

- 41) Den Komponistennamen sind jeweils kurze biographische Notizen beigegeben. [Alle Namen sind im Original gesperrt gedruckt.]
- 42) Laut dem bereits gedruckten Programm sowie der (das Programm wortwörtlich abdruckenden) Vorschau in: *Blätter für Theater, Musik u. Kunst* VIII, Nr. 10, 31. Jänner 1862, Beilage.
- 43) Aus: Kunstnotizen, in: ebenda, Nr. 11, 4. Februar 1862, S. 44.
- 44) Leopold Alexander Zellner, geboren 1823 in Agram (Zagreb) als Sohn des dortigen Domorganisten Zacharias Zellner und bereits im Alter von 15 Jahren Organist der Agramer Katharinenkirche (sowie auch im dortigen „k. k. Verpflegsamte“ tätig), war 1849 nach Wien gekommen, wo er zuerst als Musiklehrer sowie als Musikreferent der *Ostdeutschen Post* wirkte. Daneben schuf er sich einen Namen als Harmonium-Virtuose, für welches Instrument er auch zahlreiche Arrangements verfertigte sowie Verbesserungen erdachte. Im Februar 1855 gründete er die *Blätter für Musik[,] Theater und Kunst*, in denen er nicht nur zu aktuellen Fragen Stellung nahm, sondern insbesondere auch Probleme der Aufführungspraxis Alter Musik erörterte und dabei vehement für die Wiederherstellung der ursprünglichen Gestalt der Werke eintrat. Zellner leitete die *Blätter* bis einschließlich März 1869 und übergab im April die Redaktion an Ludwig Oppenheimer, blieb aber „Eigentümer“ des Blattes. 1868 bis 1872 war er als Nachfolger Simon Sechters Lehrer für Harmonielehre am Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde, 1868 wurde er zudem „General-secretär der Gesellschaft der Musikfreunde und des Conservatoriums [der Gesellschaft] in Wien“, welche Funktionen er bis zu seinem Tod im Jahre 1894 ausübte. 1869 trug er wesentlich zum Plan bei, im damals in Bau befindlichen neuen Musikvereinsgebäude auch eine Orgel zu errichten, daneben unterrichtete er am Konservatorium der Gesellschaft (bei dessen Reorganisation er ebenfalls federführend war) noch ab 1874 Orgelbau sowie ab 1885 Akustik. 1892 wurde er Ehrenmitglied der Gesellschaft.
- 45) Eine genauere Auflistung der Programme bei Hartmut Krones, *Die Wiener Historischen Konzerte von 1858 bis 1871*, in: Dietrich Kämper/Klaus Wolfgang Niemöller/Wolfram Steinbeck, *Alte Musik und Aufführungspraxis. Festschrift für Dieter Gutknecht zum 65. Geburtstag*, Wien-Berlin 2007, S. 115–125.

*Björn R. Tammen*

## „Musicale mania“

### Auf den Spuren des Franz Sales Kandler in Italien\*

Den wenigsten mit der Zeit des frühen 19. Jahrhunderts befassten Wissenschaftlern dürfte Franz Sales Kandler (1792–1831; Abbildung 1) geläufig sein<sup>1</sup> – am ehesten noch den Spezialisten für Johann Adolf Hasse, als dessen erster Biograph Kandler auf den Plan trat,<sup>2</sup> oder jenen der Oper in Italien und Deutschland im Jahrzehnt zwischen 1820 und 1830.<sup>3</sup> Doch nicht um Kanders musikhistoriographische Verdienste soll es im Folgenden gehen, sondern um seine Tätigkeit als Sammler. Teil 1 dieses Beitrags befasst sich mit einer bemerkenswerten Musikerbriefsammlung aus Kanders Nachlass, Teil 2 mit seinem Neapel-Aufenthalt des Spätsommers 1821, wodurch die sammlungsgeschichtliche Materie, weit mehr als nur „Speicher interkultureller Prozesse“,<sup>4</sup> ein überraschend menschliches Antlitz erhält. In Teil 3 wird schließlich Kanders Profil als Sammler, auch und gerade im Vergleich mit Raphael Georg Kiesewetter (1773–1850), herausgearbeitet.

#### 1. Eine Sammlung von Musikerbriefen

Eher zufällig, im Rahmen der Erschließung der in der Sammlung von Handschriften und alten Drucken der Österreichischen Nationalbibliothek (im Folgenden: A-Wn) verwahrten Musikerbriefe für ein größeres Datenbankprojekt,<sup>5</sup> wurde ich auf mehr als 400 Briefe Kanderscher Provenienz aufmerksam. Dass sich darunter nicht nur zufällig Sedimentiertes (wie in jedem Nachlass), sondern durchaus auch planvoll Gesammeltes befindet,

\*) Ich entnehme das Motto einem Brief Giuseppe Sigismondos an Kandler vom 11. Oktober 1821 (s. Anm. 25), auf den in Abschnitt 2 näher einzugehen sein wird. – Mein Dank gilt Paola Molino, Florenz, und Alfred Noe, Wien, für wertvolle Hilfestellungen bei der Transkription und Übersetzung der italienischen Quellenzitate. Diese werden im laufenden Text zumeist in deutscher Übersetzung zitiert; Wortlaut (Abkürzungen in runden Klammern aufgelöst, Herausgeberzusätze in eckigen Klammern, gelegentliche u-/v-Indifferenzen stillschweigend angeglichen) in den Anmerkungen sowie im Appendix.



