paschens Beschreibung wahrer Tanz-Kunst, Frankfurth 1707, Reproduktion hrsg. v. Kurt Petermann, Leipzig 1981; S. XXVII.

⁸⁴ Stephanie Schroedter, *Vom 'Affect' zur 'Aktion'. Quellenstudien zur Poetik der Tanzkunst vom späten Ballet de Cour bis zum frühen Ballet en Action*, Würzburg 2004, S. 55.

Johann Pasch stellt in seiner Publikation *Beschreibung wahrer Tanzkunst ...* aus dem Jahre 1707 keinen Bezug zu einer vorangegangenen Veröffentlichung her, die von „I.H.P.“ im Jahre 1705 verfasste enthält aber im Vorwort eine Ankündigung:

*... und verspreche / daß / so fern diese erste Probe solte gefällig seyn / bald die andre dürffte gebohren werden.*⁸⁵

Entweder hat die „erste Probe“ dem Publikum nicht gefallen, so dass keine Folgepublikation unter „I.H.P.“ geschrieben wurde, oder der Autor hat die zweite dann, ermutigt durch den Erfolg, unter Offenlegung seiner Identität (Johann Pasch?) veröffentlicht.⁸⁶ Das Buch von „I.H.P.“ enthält neben einer persönlichen Ansprache an den „*Beehrtesten Liebhaber*“, einem Vorbericht mit tanztechnischen Details auch die Darstellung von vier Tänzen mit einem eigenen Tanznotationssystem. Zu den Tanz-Darstellungen (*Die Menuet d' Anjou, Die alte Passe-pied, Die mittelste Passe-pied, Die Bourgogne* mit Courante, Bourée, Sarabande und Passepied) sind jeweils Melodien in regulärer Notation (5-Linien-System) notiert. Eine Angabe mit Hinweis auf den Komponisten fehlt. Wer sich hinter „I.H.P.“ als Autorin/Autor dieses Unterrichtswerkes mit seinen vier Stücken verbirgt, bleibt vorerst offen. Auf jeden Fall gibt es hier ebenso wie bei Johann Georg Pasch in seiner *Anleitung ... zur Tanzinstruktion* passende Musik in einer Publikation.

9

„Pasch“ — Der Lautenist Gottfried Pasch (Basch, Pascha, Page)?

In der Veröffentlichung von Adolf Aber *Die Pflege der Musik unter den Wettinern* aus dem Jahre 1921 ist folgender Auszug einer Archivalie auf Seite 152 f. enthalten:

⁸⁵ I.H.P., Maître de Danse, oder Tantz-Meister ..., a.a.O., S. 2 des Vorwortes „Nach Standesgebühr - Beehrtester Liebhaber“.

⁸⁶ „I.H.P.“ = Johann(es) He(i)nrich Pasch? Eher ungewöhnlich, doch denkbar: „I.H.P.“ = „Io Hannes Pasch“; möglich auch, dass „H“ gegenüber dem „G“ in „I.G.P.“ nur als nächstfolgender Buchstabe im Alphabet gewählt wurde, was dann aber auch von jedem beliebigen Autor stammen könnte.

1662, 6. Julij A. Drese. Bei lieferung der Musicalischen Instrumente In beysein deß H. Cammer Secretarii hat Wilhelm Röhmer nachfrag getan wegen einer großen lauten, wo die hinkommen möchte sein, also weiß ich kein ander nachricht zu geben, als daß weilandt der alte Marschalck der von Drachenfels eine helfenbeinerne laute von Erfurt überkommen, davor er ein malter Korn gegeben, welche er meinen Gnedigsten Fürsten und Herrn Seliger Gedächtnis praesentieret, dafür er eine andere lauten von Ihr Durchl. überkommen, ob es nun dieselbe sey, weiß ich nicht, die helfenbeinerne laute aber Ihr Durchl. G. mirh Ao 1658 alß Ihr Durchl. ich zum neuen Jahr ein gering Musikalisches stück praesentieret, hinwiederum verehrte welche noch bey mirh verhenden ist, und Ihr Durchl. Sel. eigene Handschrift darüber habe. Weiter ist nachfrage gethan worden wegen eineß Mardoreß⁸⁷ welches der lautenist Gottfriedt pasch bey sich gehabt, welcher gesagt, Ihr Durchl. S. hatten eß ihm verehret. Chr. Herwich.⁸⁸

Unterzeichnender Christian Herwich war Musiker und Komponist in Dresden. Er als auch der erwähnte Lautenist Gottfried Pasch müssen nach dieser Aufzeichnung zum Umfeld von Johann Georg II. (Dresden 10. Juni 1613 - 22. August 1680 in Freiberg), seit 1656 Kurfürst von Sachsen sowie Erzmarschall des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation und überaus kunstbeflissen, gehört haben (Hofmusik). Die Notiz von Herwich belegt auf jeden Fall, dass es einen Lautenisten namens „Pasch“ am sächsischen Hof in Dresden während der Regentschaft von Johann Georg II. gegeben hat. Belegt ist ein „Gottfried Page“ als Lautenist in einer aus dem Jahre 1651 stammenden Liste der Kapell- und Instrumentalistenknaben (also der nach heutiger Terminologie „Auszubildenden“) der kurprinzlichen Kapelle.⁸⁹ Als seine Lehrer (und Gastgeber, da die Auszubildenden in der Regel bei ihren Ausbildern lebten) kommen in Frage die ebenfalls auf der Liste ausgewiesenen Musiker: Friedrich Westhof (Lautenist), Johann Friedrich Volprecht (Lautenist und Violist) sowie der Theorbist Philipp Stolle (Tenorist und Tiorbist).⁹⁰

⁸⁷ Mar(n)doreß. Es dürfte sich um eine Mandora handeln, wie bei Walther als *Mandores luthées* beschrieben; siehe Walter, *Musicalisches Lexikon ...*, a.a.O., S. 381.

⁸⁸ Zitiert nach Reinhold Krause, *Kleine Kulturgeschichte der Laute und Gitarre in Beispielen aus Weimar und Umgebung*, Weimar 2009, S. 41. Dr. Reinhold Krause war so freundlich, vor Ort in Weimar weiter nach Informationen zu Gottfried Pasch in den Archiven zu suchen - bislang ohne Erfolg.

