
KLEINE BEITRÄGE

Zur Autorschaft dreier Violakonzerte von „Frederico“ Benda

von Walter Lebermann, Bad Homburg

Die Preußische Staatsbibliothek Berlin erwarb am 29. September 1917 von L. Schönchen, München, drei Violakonzerte von Benda (Akzessionszeichen: M. 1917.691)¹. Der Vorbesitzer konnte als Musiksammler nicht nachgewiesen werden, so daß für die drei Violakonzerte – sie waren vor 1917 in keiner privaten oder öffentlichen Bibliothek nachweisbar – vom Ausgang des 18. Jahrhunderts an eine einheitliche Überlieferungsgeschichte vorausgesetzt werden darf. Berlin als Fundort der Musikhandschriften erscheint schließlich erstmals zwei Dezennien später in der Literatur².

Zur zyklischen Anlage der Violakonzerte:

Mus. ms. 1320/33 (rechts oben die Numerierung vermutlich des Erstbesitzers: *No 37*)³

<i>Allegro</i>	$\frac{4}{4}$ Tonika (<i>F</i> -dur)	Takte: 191
<i>Largo</i>	$\frac{3}{4}$ Tonikavariante mit Halbschluß	93
<i>Rondeau</i>	$\frac{3}{4}$ Tonika	185

Mus. ms. 1320/34 (rechts oben die Numerierung vermutlich des Erstbesitzers: *No 36*)

<i>Allegretto</i>	$\frac{4}{4}$ Tonika (<i>Es</i> -dur)	230
<i>Largo</i>	$\frac{3}{4}$ Tonikaparallele	89
<i>Allegro</i>	$\frac{3}{4}$ Tonika	235

Mus. ms. 1320/35

<i>Allegro</i>	$\frac{4}{4}$ Tonika (<i>Es</i> -dur)	319
<i>Romance</i>	$\frac{4}{4}$ Subdominante	88
<i>Rondo à la Chasse</i>	$\frac{6}{8}$ Tonika	209

¹ Die unter Friedrich (Wilhelm Heinrich) Benda katalogisierten Musikhandschriften befinden sich zur Zeit in treuhänderischer Verwaltung der Staatsbibliothek Berlin – Preußischer Kulturbesitz.

² W. Altmann und W. Borissowskij, *Literaturverzeichnis für Bratsche und Viola d'amore*, Wolfenbüttel 1937, S. 94.

³ Die erstmalige Herausgabe (Klavierauszug, Partitur, Stimmen) besorgte W. Lebermann bei B. Schott's Söhne, Mainz 1968.

Nach dem Quellenbefund müssen wir Mus.ms. 1320/33 und 34 (Stimmenkopien etwa aus dem dritten Viertel des 18. Jahrhunderts) trennen von Mus.ms. 1320/35 (eigenschriftliche Sparte, die – hypothetisch – in die letzten Dezennien des 18. Jahrhunderts zu datieren ist)⁴. Die Besetzung zu Mus.ms. 1320/35 lautet: Viola concertata, 2 Oboi o Flauti (im Notentext vor der Akkolade aber: Flauti o Oboi!), Fagotto, 2 Corni (diese fehlen in der Titelanzeige), 2 Violini, Viola, Basso (unbeziffert). Der eigenschriftliche Titel ist gekennzeichnet mit *Fred Benda*. Die Besetzungen zu Mus.ms. 1320/33 und 34 lauten: Viola concertata, 2 Corni, 2 Violini, Viola, Basso continuo (beziffert). Beide Kopien tragen im Titel rechts unten im Anschluß an die zweizeilige Akkolade mit dem jeweiligen Incipit (Violino primo und Viola – weil Violono und Basso continuo pausieren – bzw. Basso continuo) den Namenszug *Frederico Benda*. Die Schrift des Namenszugs ist nicht identisch mit der des Kopisten (Notentext und Titel), wohl aber mit der des *Fred Benda* (Mus.ms. 1320/35)! Innere Gründe aber weisen auf zwei Autoren Benda verschiedener Generationen hin.

Zur Absicherung der These bietet sich anschauliches Beweismaterial an mit den drei Finalsätzen: in Mus.ms. 1320/34 zwar noch Sonatensatzform, in 1320/33 aber schon Rondoform, jedoch im Charakter eines Tempo di Minuetto, vergleichbar etwa Mozarts *Rondeau* KV 211 oder *Tempo di Minuetto* KV 219. Das Thema des Refrains lautet:

Rondeau



Die achttaktige Periode wird zur Doppelperiode mit Tonikaschluß erweitert. Einer anderen Generation gehört das *Rondo à la Chasse* in 1320/35 an:

Rondo à la Chasse



Diese achttaktige Periode wird erweitert durch die Aufnahme stilisierter Parforcejagdsignale (Takt 9–20 mit Tonikaschluß und Einsatz des 1. Couplets).