ABBILDUNG 1:  
Bertoni, Porträt Kanders.  
Bologna, Museo internazionale e biblioteca della musica

belegt ein lithographisches Verzeichnis aus den Akten der Hofbibliothek für das Jahr 1831 (Abbildung 2):<sup>6</sup>

*Sammlung von Original-Handschriften nachbenannter musikalischer Schriftsteller, Tonsetzer, Tonkünstler, und Dilettanten, bestehend in Abhandlungen, Briefen über musikalische Kunst, und sonstigen Mittheilungen, welche sich in der Bibliothek des Unterzeichneten befinden.*

Unterzeichner der Lithographie ist „Kandler“. Dieses Dokument soll am Anfang meiner Spurensuche stehen, ohne dass im gegebenen Rahmen die Musikerbriefsammlung durch Zuordnung von Signaturen im Detail rekonstruiert werden soll.<sup>7</sup> Geht man vom ältesten (1683) bzw. jüngsten (1829) datierten Dokument aus,<sup>8</sup> umfasst sie immerhin den Zeitraum von eineinhalb Jahrhunderten. Dass der Kastrat Broschi und der Verleger Breitkopf, der Librettist Metastasio und der Tondichter Mercadante einträchtig nebeneinander stehen, lässt an das Zufallsprodukt einer diffusen Sammelleidenschaft denken, die ihren Fixpunkt lediglich in der Textsorte Brief findet. Die für das Verzeichnis gewählte alphabetische Reihung wie auch die chronologische Indifferenz mögen hierbei wenigstens zu einem Teil der Pragmatik des Sammlers geschuldet sein, der sich möglicherweise in Hinblick auf den Austausch mit Kollegen, zwecks Vervollständigung der eigenen Sammlung, für die einfachste Präsentationsform entschieden hat.<sup>9</sup> Bei genauerer Analyse ergibt sich jedoch ein durchaus überraschender, zweifacher Befund:

1. In ihrem jüngeren Teil speist sich die Sammlung unmittelbar aus Kanders persönlicher Korrespondenz. Klangvolle Namen wie Tobias Haslinger, Giacomo Meyerbeer, Franz Schubert oder Maximilian Stadler finden sich da neben eher unbekannteren Gestalten wie Giuseppe Nicolini, Giovanni Battista Perucchini oder Philipp Sommer. Bei einem Dilettanten, der immerhin Johann Georg Albrechtsberger, Antonio Salieri und Adalbert Gyrowetz zu seinen Lehrern zählte, der über eine ausgezeichnete Bass-Stimme verfügt haben muss und in maßgeblichen musikliebenden Zirkeln Wiens wie auch wichtiger Städte Italiens verkehrte,<sup>10</sup> konnte der private Briefwechsel im Laufe der Jahre gar nicht anders denn zu einer beachtlichen Musikerbriefsammlung anwachsen. Wenn Kandler später die Rolle des



## 2. Sammlertätigkeiten in Neapel: Kandlers Begegnung mit Giuseppe Sigismondo

Um die Freiheiten eines k. k. Militärbeamten, der neben seiner offiziellen Anstellung ohne weiteres privaten musikalischen Neigungen wie historiographischen Interessen frönen konnte, ist Kandler nur zu beneiden. Speziell für Kiesewetters *Sammlung alter Musik*, den noch heute gemäß testamentarischer Verfügung in der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek separat aufgestellten, nach Maßgabe des 1847 gedruckten Verzeichnisses (siehe Anm. 9) über 1200 Partiturbände von nahezu 500 Komponisten zwischen Hucbald und Rossini umfassenden Fonds Kiesewetter, war Kandler ein wichtiger Zuträger, wenn nicht sogar „Hauptlieferant der italienischen ‚Musica sacra‘“. <sup>18</sup> Diesen Umstand erkannte Kiesewetter übrigens dankbar in der Vorrede („*Nachricht, den Zweck, Plan und Material meiner Partituren-Sammlung betreffend*“) seines 1847 gedruckten *Catalogs* an: <sup>19</sup>

*Glückliche Verbindungen mit einigen sehr achtbaren Sammlern und Kennern im In- und Auslande begünstigten das (von mir im Jahre 1816 begonnene) Unternehmen; und vorzüglich habe ich der eben so eifrigen, als verständigen Bemühung eines Kunstfreundes, welcher während eines mehrjährigen Aufenthaltes in den grössten Städten Ober- und Unter-Italiens, durch seine eigenen nicht gemeinen musikalischen Kenntnisse mit den ersten Meistern und Gelehrten daselbst in Verbindung gelangt, sich den Zutritt zu allen für gewöhnliche Reisende und Sammler grösstentheils verschlossenen Kunstschatzen zu verschaffen verstand, die Bereicherung meines Archives mit dem Gewähltesten (und Selteneiten [!]) aller italienischen Schulen zu verdanken.*

Ein Dutzend Briefe aus Kandlers Musikerbriefsammlung dokumentiert die Begegnung, mitunter auch Konfrontation zwischen dem zum Zeitpunkt seines Neapelaufenthalts 29-jährigen Kandler und einem geistig überaus regen, überraschend scharfzüngigen 81-jährigen Greis: dem ehemaligen Gesangslehrer, Kopisten, Sammler, Archivar und Bibliothekar der Neapolitaner Konservatoriumsbibliothek, Giuseppe Sigismondo (1739–1826). <sup>20</sup> Dessen musikhistoriographisches Wissen wie auch umfangreiche Samm-

lungen zur Musik verhelfen Kandlers Aufenthalt in Neapel zu einer besonderen historischen Tiefendimension: Geboren im Jahre 1739, der Blütezeit des neapolitanischen Hochbarock, schlägt Sigismondo gleichsam die Brücke zurück in eine andere Welt. <sup>21</sup>