⁸⁹ Siehe Curt Sachs, *Die Ansbacher Hofkapelle unter Markgraf Johann Friedrich (1672-1686)*. In: *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft (e.V.)*, hrsg. von Max Seiffert, Elfter Jahrgang 1909 - 1910, Leipzig, S. 127.

⁹⁰ Moritz Fürstenau hat diese Übersicht der in der Hofkapelle Beschäftigten bereits 1849 in seinem Band *Beiträge zur Geschichte der königlich-sächsischen musikalischen Kapelle*, Dresden 1849, S. 69f. veröffentlicht. Ich danke für diesen Hinweis Dr. Frank Legl.

Eingedenk des Phänomens, dass sich Lautenmusik und die mit ihnen verbundenen Namen von (möglichen) Komponisten über längere Zeiträume in Manuskripten immer wieder finden lassen, kommt Gottfried Pasch durchaus als Komponist der bislang unter dem Namen „Pasch“ bekannten Stücke in Frage, selbst wenn das um 1750 entstandene MS *PL-Kj40633* mit den darin enthaltenen „Pasch“-Stücken als Bezug genommen wird. Für eine solche Erwägung spricht auch, dass vermutlich eben dieser Gottfried Basch (Pascha, Page) am 10. Juni 1679 in der Ansbacher Hofkapelle des Markgrafen Johann Friedrich (1672-1686) Anstellung wahrscheinlich bis Ende 1682 fand. Möglicher Weise endete seine Anstellung aber auch schon 1680 (Todesjahr der Gattin des Markgrafen, Johanna Elisabeth, geb. 1651, verstorben am 08.10. 1680).⁹¹

Zu den Aufgaben von G. Basch (Pascha, Page) zählten u.a. der Unterricht des Markgrafen auf der *Angélique*, die Unterweisung der „Fräulein“ (vermutlich die Töchter Dorothea Friederike und Wilhelmine Karoline, nicht, wie häufig angenommen, die Schwestern des Grafen⁹²) im Gitarrenspiel, das Komponieren von Baletten und Entréen für die Komödien (Opern) sowie die Unterweisung der Pagen und anderer Personen für die Aktionen auf der Bühne (u.a. Tanz).⁹³ Letztgenannter Aufgabenbereich nun wieder legt nahe, dass Gottfried Basch (Pascha, Page) zur Dynastie der Hof- bzw. Tanzmeister namens Pasch gehört haben könnte. Bislang sind leider keine Kompositionen aus dem Zeitraum seiner Anstellung am Ansbacher Hofe für Laute und Gitarre (oder andere Instrumente) bekannt, die ihm zugeordnet werden könnten. Insofern fehlt Material für vergleichende stilistische Untersuchungen.

⁹¹ Günther Schmidt hat in seinem Buch *Die Musik am Hofe der Markgrafen von Brandenburg=Ansbach*, Kassel 1956 u.a. unter Bezugnahme auf die "Ansbacher Bestellungen Nr. 348" im Staatsarchiv Nürnberg notiert, dass Gottfried Basch in der Besoldungsliste 1680 bereits als wieder ausgeschieden geführt wird (S. 60). Dies könnte im Zusammenhang mit dem Tode der Markgräfin und der folgenden Trauerzeit stehen.

⁹² Die beiden Schwestern des Markgrafen waren zur fraglichen Zeit nicht mehr am Hofe. Hierauf weist Linda Maria Koldau in ihrem Buch *Frauen-Musik-Kultur: ein Handbuch zum deutschen Sprachgebiet der Frühen Neuzeit*, Wien 2005, S. 164f. hin. In Betracht kommen nach Koldau die genannten Töchter. Irene Hegen (Bayreuth) geht derzeit u.a. der Frage nach, ob dessen ungeachtet die Schwestern des Markgrafen gleichwohl Lautenunterricht in Ansbach erhalten haben.

⁹³ Siehe Moritz Fürstenau, *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe des Kurfürsten von Sachsen, Johann Georg II., Johann Georg III. und Johann Georg IV.*, Dresden 1861, S. 29. Ich danke Dr. Frank Legl auch für diesen Hinweis.

Ein vorläufiges Fazit

Trefflich lassen sich mit den vorstehend zusammengestellten Namen Vermutungen entwickeln, bei denen Ausgangspunkt Lebensdaten bzw. abgeleitete Annahmen über die Zeit ihres jeweiligen Wirkens, stilistische Merkmale und zeitliche Einordnung von Drucken sowie Entstehungszeiträume von Manuskripten sind. Auch die Reihe der Namen ließe sich, sogar aus triftigen Gründen, noch erweitern: von Pasch ist es (siehe die vorstehenden Ausführungen) nicht weit zu Paschen, Posch, Paszke, Paszki, Paschke, Paschen, Pask und über Pascha (Bassa) auch nicht weit zu Pachta, womit dann in den Kreis der Aspiranten für die Lösung der Frage, „Wer, bitte, ist eigentlich Pasch?“ auch Johann Anton Baron Pachta von Rajova (1669 - 1717, Ehemann von Maria Josepha Losy Gräfin von Losin(m)thal und damit Schwager von Johann Anton Graf Losy von Losimthal d.J.) gerät.⁹⁴ Bislang sind über ihn, der Erwähnung in den Aufsätzen von Emil Vogl *Johann Anton Losy: Lutenist of Prague*⁹⁵ sowie *Aureus Dix und Antoni Eckstein*⁹⁶ gefunden hat, außer der familiären Beziehung zur Familie Losy keine Hinweise auf eigene musikalische Aktivitäten bekannt.

Das Erklärungsmuster „Widmung“ wirft generell - zu der ohnehin oftmals schon komplizierten Identifizierung des Komponisten - die Frage auf, in welche Richtung hin belastbar denn Ausweisungen in Lauten-Manuskripten sind, bei denen es „d. XY“ oder „de XY“ heißt. Sollte es sich bei dem konkreten Fall der Ausweisung von „d./de Pasch“ (aber auch bei der eingangs erwähnten „*Allemande de cardi: Mazarini*“) um eine von einem Komponisten vorgenommene Widmung handeln: von wem stammen die Stücke dann? Vielleicht (soweit zeitlich entsprechend) sogar von Losy⁹⁷, der möglicher Weise Johann Pasch in Leipzig begegnet ist?