Nun ist aber der Name *Frederico Benda* mehrdeutig: es könnte sich dabei um Friedrich Wilhelm Heinrich (1745–1814) handeln, einen Sohn Franz Bendas, oder um Friedrich Ludwig

⁴ Die Sparte zeigt neben Korrekturen in den Text hinein und über Rasuren, die den Text stellenweise problematisch erscheinen lassen, zahlreiche Kanzellierungen: im 1. Satz vor den Takten 26 (2 Takte), 102 (2 Takte), 138 (2 Takte), 146 (10 Takte), 172 (1 Takt), 214 (1 Takt), 217 (2 Takte); im 2. Satz vor Takt 45 (7 Takte); im 3. Satz vor den Takten 27 (2 Takte), 91 (1 Takt), 106 (8 Takte), 178 (2 Takte).

(1746–1792), einen Sohn Georg Bendas. Für beide Vertreter der jüngeren Generation lassen sich immerhin Violinkonzerte im Druck nachweisen (J.J.Hummel, Berlin, und Schwickert, Leipzig). Aus diesem Dilemma befreit uns das Supplement XII von 1778 des Breitkopf-Katalogs. Dort sind thematisch angezeigt *II. Concerti da G.Benda*. Dieses entscheidende Beweismittel für die Zuschreibung der Konzerte Mus. ms. 1320/33 und 34 an Georg Benda wird weiter abgesichert durch eine Anzeige im Westphal-Katalog von 1782 mit Angabe der Tonarten. Der Verfasser hält damit – unter Hinweis auf die einheitliche Überlieferungsgeschichte der drei Violakonzerte – die Autorschaft von Mus. ms. 1320/35 gleichfalls für gesichert: für Friedrich Ludwig Benda, den Sohn Georgs.

Integration in Liebe oder brutale Vertreibung? Versuche zur Deutung der Sängerepisode im „Rosenkavalier“

von Dieter Zimmerschied, Mainz

Eine hübsche Geschichte wird überliefert: Richard Strauss habe nach dem Kriege einen Fragebogen ausfüllen müssen, auf dem u. a. nach Gewährsleuten für die eigene kompositorische Arbeit gefragt wurde. Er habe hingeschrieben: Mozart und Wagner.

Wenn sie nicht authentisch ist, diese Geschichte, so ist sie doch gut erfunden. Sie widerspricht auch nicht der als gesichert anzusehenden Erkenntnis, daß der *Rosenkavalier* als eine Art „Mozartoper“ entworfen wurde, deren Bezüge zu den *Meistersingern* offenliegen¹. In dieser mozartischen Komödie in der Tradition des deutschen Musikdramas erklingt im ersten Akt eine Tenorarie in Form einer altitalienischen Stilkopie. Man empfindet das als scharfen Bruch, nicht vergleichbar mit Vergleichbarem, etwa dem Ständchen des jungen Almaviva im *Barbier von Sevilla*, der Canzonette des Cherubino oder dem Preislied des Walther von Stolzing. Wohl wird in solchen Fällen stets Distanz geboten, doch verbleibt die Darstellung einer realen Gesangsszene innerhalb einer fiktiv nicht-gesungenen Handlung, von Harald Kaufmann² als ein in jedem Fall „*beträchtliches ästhetisches Dilemma*“ bezeichnet, ausnahmslos im Stilkreis des musikalischen Ambiente.

Was ist das für eine künstlerische Merkwürdigkeit im *Rosenkavalier*, die für den Hörer innerhalb des Stimmungs-, Klang- und Gefühlsrausches des ersten Aktes offenbar so selbstverständlich wurde? Das Publikum lehnt sich zurück und genießt zwischendrin schnell einmal die herrlichen Italianismen, bevor wieder die gesamte Aufmerksamkeit vom Strauss'schen Original gefordert wird. Nur wenige mögen sich in diesem Augenblick bewußt sein, daß hier Strauss gegen Strauss komponiert.

Quelle und Anregung sind mittlerweile bekannt: Ein Stich von William Hogarth mit dem Titel *Le Mariage à la Mode* soll den Textdichter Hugo von Hofmannsthal dazu veranlaßt haben, quasi als Zeitkolorit des 18. Jahrhunderts einen Sänger, begleitet von einem Flötisten, in die Szene einzuführen³, und der Text der italienischen Arie ist übernommen aus dem *Ballet des Nations*, einem Anhang zu Molières *Bourgeois Gentilhomme*.

¹ W.Schuh, *Der Rosenkavalier. Vier Studien*, Olten 1968, S.29f.

² H.Kaufmann, *Spurlinien. Analytische Aufsätze über Sprache und Musik*, Wien 1969, S.59.

³ W.Schuh, *Rosenkavalier*, S.51.