Musik spielt in der Korrespondenz der Monate August und September des Jahres 1821 eine fast ausschließliche Rolle. <sup>22</sup> Auf der Tagesordnung stehen einerseits Aufträge für Kopialien, andererseits eigene musikhistoriographische Arbeiten Sigismondos, die zumeist auch mit den zu kopierenden Repertoires in Verbindung stehen: Offenbar handelt es sich um Vorarbeiten zu seiner groß angelegten *Apoteosi della musica del regno di Napoli in tre ultimi transundati secoli*, Sigismondos unpubliziertem Hauptwerk, und den hierzu angefertigten Abhandlungen zu den wichtigsten Musikinstitutionen Neapels sowie biographischen Skizzen einzelner Persönlichkeiten. <sup>23</sup> Zwar fällt an keiner Stelle explizit der Werkstitel, aber allein die im Brief vom 29. August 1821 benutzte Gebäudemetapher spricht für die Arbeit an der *Apoteosi*: <sup>24</sup>

*Ihr habt von meinem Werk jenen Teil genommen, der die Konservatorien behandelt, und dieser Teil ist fertig. Aber Ihr habt auch andere Blätter mitgenommen, in denen ich von der Kirchenmusik sprechen werde, sowie eine gerade erst begonnene Sache über die Opernmusik. Aber diese Blätter sind für mich von Nutzen, denn wenn ich [einer Sache] überdrüssig werde, nehme ich ein ganz anderes [Blatt] in die Hand, und auf diese Weise verlasse ich die Fundamente und gelange über den Pfad zum Himmel, danach ins Zwischengeschoss. Und hier und dort verändernd, finde ich endlich das gesamte Gebäude vollendet vor.*

Wohl nur deshalb, weil Sigismondo in Kandler, des gewaltigen Altersunterschiedes ungeachtet, einen Geistesverwandten erblickte, den in der Liebe zur Musik Begeisterung, Fanatismus und Leidenschaft steuerten, eben jene im Brief vom 11. Oktober 1821 attestierte „*musicale mania*“, <sup>25</sup> wird Sigismondo dem immerhin ein halbes Jahrhundert jüngeren Kandler die musikalischen Schätze Neapels so bereitwillig erschlossen haben, selbst wenn er dabei unter der spätsommerlichen Hitze zu leiden hatte, speziell bei Nacht, wenn die Kerze „*mehr Ärger als Nutzen beschert*“. <sup>26</sup>

a) Die Spitze des Eisbergs

Für den Musikforscher des frühen 19. Jahrhunderts muss Italien mit all seinen noch unerschlossenen Bibliotheken und Archiven ein Eldorado gewesen sein. Man kann sich in die Goldgräberstimmung, die Kandler speziell in Neapel befallen haben muss, nur allzu gut hineinversetzen. Sofern die Bibliothek des Conservatorio di S. Maria della Pietà dei Turchini, der Sigismondo seit seiner Ernennung zum Bibliothekar und Archivar durch Saverio Mattei (1742–1795) im Jahre 1794 vorstand,<sup>27</sup> nicht genügte oder aber aus dienstlichen Gründen versperrt blieb,<sup>28</sup> machte Sigismondo bereitwillig die Schätze seiner Privatbibliothek zugänglich.<sup>29</sup> Wo diese Kandler „maßlosen Hunger“ und „unstillbaren Durst“<sup>30</sup> nicht zu befriedigen vermochte, öffnete Sigismondo Tür und Tor zu einer weiteren, speziell für die Opernliteratur besonders ergiebigen Sammlung:<sup>31</sup>

*Eine meiner vortrefflichen Schülerinnen besitzt 110 Bände mit toller alter und moderner Musik, die sie selbst gesammelt und von Mal zu Mal kopiert hat. Hiervon lasse ich Euch das Verzeichnis zukommen, für den Fall, dass Ihr oder einer Eurer Freunde selbige zur Gänze oder teilweise zu erwerben trachtet. Will man sie [Musiksammlung] sehen, so muss man sich zu der Dame begeben, die in Capodimonte lebt...*

Will man das von Kandler Erworbene mit dem im Fonds Kiesewetter Überlieferten abgleichen, muss man sich vorerst mit den in Sigismondos Briefen gemachten Informationen zufrieden geben; Notizzettel oder Kopieranweisungen, Kontrolllisten und andere Arbeitsbehelfe, wie sie Sigismondos Sohn Rocco zusammen mit den Musikalien hin und her transportiert haben dürfte,<sup>32</sup> fehlen komplett. Auch ist durchaus fraglich, ob Kandler überhaupt alle Briefe Sigismondos aufgehoben hat, so dass man im Spiegel der Korrespondenz nur der sprichwörtlichen ‚Spitze des Eisbergs‘ gewahr wird. Aber immerhin: Es gelingt, ein gutes Dutzend der hier erwähnten Werke in Kiesewetters Sammlung nachzuweisen. Die im Appendix gebotene Zusammenstellung bietet dabei einen zwar interpretationsbedürftigen, aber längst nicht immer interpretationsfähigen Befund. Vor allem die in den Briefen nicht explizit genannten Werke stellen für die im Folgenden angestellten Überlegungen einen erheblichen Unsicherheitsfaktor dar. Symptomatisch

für die generelle Problematik sind gleich die im ersten erhaltenen Brief Sigismondos vom 8. August 1821 (Abbildung 3) gegebenen Informationen.<sup>33</sup>