Und um nun noch einen weiteren Ansatz hinzuzufügen: handelt es sich bei der Ausweisung eines Tanzes in einem Manuskript mit „d./de Pasch“ sogar lediglich um den Hinweis, dieser Tanz sei beim Tanzunterricht von einem Pasch zur Begleitung für eine von ihm verfasste Choreografie benutzt worden?

⁹⁴ Siehe zu J.A. Baron Pachta Freiherr von Rayhofen und Bukau den Eintrag in Siebmacher's Wappenbuch 4. Bd., (Nürnberg 1886), Die Wappen des böhmischen Adels, Neustadt an der Aisch 1979, S. 155 und den Eintrag zu Pachta, Freiherren von Rayhofen (Pachtové z Rajová) bei Zedler, Universal Lexicon ...Bd. 26, a.a.O., Sp. 89f.

⁹⁵ Vogl, Johann Anton Losy ... , a.a.O., S. 58ff.

⁹⁶ Vogl, Aureus Dix ... , a.a.O., S. 41ff.

⁹⁷ Eine veränderte Perspektive: sonst ist vielfach bei Kompositionen, die einen Hinweis auf Losy als Komponist oder als Ziel einer Widmung aufweisen, zu fragen, ob hiermit die Komposition von „Anonymus“ qualifiziert werden soll.

Ausgehend von den vorgelegten Rechercheergebnissen ist eine definitive Aussage darüber, wer der in Tabulatur-Manuskripten ausgewiesene „Pasch“ war, nicht abschließend und belastbar zu treffen.

Möglicher Weise handelt es sich um unterschiedliche Personen und auch um unterschiedlich gerichtete Hinweise: einmal mag es die Angabe des Komponisten, ein anderes Mal eine Widmung, vielleicht sogar nur der Hinweis auf die Nutzung eines bestimmten Stückes durch „Pasch“ zu Unterrichtszwecken sein. Für sinnvoll erachte ich es auf jeden Fall, bei weiteren Studien zu dieser Frage die Hypothese „Tanzmeister Pasch“ in alle genannten Richtungen hin (Komponist/Widmung/Nutzer einer Komposition für Unterrichtszwecke) zu vertiefen wie nach weiteren Hinweisen vor allem auf die kompositorischen Tätigkeiten des aus Dresden stammenden Lautenisten Gottfried Page/Basch (Pascha) zu suchen.

Unabhängig von dem konkreten Fall „Pasch“: die Hinweise von Tanzmeister Johann Pasch, dem „Vater der galanten Leipziger Tanzkunst“, über die Benennung von Tänzen unter Verwendung von Eigennamen sind ausreichender Bezug, die Zuschreibung von Stücken relativierend vorzunehmen, gerade wenn ein Eigenname ausgewiesen wird. Der Hinweis „de/ d. XY“ kann danach nicht als eindeutiger Beleg für die Autorenschaft gelten!

EXKURS:

Zur Frage, welche Fähigkeiten ein „Tanzmeister“ im Hinblick auf Musik haben sollte oder muss, sind in den Publikationen der Tanzmeister im deutschsprachigen Raum sehr unterschiedliche Positionen zu finden. Letztlich berührt wird dabei auch immer die grundsätzliche Frage des Verhältnisses von Musik zu Tanz.

Bei Louis Bonin heißt es 1712 in *Die Neueste Art zur Galanten und Theatralischen Tantz-Kunst*:

*Die Music ist wol die Seele des Tanzens / wann aber auch keine Cadenceda bey/ so ist solches weder gesalzen noch geschmalzen/ woraus gemeiniglich eine Unordnung und Schande entspringet. Wer die Music verstehet / wird selbige bald begreifen können / wer aber darinnen fremde/ der muß seine Ohren zu Rahte ziehen / und sich exerciren / so wird er den Vorteil bald fassen / dann es ist nichts so schwer in der Welt / man kann es lernen / zumal / wann man sich selbst etliche Vorteile aussuchet (Louis Bonin, *Die Neueste Art zur Galanten und Theatralischen Tantz-Kunst*, Frankfurt-Leipzig 1712. Hrsg. v. Claudia Jeschke, Berlin 1996, S. 100).*

So ist es nur konsequent, dass ein Tanzmeister Musik zumindest reproduzieren kann:

Wie aber die Information eingerichtet seyn soll / davon wird uns ein a parte Caput Nachricht geben / hier müssen wir die Weitläufigkeit versparen und nur melden / wie zwar von rechtswegen ein Tanz=Meister auch ein guter Musicus seyn sollte; alleine / es ist eben kein unentbehrlich Consequens, weiln viele Maîtres in Frankreich/ die wol ihr Lebtage keine Violin angerüret / noch weniger die Music verstanden / und gleichwol kommen sie mit ihrer Kunst zurecht. Wer sie aber kan/ dem wird sie auch nicht schaden / sondern desto besser recommandieren. Unterdessen ist es genug/ wann ein Maître nur eine saubere Violin spielen kan/ welches ebenfals nicht ganz künstlich seyn darf / sondern es wird nur soviel es darunter verstanden/ er muß sie zu spielen wissen / daß der Scholar die Cadence begreift / welches aber unmöglich geschehen wird / wenn ein Maîtres eine Menuets mehr leyert als streichet / und solche Griffen führet / daß man die Colica davon bekommen mögte. Damit macht der Maître den Scholaren nur verdrüßlich/ er aber selbst / prostituiret sich nicht wenig / mit seiner armseeligen Music, dass derjenige / so vor seinem Boden vorbeugehet / den Klang der Violine hervor ein Katzen-Geschrey/ oder eine verstimmte Leyer anhöret / und vor deren jämmerlichen Schall und miserablen Accord, beyde Ohren verstopfen muss. Dergleichen Musici sollten lieber singen oder pfeifen / und die Violin in den Ofen legen / als daß sie den Leuten damit das Fieber an den Halsgeigen”

(Bonin, *Die Neueste Art ...*, a.a.O., S. 81 f.; Meletaon = (Johann Leonhard Rost) verweist in seinem Tanztraktat *Von der Nutzbarkeit des Tantzens*, auf eben diese Aussagen von Bonin. Siehe Meletaon: *Von der Nutzbarkeit des Tantzens*, Frankfurt - Leipzig 1713. Herausgegeben von Claudia Jeschke, Edition Hentrich 1996, S. 111).