*Gemäß unserer Übereinkunft ergreife ich die Gelegenheit, Euch die dreizehn Musikstücke, die Ihr ausgesucht habt, zuzusenden. Einzig das Stück Nr. 10 gebt meinem Sohn, damit er für Euch hiervon die Kopie anfertigt; denn es darf nicht in die Hände der Kopisten geraten. Es ist dies eine Motette, die man seit beinahe einem Jahrhundert an allen neun Tagen der Novene der Heiligen Christgeburt unseres Herrn in der ehrwürdigen Kirche von San Domenico aufführt, bei immensem Zulauf. Eine andere Kopie hiervon verwahren die Oratorianer, die ebenfalls in besagter Novene das eine oder andere Stück hieraus singen lassen; aber in San Domenico hat es seinen Anfang genommen, und Ihr selbst müsstet auch allabendlich dorthin kommen. Meister Giordani lebte zu Zeiten Scarlattis, und er hat weitere neun dieser Kantaten geschrieben, aber dies war die letzte, die er geschrieben hat, und sie hat ihn unsterblich gemacht. Ich selbst habe die Würdigung auf ihn geschrieben.*

Von insgesamt dreizehn für diese Sendung ausgewählten Stücken wird gerade einmal eines beim Namen genannt, und dies auch nur deshalb, weil Sigismondo besorgt ist, die Pastoralmotette<sup>34</sup> Carmine Giordanis könne in falsche Hände geraten. Auch der folgende Passus im Brief vom 7. Oktober, Kandler's Auswahl aus der Ariensammlung in Capodimonte betreffend, ernüchert: „Ich sende Euch erneut Eure Anweisung zurück, auf dass Ihr ein Dutzend Arien markiert, welche dann die ersten sein sollen, die Eurem Genius begegnen“.<sup>35</sup> Lediglich zwei Jommelli-Arien mit zugehörigen Rezitativen werden in diesem Zusammenhang spezifiziert (s.u.), für den Rest fehlen genauere Angaben.

b) Repertoireschichten

Die von Kandler ausgewählten Musikstücke reichen von der Mehrhörigkeit der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts bis zu den kirchenmusikalischen Werken, mitunter auch Opernkompositionen eines Niccolò Piccinni oder Marco Santucci aus dem frühen 19. Jahrhundert. Die älteste Repertoireschicht ist mit den von Sigismondo aufgrund ihrer „Fülle der Harmonie“

8. Agosto 1821.

Amico, e. g.

Senta il nostro Concertato mi dà il vantaggio di rimetter  
 vi i tredici pezzi da voi scelti.  
 Il solo pezzo n. 10. lo darate a mio figlio, perchè ve ne  
 farà egli la copia; perchè non deve passare in mano de'  
 Copisti. questo è un Motetto, ch'è quasi un secolo si ese-  
 gue in tutti i nove giorni della Gioveva del Santo Matre  
 di N.S. nella Ch. (Chiesa di S. Dom.) in imponente concorso ed  
 un'altra copia ne conservano i PP. dell' Orto, che anche  
 ne fanno in S. Gioveva cantar qualche pezzo; ma il suo  
 debut lo fa in S. Domenico, e Voi dovete anche concor-  
 rervi tutte le sere. Il Maestro Giordani fu a tempi dello  
 scartato, e di queste Canzoni ne aveva fatte altre nove, ma  
 questa fu l'ultima ch'ei scrisse e lo ha immortalato. Io  
 ne ho scritto il suo Elogio.  
 Io ho da mettere le parole ad alcuni pezzi scelti da mio fi-  
 glio, ma pel mio impiego e pel caldo eccessivo, non mi è  
 avanzato tempo; ma dimani, o dopo dimani sarà  
 anche ciò disbrigato.  
 Come anche mi applicherò delle sere sulle Biografie  
 figurate fate non da perrone sciocche, ma protrattose  
 che vogliono parlare di ciò, che non sanno: ma videntur  
 ipsi. S. g. Servasio, nel mezzo del maestro Fingarulli;  
 volle da me alcune notizie, che gliete diedi; ma poi, vedo  
 che non abbiano fatto conto alcuno, perchè poco conto è  
 anni ad

115/14-1

## ABBILDUNG 3:

Sigismondo, Brief an Kandler vom 8. August 1821.

Foto: Österreichische Nationalbibliothek, Bildarchiv

besonders geschätzten vierhörigen Werken des Erasmo Bartoli alias Padre  
 Raimo gegeben.<sup>36</sup>

*Rocco überbringt Euch fünf vierhörige Stücke des Padre Raimo, die  
 man am letzten Tag der 40 Karnevalsstunden in der Kirche der  
 Oratorianer gesungen hat – Stücke, welche die Zuhörerschaft in  
 vollkommener Zufriedenheit zurückließen. Ihr habt bereits das fünfte  
 der tollen vierhörigen Werke Raimos; solltet Ihr zu Hause die Mög-  
 lichkeit finden, es aufzuführen, werdet Ihr jene Fülle der Harmonie  
 erkennen.*

Es folgen in chronologischer Hinsicht Mess- und Vesperkompositionen  
 Francesco Durantes, der unter den namentlich genannten Komponisten den  
 größten Anteil stellt. Sein Verdienst sieht Sigismondo, der sich in diesem  
 Zusammenhang auf eine eigene, bewusst knapp gehaltene biographische  
 Würdigung beruft, „nicht im Geistvollen, sondern allein im Didaktischen“,  
 und schließt mit dem sarkastischen Kommentar: „Note gegen Note, und  
 Geschmack ohne Geschmack: im Kyrie, im Requiem usw.“<sup>37</sup> Sigismondos  
 Polemik gegen diesen Meister des Kontrapunkts hat Kanders Interesse  
 an den Kompositionen Durantes offenbar keinen Abbruch getan.<sup>38</sup> Der  
 Spott über Durante wie auch Nicola Sala, einen weiteren wichtigen  
 Lehrer der neapolitanischen Schule, findet eine Fortsetzung im Brief vom  
 22. September:<sup>39</sup>

*Tatsache bleibt, dass diese beiden Schulmeister kein anderes Ver-  
 dienst als die trockenste Schule des abecedarischen Kontrapunkts  
 hatten! Die Fundamente sind vortrefflich, aber „seine Fundamente  
 sind auf den heiligen Bergen“. Und daher tröstet Euch mit dem von  
 Raimo über den göttlichen Fundamenten [des Kontrapunkts] er-  
 richteten Gebäude mit seinen vier Wohnungen.*

Offenbar gibt Sigismondo den auf solider kontrapunktischer Grundlage  
 komponierten mehrhörigen Stücken Padre Raimos bei weitem den Vorzug.  
 Zu den besonders geschätzten Stücken zählt ferner Giordanis ‚Hirten-  
 motette‘, aber auch ein Psalm Marco Santuccis,<sup>40</sup>

*für zwei Singstimmen, gut instrumentiert, den Santucci dem Rat Mattei zum Geschenk gemacht hat und den Mattei von den Schwestern Pegnalver, meinen Schülerinnen, höchst erfolgreich hat aufführen lassen. Wenn er Euch gefällt, lasse ich Euch dieses Stück von meinem Sohn kopieren, indem ich die Worte erst im Nachhinein dazu setze und das Ganze mit größter Aufmerksamkeit überprüfen werde; und dies, damit es nicht in Neapel verbreitet werde.*

Die Verbundenheit gegenüber Saverio Mattei, dem Sigismondo immerhin seine Anstellung verdankte (s.o.), könnte bei dieser Diskretion eine gewisse Rolle gespielt haben. Was zunächst an schlichte Arbeitsteilung denken lässt – Sohn Rocco kopiert den Notentext, Vater Giuseppe besorgt später die Textunterlegung – verfolgt durchaus eine Strategie: Geistliche (oder weltliche) Vokalmusik, ohne Text kopiert, ist, selbst wenn sie in falsche Hände geraten sollte, weitgehend wertlos.

Ein besonderer kontrapunktischer Filter, der indirekt Kiesewetters Präferenzen geschuldet sein mag, verrät sich im Falle Gian Francesco de Majos, heute primär als Opernkomponist bekannt, aus dessen Œuvre Kandler indes eine fünfstimmige Messe ordert.<sup>41</sup> Entsprechend einseitig stellt sich auch die Rezeption Domenico Cimarosas dar: Wiewohl Zentralfigur der italienischen Oper, speziell der komischen Oper der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, gerät lediglich sein kirchenmusikalisches Schaffen in den Blick des Sammlers: Kandler erhält, zusammen mit zwei weiteren „wunderschönen, seltenen Musikstücken“, ein fünfstimmiges *Credo* Cimarosas.<sup>42</sup>

Eine besonders dankbare Quelle für die weltliche Opernliteratur muss sich mit der Ariensammlung von Sigismondos Schülerin geboten haben:<sup>43</sup>

*Morgen früh, am Donnerstag, gehe ich nach Capodimonte zu jener Dame, meiner Freundin, welche die Sammlung der ausgewähltesten Opernmusik der berühmtesten Autoren besitzt. Es würde mich freuen, wenn Ihr sie sehen würdet, denn dann könntet Ihr aussuchen, was Euch gefällt.*

Dieser freundschaftlichen Einladung vom 3. Oktober dürfte Kandler entsprochen haben, denn schon im nächsten Schreiben geht es genau um dieses weltliche Repertoire:<sup>44</sup>

*Ihr erhaltet von Rocco fünf Arien aus Temistocle von Jommelli. Die letzte von diesen, „Ah si resti“, habe ich zusammen mit dem Rezitativ abschreiben lassen, so auch die Arie aus Demofonte, „Prudente che chiedi“. Beide benötigen diese Vorspiele vorweg, andernfalls wären sie entstellt. Die ganze Szene, vor allem letztere, hätte derselbe Metastasio gar nicht besser schreiben können. Nicht Rocco hat sie abgeschrieben, sondern ich selbst, der ich weiß, was sich gehört, stand zu Diensten. Diese Stücke haben etwas Göttliches an sich.*

Die Aussage zu Jommelli, dessen Schüler und Freund Sigismondo war,<sup>45</sup> berührt angenehm in ihrer ehrlichen Begeisterung, trägt darüber hinaus aber auch zu der für die Zeit des frühen 19. Jahrhunderts wichtigen Frage nach einer Kanonbildung und der Etablierung von ‚Klassikern‘ bei. Eine besondere Verehrung Jommellis konnte Kandler übrigens auch in Venedig bei den Zusammenkünften des ‚Odeon‘ im Hause Conte Antonio Miaris, einem in seinen Zielsetzungen den ‚Historischen Hauskonzerten‘ Kiesewetters vergleichbaren, bisher kaum erforschten musikalischen Privatklub in Venedig, der im Oktober 1817 mit ersten Produktionen an die Öffentlichkeit trat und zu dessen Mitbegründern Kandler zählte,<sup>46</sup> erfahren. Jommelli gehörte hier jedenfalls an vorderster Stelle zu den ‚Klassikern‘ – neben Pergolesi, Caldara, Vallotti und anderen,<sup>47</sup> um deren Pflege bzw. Wiederbelebung sich Miaris „piccola Società Filar(moni)ca“<sup>48</sup> bemühte. Erstaunlicherweise sind beide Jommelli-Arien im Fonds Kiesewetter nicht nachzuweisen; möglicherweise beließ sie Kandler in seiner eigenen Sammlung.