Abgesehen davon, dass Bonin aus meiner Wahrnehmung hier auch klarstellt, wie Musik der Barockzeit nicht zu interpretieren ist: ob Singen und Pfeifen dann ernst zu nehmende Alternativen gewesen sein dürften? Was seine eigene musikalische Qualifikation - und daraus abgeleitet die eines Tanzmeisters - anbelangt, hält Bonin fest:

*Von der Music, habe hierinnen auch nicht vieles erwähnt / weilen ich kein Capell-Meister / sondern nur so viel davon verstehe/ als zu meiner Profession gehöret / dass also auch deswegen kein Ignorant, werde zu schelten seyn, absonderlich weilen mein Absehen / auf das Tanzen und dessen Beschaffenheit gerichtet / auf die Music aber die Feder nur soweit gerichtet / als man zum Tanzen oder Pas selbsten brauchet / und die Entrées oder andere Tänze / darnach einrichten kan (Bonin, *Die Neueste Art ...*, a.a.O., S. 265f.).*

Diese Formulierung dürfte auch der Klarstellung gedient haben, anderen Professionen nicht ins Gehege kommen zu wollen!

Samuel Rudolph Behr (getauft 01. Juli 1670, nachgewiesen im Leipziger Adressbuch bis 1716), hingegen, Leipziger Tanzmeister und Autor mehrerer Bücher zur Tanz-Kunst, der seinen Publikationen auch (musikalische) Kompositionen beigefügt hatte, die leider als verschollen zu gelten haben (Kurt Petermann, Nachwort, In: *Behr(en), die Kunst wohl zu tantzen ...*, a.a.O., S. XVIII f.), geht in seiner Definition eines Anforderungsprofils für einen Tanzmeister darüber hinaus und stellt fest, dass ein Maitre:

*ein Musicus und Componiste seyn muß, weil er als dann die Cadence eine sie den Tantzes denen Scholaren durch die Music desto eher deutlich und wohl beybringen / und hiernechst zugleich sagen kan / wieviel Tacte von der tanzenden Melodie auff diesen und jenen Schritt gehen/ damit sich hermahls der Scholar / absonderlich wenn er auch Musicus ist / oder zum wenigsten zur Music ein gutes Gehör hat / desto besser die Cadence einbilden kan. Die Composition der Music aber ist dem Tanzmeister / zu denen tanzenden Melodien als: Courantes, Menuets, Sarab., Entrées und anderen Tänzten und Ballets dahero nöthig / indem er solche am besten zum Tantzten in wohl hörende Cadence zu setzen weiß/ als hingegen ein anderer Musicus, der galant componiret / dennoch aber / weiln er das Tantzten nicht versteht / keine Melodie hierzu so gut verfertigen wird / als ein Tanzmeister / so der Music nur wenig mächtig (Zitiert nach Kurt Petermann, Nachwort. In: *Behr(en), die Kunst wohl zu tantzen ...*, a.a.O., S. XXVIf.).*

Bei Gottfried Taubert heißt es 1717 im *Rechtschaffenen Tantzmeister ...* : *Bleibt derowegen unwidersprechlich, dass ein Maitre ein guter Musicus; aber doch nicht nothwendig ein musicalischer Componiste seyn müsse* (Taubert, *Rechtschaffener Tantzmeister ...* , a.a.O., S. 1005).

Allerdings zeigt Taubert auch die Vorzüge des musikalischen Tanzmeisters als Komponist auf:

Verstehet aber ein Maitre die musicalische Composition dabey, so wird es ihm desto rühmlicher und favorabler seyn, und wird, wenn er ein und das andere musikalische Stück selber zu verfertigen Lust hat, oder auch, wenn es von ihm begehret wird, alle Melodien accurat nach der Masse, wie sich ein Leib mit seinen Gliedern mathematice bewegen kann, und consequenter weit besser in die symmetrische und zum Tanz wohlklingende Cadence setzen können (...) als ein anderer galanter Musicus, der zwar excellent componieret, aber doch das Tantzen und die nachzüglichen Motiones, Pas und Posituten der Gestuum, so bey dieser oder jener Passage in der Melodie müssen recht natürlich vorgestellet werden, nicht verstehet, und also das Tempo und den besten Nachdruck in der Music, so die Bewegungen des Gemüths erregen muss, verfehlet (Taubert, *Rechtschaffener Tantzmeister ...* , a.a.O., S. 1004f.).

ANHANG: Stücke von und/oder für „Pasch“ bzw. Stück im Kontext

Quelle a)

PASCH, Johann Georg: *Anleitung sich bei grossen HERRN Höfen und andern beliebt zu machen*, 1659. Neu herausgegeben und eingeleitet von U.W. SCHLOTTERMÜLLER, Freiburg 2000.

Die Sätze (1. Sarabanda, 2. Curant, 3. Prandel, 4. Sarabanda, 5. Sarabanda, 6. Curant) sind zweistimmig jeweils in zwei Systemen (Melodie und Bass) notiert und lassen sich auf die Laute (Renaissance- und Barocklaute) übertragen, sind aber sicherlich nicht für dieses Instrument geschrieben worden. Die sechs Stücke haben überwiegend dem Tanz dienenden Charakter und fordern bei der Umsetzung zur Ausschmückung bzw. musikalischen Entwicklung geradezu heraus. Allein um einen Eindruck von der Musik zu vermitteln, sind die Sarabanda (1), die Curant (2) sowie die weitere Curant (6) übertragen worden.⁹⁸

Johann Georg Pasch, *Sarabanda* (1)

Johann Georg Pasch, *Courant* (2)

⁹⁸ Gedankt sei an dieser Stelle Uwe W. SCHLOTTERMÜLLER, der mir Kopien der Stücke aus dem Original des Buches von J.G. PASCH zur Verfügung gestellt hat.