### c) Kopiervorgänge – ein Blick hinter die Kulissen

Es scheint so, als hätte Sigismondo Kandler von Anfang an viel Vertrauen entgegengebracht – sonst hätte er ihm die ausgewählten Stücke nicht so ohne weiteres zukommen lassen, auf dass Abschriften angefertigt werden konnten. Mitunter trat auch Sohn Rocco als Kopist in Erscheinung, vor allem bei Stücken, die Sigismondo nicht in falsche Hände geraten lassen wollte.<sup>49</sup> Wiewohl selbst ein äußerst reger Kopist,<sup>50</sup> hatte Sigismondo für den Berufsstand an sich nur Verachtung übrig. Misstrauen gegen das „infame Geschlecht“ der Kopisten<sup>51</sup> zieht sich leitmotivisch durch das Dutzend erhaltener Briefe. Zwar sei Kandler nicht im Stande,<sup>52</sup>

*mir auch nur einen Finger zu entwenden, also auch kein Stück Musik; aber ebenso bin ich ganz sicher, dass unsere Kopisten sich sehr leicht damit tun, in entsprechenden Handel einzutreten, denn mir ist es oft genug passiert, dass ich Musikstücke in ihren Händen gefunden habe, womit sie Geschäfte gemacht haben.*

Vater und Sohn scheinen sich mitunter die Arbeit geteilt zu haben: Rocco kopierte die Musik, Sigismondo kontrollierte und korrigierte gegebenenfalls die Textunterlegung, wozu er als ehemaliger Gesangslehrer in besonderer Weise qualifiziert gewesen sein dürfte.<sup>53</sup> – Bei aller Freundschaft war Sigismondo doch vor allem auch ein Sammler, und die Sorge, es könne bei der Menge an Kopieraufträgen nur ein „Krümel“ seiner Sammlung verloren gehen, trieb ihn realistischerweise um. So ersuchte er Kandler,<sup>54</sup>

*ein Auge auf die Rücksendung meiner Blätter von den Kopisten zu haben. Ich beleidige niemanden, wenn ich fürchte, auch nur einen Krümel aus meiner Sammlung zu verlieren. Ihr versteht mich, und als Ehrenmann wisst Ihr, was es heißt, etwas, das man mit Hingebung liebt, zu verlieren.*

Bei der Vielzahl an Stücken, die nicht immer so zügig retourniert wurden, wie Sigismondo sich dies gewünscht hatte,<sup>55</sup> war der Konflikt vorprogrammiert. Ohne weitere Vorrede, dafür jedoch mit einer für sein Alter überraschenden Anzüglichkeit in Hinblick auf die Liebe zur Musik, bringt Sigismondo die Dinge am 11. September auf den Punkt:<sup>56</sup>

*Gebt Ihr irgendetwas zurück? Nichts. Folglich dürfte ich Euch nichts [mehr] übersenden. Aber nein: Ich bin wie geschaffen dazu, den Verliebten zu dienen, ja würde wohl den hübschesten Kuppler Italiens abgeben. [...] Ihr besitzt so viele schöne Kompositionen, um sie kopieren zu lassen, vor allem jene des Herrn Santucci, und zwar seit einigen Wochen, gebt aber keine einzige davon zurück. Also lassen Euch die Kopisten warten. Dieses infame Geschlecht findet [bei Euch] mehr Mitleid als Euer armer Sigismondo. Daher könnte ich Euch sagen: Ich schicke Euch das Neue, sobald das Alte zurückgegeben ist. Aber nein: Eine so strenge Behandlung habt Ihr nicht verdient. Aber Ihr werdet mich noch kennenlernen.*

Die Grenze zwischen Scherz und Ernst ist nicht ganz klar gezogen, denn im gleichen Atemzug wird die Übersendung eines Verzeichnisses mit weiteren Musikalien in Aussicht gestellt, „mit dem einzigen Ziel, Euren unauslöschlichen Durst zu stillen“, sowie „zehn Bücher klingender Musik, um maßlosen Hunger zu sättigen und unauslöschlichen Durst zu stillen, um jugendliche Sehnsüchte zu befriedigen, die Ihr gegenüber der Tonkunst hegt.“<sup>57</sup> Die Verstimmung kann, solange Sigismondo seine Wut in einen poetischen Vierzeiler kleidet, so schlimm nicht gewesen sein. Aber die Einleitung zum Folgebrief vom 22. September 1821, die sich als Rückblick auf eine nun offenbar doch strapazierte Freundschaft geriert, deutet auf eine kurzfristige Krise im beiderseitigen Verhältnis hin.<sup>58</sup>