Johann Georg Pasch, *Courant* (6)

The image displays a musical score for a piece titled "Johann Georg Pasch, Courant (6)". The score is written for a grand staff, consisting of a treble clef and a bass clef joined by a brace. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/8. The score is divided into six systems, each starting with a measure number: 1, 5, 9, 14, 19, and 23. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some measures containing accidentals (sharps and naturals). The piece concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the sixth system.

Quelle b)

MS D- RpAN62 (Entstehungszeitraum ca. 1670), f. 3v - 4r

almende Launay (Konkordanzen: F-PN Rés.823 - MS MILLERAN -: Allemande, f.25v – 26; MS S-Klm 21072, f. 6).

almende Launay (Reg_AN62, f. 3v - 4r)

The musical score is written in 4/4 time and consists of five systems of staves. Each system contains a treble clef staff with notes and a bass clef staff with fingerings. The notes are primarily quarter and eighth notes, with some rests. The fingerings are indicated by numbers 1-5. The score is divided into measures by vertical bar lines. The first system starts with a 4/4 time signature. The second system has a measure number '4' at the beginning. The third system has a measure number '6' at the beginning. The fourth system has a measure number '8' at the beginning. The fifth system has a measure number '10' at the beginning. The notation includes various note values, rests, and fingerings, with some notes having accents or slurs.

Hinweis:

Im 1., 4. und 6. Takt nach dem Auftakt des zweiten Teils besteht im Original Interpretationsbedarf hinsichtlich der dargestellten Notenwerte. Die hier gewählte Lösung erfolgte im Abgleich mit den genannten konkordanten Fassungen (siehe folgend).

Bearbeitung

Alemande (F-PN Rés.823 = MS Milleran, f. 25v-26)

Bearbeitung

The musical score is presented in a single-staff format with a 4/4 time signature. It consists of five systems of music, each with a melodic line and figured bass notation below it. The systems are numbered 1 through 12. The notation includes rhythmic symbols above the staff and figured bass symbols below. The music is a single melodic line with various note values and rests.

Quelle d)

MS S-Klm21072 (Entstehungszeitraum ca. 1695/1715)

I) Allemande de Mons: Pasch (Konkordanzen: D- RpAN 62, f. 3v – 4r,
MS F-PN Rés.823, f. 25v – 26)

II) Courant de P. (Konkordanz: A-KN1255=MS KLOSTERNEUBURG, Seite 10/11)

III) Sarabande de P.

IV) La Doble

Nur in diesem Manuskript gibt es von den bisher bekannten Quellen mit Stücken von oder für „Pasch“ eine aus drei Sätzen (plus Doble für die Sarabande) bestehende – im klassischen Sinne damit reduzierte - Partita in Verbindung mit dem Namen Pasch.

Die Allemande allerdings dürfte, wie oben dargelegt, nicht aus seiner Feder stammen, was die Belastbarkeit der Aussagen „Courant de P.“ und „Sarabande de P.“ (incl. „La Doble“) einschränkt. Aufgrund der Abweichungen gegenüber den Fassungen der Allemande im MS D-RpAN62 und im MS Milleran ist davon auszugehen, dass die im MS S-Klm21072 enthaltene Fassung vermutlich nicht von diesen beiden abgeschrieben wurde.

D) Allemande de Mons: Pasch

Allemande de Mons: Pasch (Kalmar MS 21.072, f. 6)

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "Allemande de Mons: Pasch" from the Kalmar MS 21.072, folio 6. The score is written in a historical notation style, likely for a lute or similar stringed instrument, and is set in 4/4 time. It consists of five systems of music, each with a treble and bass staff. Above the staves, there are various rhythmic markings, including accents and slurs, and some letters (a, b, e) that likely represent specific notes or intervals. The first system begins with a 4/4 time signature. The second system has a '3' above the first measure and a '5' above the fifth measure. The third system has a '6' above the first measure. The fourth system has a '9' above the first measure and a '10' above the second measure. The fifth system has a '12' above the first measure. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

Hinweis:

Auch bei dieser Fassung der Allemande gibt es im Original aufgrund der Darstellung von Notenwerten Interpretationsbedarf bei der Übertragung.

II) Courant de P.

Courant de P. (Kalmar MS 21.072, f. 6v)

The image shows a musical score for a piece titled "Courant de P." from the Kalmar MS 21.072, folio 6v. The score is written on five systems of staves, each with a treble clef and a 3/4 time signature. The notation is a form of early mensural notation, likely square neumes on a four-line staff. The notes are labeled with letters 'a', 'e', 'g', 'h', and 'f'. Above the staves, there are rhythmic flags and stems indicating the timing of the notes. The score is divided into measures by vertical bar lines. Some measures contain repeat signs (double dots). A specific note in the fourth system is marked with a downward arrow and the word "Original". The bottom of the page features a double bar line with repeat dots on both sides, indicating the end of the piece.

Hinweis:

Zur Courante siehe die Hinweise bei Quelle e) MS A-KN1255 (=MS KLOSTERNEUBURG).

III) Sarabande de P.

Sarabande de P. (Kalmar MS 21.072, f. 7)

Musical score for Sarabande de P. (Kalmar MS 21.072, f. 7). The score is written on three systems of five-line staves. The first system contains measures 1-6, the second system measures 7-10, and the third system measures 12-15. The notation includes various rhythmic values (e, a, v, r, m), accidentals (sharps, naturals), and dynamic markings (f, a). A 3/4 time signature is present at the beginning. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

IV) La Doble

La Doble (Kalmar MS 21.072, f. 7 - 7v)

3

5

9

10

13

15

17

Siehe Hinweis

Original

Hinweis:

Bei „La Doble“ mussten insbesondere im ersten Teil die Notenwerte gesetzt werden.