*Ihr wolltet an Musik haben, was Euch gefällt. Aber da Ihr sie aus dem Archiv nicht bekommen konntet, indem ich nicht im Stande war, [sie] herauszugeben, da mir dies auf höhere Anordnung verboten war, habe ich solcherart nur über das verfügen können, was ich selbst besitze, erhalte und nach Kräften in meinem Haus erhalten werde; solcherart habe ich mich Euch in dieser Angelegenheit als Wohltäter angedient, wenn nur die [Noten-]Blätter von Euren Kopisten bei mir zu Hause kopiert würden. So begann unsere Freundschaft. Auf Euer Wort hin habe ich Euch alle Musik, die Euch gefiel, wählen lassen, um sie von Euren Kopisten bei sich zu Hause kopieren zu lassen, mit einfacher Sendung meinerseits, ohne Empfangsbestätigung von Eurer Hand, so dass selbige [Kopisten] noch heute den größeren Teil davon besitzen: Habe ich mir irgend Etwas vorzuwerfen? Worüber also beklagt Ihr Euch? Dass Euch Rocco, mein Sohn, in dieser Sache wie einer der Kopisten dient? Also gut, wenn er Euch keine guten Dienste leistet, zwingt Euch niemand, sich seiner zu bedienen. Ich bitte Euch daher, seid so gefällig und aufmerksam, dass das, was ich Euch zugesandt habe, [und] was Ihr entsprechend den von mir erstellten und an Euch gesandten Zetteln ausgewählt habt, mir zurückgegeben werden möge, und so hinfort in alledem, was Ihr von mir fordern wollt.*

Das sind genuin menschliche, allzu-menschliche Facetten, für die letztlich beide Seiten unsere volle Sympathie verdienen.

### 3. Sammlerprofile im Vergleich: Kandler und Kiesewetter

Darf man Kandler auf die Rolle eines „Hauptlieferanten“ Kiesewetters (s.o.) reduzieren? Zweifel an einer solchen Einschätzung erscheinen angebracht, zumal das Verhältnis zwischen Kiesewetters *Sammlung alter Musik* und der durchaus unabhängig hiervon bestehenden „*Collectio Kandleriana*“, die immerhin den bewundernden, vielleicht auch neidischen Blick eines Georg Pölchau (1773–1836) auf sich zog, erst noch aufzuarbeiten wäre. „*Welche eine herrliche Sam(m)lung von classischen Kunstwercken müssen Sie besitzen, da Sie Zugang zu allen Musik(alischen) Bibliotheken Italiens haben! Darf ich denn nicht hoffen die Collectio Kandleriana näher kennen zu lernen? Zu welchen Erwartungen berechtigt mich Ihr langer Aufenthalt in Italien u. Ihre treffliche Kennerschaft.*“ Diese Worte schrieb Pölchau, dem es aus familiären Gründen nicht vergönnt war, selbst auf Beutezug nach Italien zu ziehen, am 25. Oktober 1823 von Berlin aus nach Mailand.<sup>59</sup>

In Sigismondos Augen ist Kandler selbst der jugendlich-feurige Sammler, der zu erwerben trachtet, was immer ihm unter die Finger gerät.<sup>60</sup> Nach Maßgabe der brieflichen Zeugnisse würde man ohne weiteres unterstellen, Kandler baue sich während der Zeit in Neapel eine private Musiksammlung auf. Nur eine einzige Stelle lässt aufhorchen, wenn nämlich Sigismondo in Bezug auf die 110 Musikbände in Capodimonte Kandler die Entscheidung darüber anheim stellt, was davon für ihn oder einen seiner Freunde kopiert werden soll (siehe Anm. 31).

Noch eine ganz andere Frage stellt sich in diesem Zusammenhang: Was geschah später in Wien mit den in Neapel angefertigten Kopien? Wurden diese ohne weiteres Kiesewetters Sammlung einverleibt? Die einfachste Antwort auf eine banal anmutende Frage geht womöglich an der Realität der Dinge vorbei. Einige wenige Beobachtungen und Hypothesen müssen im gegebenen Rahmen genügen.

Selten genug äußert sich Sigismondo zum Umfang der kopierten Werke. Wo er dies ausnahmsweise doch einmal tut, ergeben sich erklärungsbedürftige Diskrepanzen zu den in Kiesewetters Sammlung aufgestellten Partituren. Laut Brief vom 22. September 1821 wurde ein doppelchöriges *Dixit dominus* des Antonio Sacchini im Umfang von 75 Seiten Folioformat kopiert, laut Brief vom 11. Oktober desselben Jahres ein *Credo* Domenico Cimarosas in Partitur zu zwanzig Systemen.<sup>61</sup> Erstgenanntes Werk nimmt im

Fonds Kiesewetter 96 Blatt in normalem Querformat ein, letztgenanntes *Credo* ist, von geringer besetzten Rezitativen und Arien abgesehen, zumeist in Partitur zu sechzehn Systemen notiert.<sup>62</sup> Dass man Sigismondos unverkennbare Altersschrift (siehe Abbildung 3) selbst bei jenen Stücken im Fonds Kiesewetter, für deren Textunterlegung er laut eigener Aussage selbst gesorgt oder selbige korrigiert hat, nicht vorfindet, stimmt misstrauisch und lässt nur die Folgerung zu, dass es sich hierbei nicht um die in Neapel angefertigten Kopien, sondern um neu erstellte Partituren handelt.<sup>63</sup> Ursache hierfür könnte die womöglich schlechte Qualität der vor Ort tätigen Kopisten gewesen sein. Schon in einem Brief an Kandler vom 30. Juli 1818 hatte Kiesewetter die Arbeit „*welscher Kopisten*“ moniert:<sup>64</sup>