Quelle e)

MS A-KN1255= MS KLOSTERNEUBURG (Entstehungszeitraum Wende vom 17. zum 18. Jahrhundert), Seite 10/11

Sarabanda (Konkordanz: Kalmar MS 21.072, Courant, f. 6v). Zwischen den beiden bislang bekannten Fassungen gibt es einige deutliche Unterschiede, die sich beim Spielen leicht erschließen. Besonders markant ist der 6. Takt im zweiten Teil.

Sarabanda (Courante von Pasch/Losy?)
(MS A-KN 1255, Original Seite 10/11)

5

10

15

20

Quelle f)

MS PL-Kj40633 (Entstehungszeitraum ca. 1750 – 1755)

Die "Gavotte de Mr: Pasch" steht in einem Block mehrerer aufeinander folgender Stücke, die alle in a-moll komponiert sind: Prelude, Allemande, Courante, Menuet du Comte de Logy, Gigue (wie vor erwähnt, hält A. KOCZIRZ dies für eine Weichmanberg zuzuschreibende Suite/Partita), Menuet, Trio, Menuet, Bourrée (Anton Eckstein oder Johann Christian Anthony, späterer Namenszusatz „von Adlersfeld“ zugeschrieben; Konkordanz: US – Nyp Ms. * MYO (Music Reserve), f. 38), Air (Lully zugeschrieben; Hinweis auf LWV 31/4), Menuet, Gavotte de Mr: Pasch.

I) Prelude

Prelude (MS PL-Kj40633, f. 23 v)

The musical score for the Prelude in A minor, MS PL-Kj40633, f. 23 v, is presented in a single system of four systems of six measures each. The time signature is 4/4. The key signature is one flat (B-flat). The melody is written on a single staff. The piece begins with a 4/4 time signature. The first system contains measures 1-6, the second system measures 7-12, the third system measures 13-18, and the fourth system measures 19-24. The score includes various musical notations such as eighth and sixteenth notes, beamed notes, trills, and grace notes. There are also performance markings like slurs, accents, and dynamic markings (e.g., 'a', 'b'). The piece concludes with a repeat sign and a fermata over the final note.

II) Allemande

Allemande (MS PL-Kj40633, f. 24)

The musical score is presented in seven systems, each with a treble and bass clef. The time signature is 4/4. The notation includes various note values, rests, and articulation marks. Measure numbers 4, 5, 10, 15, 20, 22, and 26 are indicated at the start of their respective systems. The score ends with a double bar line and repeat dots in the final system.

Hinweis:

Bei der Allemande wurden in der Übertragung im 2. Takt des zweiten Teils drei 1/16 Notenwerte zu einer Triole zusammengebunden. Auch im 13. Takt wurden die drei letzten Noten als Triole ausgebracht.

III) Courrante

Courrante (MS PL-Kj40633, f. 24v)

The musical score is written on a five-line staff with a treble clef and a 3/4 time signature. It consists of five systems of music, each with a five-line staff and a five-line bass staff. The notation includes various rhythmic values (quarter, eighth, sixteenth notes), rests, and accidentals. The score is divided into measures by vertical bar lines. Above the staff, there are rhythmic markings and some letters (e, a, g). Below the staff, there are some markings, including the number 4 and some slanted lines. The score ends with a double bar line and repeat dots.

Hinweis:

Bei der Courante ist der erste Takt nach dem Wiederholungszeichen zwischen erstem und zweitem Teil mit drei Vierteln ausgewiesen. Unter Berücksichtigung des Auftaktes im ersten Teil (1/8) kann dies nicht stimmen. Auch den Übergang zwischen erstem und zweitem Teil gespielt wird klar, dass die Ausweisung mit Vierteln nicht stimmen kann. Ich habe mich für eine 1/16 Triole entschieden: sie entspricht meinem rhythmischen Empfinden an dieser Stelle.

IV) Menuet du Comte de Logy

Menuet du Comte de Logy (MS PL-Kj40633, f. 25)

Musical score for "Menuet du Comte de Logy" (MS PL-Kj40633, f. 25). The score is written on a grand staff (treble and bass clefs) and consists of 36 measures. The notation includes various note values (quarter, eighth, sixteenth notes), rests, and ornaments. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Dynamics include "fort." and "a" (accents). The piece ends with a repeat sign.

Measure 1: Treble clef, G4 quarter, A4 quarter, B4 quarter. Bass clef, G3 quarter, A3 quarter, B3 quarter.

Measure 2: Treble clef, G4 quarter, A4 quarter, B4 quarter. Bass clef, G3 quarter, A3 quarter, B3 quarter.

Measure 3: Treble clef, G4 quarter, A4 quarter, B4 quarter. Bass clef, G3 quarter, A3 quarter, B3 quarter.

Measure 4: Treble clef, G4 quarter, A4 quarter, B4 quarter. Bass clef, G3 quarter, A3 quarter, B3 quarter.

Measure 5: Treble clef, G4 quarter, A4 quarter, B4 quarter. Bass clef, G3 quarter, A3 quarter, B3 quarter.

Measure 6: Treble clef, G4 quarter, A4 quarter, B4 quarter. Bass clef, G3 quarter, A3 quarter, B3 quarter.

Measure 7: Treble clef, G4 quarter, A4 quarter, B4 quarter. Bass clef, G3 quarter, A3 quarter, B3 quarter.

Measure 8: Treble clef, G4 quarter, A4 quarter, B4 quarter. Bass clef, G3 quarter, A3 quarter, B3 quarter.

Measure 9: Treble clef, G4 quarter, A4 quarter, B4 quarter. Bass clef, G3 quarter, A3 quarter, B3 quarter.

Measure 10: Treble clef, G4 quarter, A4 quarter, B4 quarter. Bass clef, G3 quarter, A3 quarter, B3 quarter.

Measure 11: Treble clef, G4 quarter, A4 quarter, B4 quarter. Bass clef, G3 quarter, A3 quarter, B3 quarter.

Measure 12: Treble clef, G4 quarter, A4 quarter, B4 quarter. Bass clef, G3 quarter, A3 quarter, B3 quarter.

Measure 13: Treble clef, G4 quarter, A4 quarter, B4 quarter. Bass clef, G3 quarter, A3 quarter, B3 quarter.

Measure 14: Treble clef, G4 quarter, A4 quarter, B4 quarter. Bass clef, G3 quarter, A3 quarter, B3 quarter.

Measure 15: Treble clef, G4 quarter, A4 quarter, B4 quarter. Bass clef, G3 quarter, A3 quarter, B3 quarter.

Measure 16: Treble clef, G4 quarter, A4 quarter, B4 quarter. Bass clef, G3 quarter, A3 quarter, B3 quarter.

Measure 17: Treble clef, G4 quarter, A4 quarter, B4 quarter. Bass clef, G3 quarter, A3 quarter, B3 quarter.

Measure 18: Treble clef, G4 quarter, A4 quarter, B4 quarter. Bass clef, G3 quarter, A3 quarter, B3 quarter.

Measure 19: Treble clef, G4 quarter, A4 quarter, B4 quarter. Bass clef, G3 quarter, A3 quarter, B3 quarter.

Measure 20: Treble clef, G4 quarter, A4 quarter, B4 quarter. Bass clef, G3 quarter, A3 quarter, B3 quarter.

Measure 21: Treble clef, G4 quarter, A4 quarter, B4 quarter. Bass clef, G3 quarter, A3 quarter, B3 quarter.

Measure 22: Treble clef, G4 quarter, A4 quarter, B4 quarter. Bass clef, G3 quarter, A3 quarter, B3 quarter.

Measure 23: Treble clef, G4 quarter, A4 quarter, B4 quarter. Bass clef, G3 quarter, A3 quarter, B3 quarter.

Measure 24: Treble clef, G4 quarter, A4 quarter, B4 quarter. Bass clef, G3 quarter, A3 quarter, B3 quarter.

Measure 25: Treble clef, G4 quarter, A4 quarter, B4 quarter. Bass clef, G3 quarter, A3 quarter, B3 quarter.

Measure 26: Treble clef, G4 quarter, A4 quarter, B4 quarter. Bass clef, G3 quarter, A3 quarter, B3 quarter.

Measure 27: Treble clef, G4 quarter, A4 quarter, B4 quarter. Bass clef, G3 quarter, A3 quarter, B3 quarter.

Measure 28: Treble clef, G4 quarter, A4 quarter, B4 quarter. Bass clef, G3 quarter, A3 quarter, B3 quarter.

Measure 29: Treble clef, G4 quarter, A4 quarter, B4 quarter. Bass clef, G3 quarter, A3 quarter, B3 quarter.

Measure 30: Treble clef, G4 quarter, A4 quarter, B4 quarter. Bass clef, G3 quarter, A3 quarter, B3 quarter.

Measure 31: Treble clef, G4 quarter, A4 quarter, B4 quarter. Bass clef, G3 quarter, A3 quarter, B3 quarter.

Measure 32: Treble clef, G4 quarter, A4 quarter, B4 quarter. Bass clef, G3 quarter, A3 quarter, B3 quarter.

Measure 33: Treble clef, G4 quarter, A4 quarter, B4 quarter. Bass clef, G3 quarter, A3 quarter, B3 quarter.

Measure 34: Treble clef, G4 quarter, A4 quarter, B4 quarter. Bass clef, G3 quarter, A3 quarter, B3 quarter.

Measure 35: Treble clef, G4 quarter, A4 quarter, B4 quarter. Bass clef, G3 quarter, A3 quarter, B3 quarter.

Measure 36: Treble clef, G4 quarter, A4 quarter, B4 quarter. Bass clef, G3 quarter, A3 quarter, B3 quarter.

V) Gigue

Gigue (PL-Kj40633, f. 25v-26)

12

4 5

7

9 10

12

15

18 20

VI) Menuet

Menuet (PL-Kj40633, f. 26v)

Musical score for Menuet (PL-Kj40633, f. 26v). The score is written on a grand staff (treble and bass clefs) in 3/4 time. It consists of three systems of music, each with a treble staff and a bass staff. The first system (measures 1-6) includes a treble staff with a 3-measure rest and a bass staff with notes and slurs. The second system (measures 7-11) includes a treble staff with notes and a bass staff with notes and slurs. The third system (measures 12-16) includes a treble staff with notes and a bass staff with notes and slurs. The score ends with a double bar line and repeat dots.

VII) Trio

Trio (PL-Kj40633, f. 26v-27)

Musical score for Trio (PL-Kj40633, f. 26v-27). The score is written on a grand staff (treble and bass clefs) in 3/4 time. It consists of three systems of music, each with a treble staff and a bass staff. The first system (measures 1-6) includes a treble staff with a 3-measure rest and a bass staff with notes and slurs. The second system (measures 7-12) includes a treble staff with notes and a bass staff with notes and slurs. A 'Vorschlag' (trill) is indicated above measure 8. The third system (measures 13-16) includes a treble staff with notes and a bass staff with notes and slurs. The score ends with a double bar line and repeat dots.

VIII) Menuet

Menuet (PL-Kj40633, f. 27)

The image shows a musical score for a Minuet in G major, BWV 565 by Johann Sebastian Bach. The score is written for a single melodic line on a five-line staff. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The piece consists of 24 measures, divided into six systems of four measures each. The notation includes various rhythmic values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and ornaments. The first measure begins with a treble clef and a common time signature (C). The score concludes with a double bar line and repeat dots. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The piece is in a 3/4 time signature.

3

5

6

10

11

15

20

IX) Bourrée (Anton Eckstein oder Johann Christian Anthony von Adlersfeld zugeschrieben;
 Konkordanz: US – Nyp Ms. * MYO (Music Reserve), f. 38; PL-Wn396 f. 259v)

Bourrée (MS PL-Kj40633, f. 27, Eckstein?Anthony?)

The musical score is written in 4/4 time and consists of 15 measures. The notation includes a single melodic line with various rhythmic values (quarter, eighth, and sixteenth notes) and rests. The score is divided into four systems, each with a measure number (1, 5, 9, 13) at the beginning. The first system (measures 1-4) starts with a treble clef and a 4/4 time signature. The second system (measures 5-8) includes a repeat sign at the end. The third system (measures 9-12) includes a measure rest marked with an asterisk (*) above measure 10. The fourth system (measures 13-15) ends with a repeat sign. The notation is decorated with various ornaments, including slurs, grace notes, and specific symbols like 'a', 'b', and 'a' with slanted lines. The bottom staff of each system contains these symbols and slanted lines, likely representing a figured bass or a specific ornamentation system.

X) Air (Lully zugeschrieben. Möglich ist nach P. STEUR aber auch Losy. Konkordanzen: A-KN1255, S. 3; A-KR78, f. 37v; A-KlmVogl, f. 7v; Bransles de 1665 (LWV 31/4); D-Bsa4060, f. 45v; D-DS18, f. 11v; D-FSchneider1, S. 256 (g-moll, var.); D-LEM6-24, f. 207r; F-Pn6212, f.13v (Angélique); GB-Balc, S. 49 (Gavotto by Gallot); PL-Kj40620, f. 15r; PL-Lw1985, f. 81r; PL-Wn396, f. 260v; PL-Wu2008, S. 16; PL-Wu2009, S. 17; SK-Le, S.301

Air (MS PL-Kj40633, f. 28; Losy? Lully?)

The musical score is written in 4/4 time and consists of three systems of staves. The first system has three staves. The second system has four staves. The third system has four staves. The notation includes various note values (quarter, eighth, sixteenth notes), rests, and accidentals (sharps, naturals). There are also some handwritten-style annotations below the staves, such as double slashes and the letter 'a'.

Hinweis:

Beim Air wurden im 6. Takt des zweiten Teils zwei Notenwerte ergänzt.

XI) Menuet (Konkordanzen: PL-Wn396, f. 271v, PL-Wu2008, f. 21, PL-Wu2009, f. 23)

Menuet (PL-Kj40633, f. 28v)

The image displays a musical score for a Minuet in G major, BWV 501, consisting of six systems of music. Each system is written on a grand staff (treble and bass clefs). Above the first staff of each system are rhythmic markings: a half note with a slur, a quarter note with a slur, a quarter rest, a quarter note with a slur, and a half note with a slur. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings like *a* (accents) and *ff* (fortissimo). Measure numbers 3, 5, 8, 10, 13, 15, 17, 20, and 21 are indicated at the beginning of their respective systems. A specific annotation "[a]" with an arrow points to a note in the second system, labeled "Original". The piece concludes with a double bar line and repeat dots in the final system.

XII) Gavotte de Mr: Pasch

Gavotte de Mr: Pasch (MS PL-Kj40633, f. 29)

The musical score is presented in four systems, each consisting of a single staff with a treble clef and a 4/4 time signature. Above the staff, rhythmic notation (vertical stems with flags) indicates the placement of notes. The notes themselves are written in a shorthand style, often with a 'v' (accidentals) and a 'c' (circled notes). Performance markings include slurs, accents, and dynamic markings like 'a' (accents) and 'h' (hairpins). A specific instruction 'Im Original beide' with an arrow points to a circled note in the first system.

System 1: Measures 1-3. Notes: e, e, v, a, v, a. Performance markings: slurs, accents, and a circled note 'a' with an arrow pointing to it from the text 'Im Original beide'.

System 2: Measures 4-7. Notes: a, v, v, c, v, c, c, v, c, a, a, a, v, c, e, a, c, v. Performance markings: slurs, accents, and dynamic markings 'a' and 'h'.

System 3: Measures 8-12. Notes: a, v, c, a, h, h, g, g, h, h, g, g, h, e, v, v, c, a, v, a, v, v. Performance markings: slurs, accents, and dynamic markings 'a' and 'h'.

System 4: Measures 13-16. Notes: a, e, a, v, v, a, v, c, a, a, c, v, c, v, c, a, c, a. Performance markings: slurs, accents, and dynamic markings 'a'.

Quelle g)

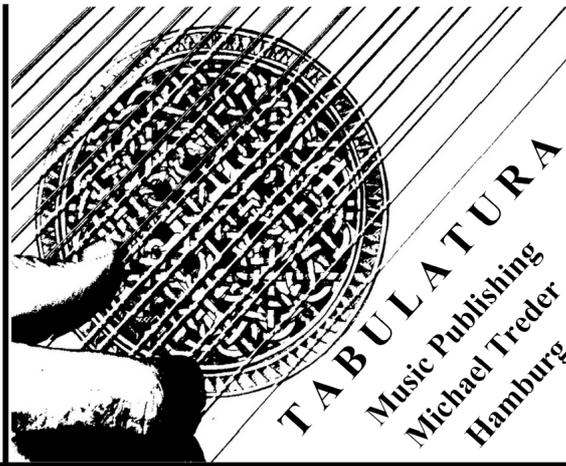
I.H.P.: *Maître de Danse, oder Tanz-Meister / Welcher lehret / Wie ein Tantzler / So die Fundamenta gefasset / Ohne Hülfe / sichselbsten die gebräuchlichsten Französischen Tänzte beybringen könne*, Leipzig und Glückstadt 1705.

Zu den Tanz-Darstellungen (*Die Menuet d' Anjou, Die alte Passe-pied, Die mittelste Passe-pied, Die Bourgogne* mit Courante, Bourée, Sarabande und Passeped) sind jeweils Melodien in regulärer Notation (5-Linien-System) notiert. Diese Melodien dürfte der Tanzmeister auf einer Geige („Pochette“) gespielt haben. Als Beispiel ist hier *Die alte Passe-pied* gewählt.

Die alte Passe-pied (Maitre de Dance ..., 1705)

The musical score for 'Die alte Passe-pied' is written in 3/4 time and consists of a single melodic line on a five-line staff. The key signature has one flat (B-flat). The score is divided into measures, with measure numbers 3, 5, 8, 10, 13, 15, 18, 20, and 23 indicated at the beginning of their respective lines. The melody features a mix of quarter, eighth, and sixteenth notes, along with rests and repeat signs. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Copyright
Tabulatura Music publishing - Michael Treder - Hamburg
Nedderndorfer Weg 9
D-22111 Hamburg
web@tabulatura.de



TABULATURA
Music Publishing
Michael Treder
Hamburg