*Über die welschen Kopisten, deren schlechte Arbeit ich schon von meiner frühesten Zeit her wohl kenne, kann ich nicht aufhören zu seufzen. Die schlechte Schrift an sich ist noch das kleinste Übel. Wenn ich sage, dass die Fehler zu Tausenden darin sind, so ist dies gar nicht hyperbolisch gesprochen: ob die Noten groß, klein oder winzig sind, ob sie auf der rechten Linie oder darüber oder darunter stehen; ob die verschiedenen Zeichen dorthin kommen, wohin sie gehören; ob der Text unter den Noten steht oder einen Zoll weiter usw. usw., ist ihnen durchaus gleichgültig. Stundenlang muss ich über einem einzigen Stück sitzen, um die Fehler zu korrigieren...*

Erst recht dürfte eine nachlässige Generalbassbezeichnung für den Puristen schwer erträglich gewesen sein. Erhellend ist in diesem Zusammenhang eine Äußerung des bereits erwähnten Conte Miari Kandler gegenüber: Er bewundere die Reinschrift einer seiner *Lamentazioni*, die Kiesewetter veranlasst hatte, und gehe mit dessen Generalbass-Aussetzung völlig konform. Dann bekennt Miari, fast schon kleinlaut, diese Sache ein wenig zu vernachlässigen, „*während Eure Herren die Sache auf den höchsten Punkt der Genauigkeit und Präzision bringen.*“<sup>65</sup>

Wenn Kiesewetters *Sammlung alter Musik* und die hieraus extrahierte *Galerie der alten Contrapunctisten* als imaginäres Museum einer Entwicklung der Tonkunst nur „*verständliche Partituren*“ aufnahm, wie der Titel zum gedruckten Verzeichnis von 1847 unmissverständlich klarstellt<sup>66</sup> – alles andere dürfte den ästhetischen wie letztlich auch didaktischen Ziel-

setzungen widersprochen haben – wird Kiesewetter die meisten Originalkopien notgedrungen später in Reinschrift gebracht haben.<sup>67</sup>

Mit dieser musealen Konzeption könnte ein weiteres Problemfeld, die Auswahl des Notenmaterials betreffend, zusammenhängen. Vielleicht nicht zufällig datiert eine Ermahnung an Kandler, das Primärziel der Sammeltätigkeit nicht aus den Augen zu verlieren, vom 14. September 1821, und fällt damit just in die Zeit von dessen Neapelufenthalt.<sup>68</sup>

*Sie wissen, dass bei der Beschränktheit an Zeit und an Mitteln unsere Absicht nicht sein darf, viel und mancherlei zu häufen, von einem berühmten Autor eine ganze Suite seiner Werke zu erobern: so mögen reiche Liebhaber u. große Herrn Bibliotheken bilden (+ E. H. Rud., Gr. Haugwitz),<sup>69</sup> vor deren Reichtum meine auserwählte Schar bescheiden beiseite tritt. Wir sammeln nicht Antiquitäten, Raritäten, Prachtausgaben (+ + H. Pölchau in B.). Wir sammeln nicht wie ein Regens chori, Messen Offertorien, Vespere (+ P. Prior von den Schotten allhier), oder wie der Vorsteher einer Singakademie (+ + H. Zeller in B.) Gesangstücke a 4, 8 bis 16 col B° continuo; wir sammeln nicht Fragmente zu Exempeln für ein instruktives Werk wie P. M. oder Paol.<sup>70</sup> ehrenvollen Andenkens; sondern wir sammeln um das Beste der Besten jeder Zeit (in jeder von unsrem Plane nicht ausgeschlossenen Gattung (+ + + Ausgeschlossen ist für jetzt noch nur die profane Oper) zusammenzubringen und solchergestalt gleichsam eine anschauliche Geschichte der Kunst in einer zusammenhängenden Reihe ihrer vorzüglichsten Schöpfungen herzustellen, woraus man sich nach Belieben eine Scu(di?)<sup>71</sup> um die andere herausnehmen und wie in einer laterna magica vorführen lassen kann, um sich gewissermaßen selbst in eine längst verfllossene gute Zeit zurück zu versetzen.*

Offensichtlich musste Kiesewetter, der in diesem Brief verschiedene Sammlertypen einander gegenüberstellt, die jugendliche Begeisterung des Freundes bremsen und zu einem restriktiveren Umgang (insbesondere in Hinblick auf die Gattung Oper) anhalten. Eine „*musicale mania*“ dürfte Kiesewetter allein aus Kostengründen suspekt gewesen sein.<sup>72</sup> Bereits im Vorjahr (6.–9. April 1821) hatte er klargestellt:<sup>73</sup>

*Meine Sammlung soll eine Geschichte der Musik darstellen in Mustern der Komposition aus jedem Zeitalter und jeder Schule. Vor den diis minorum gentium allen Respekt; aber meine Altäre können ihre Zahl nicht fassen – Dies bitte ich Sie bei der Auswahl der sich Ihnen anbietenden Kunstschatze [...] stets zu beachten. (+ + + In dieser Hinsicht freut mich der Besitz eines in seiner Gattung ganzen Werkes, z.B. eines Orat(oriums) aus einer interessanten Periode; wogegen bloße Fragmente aus einem solchen mich nur nach dem Ganzen lüstern machen, und an meine Armut erinnern.)*

Seiner Stellung auch im Vergleich zu anderen, durchaus prominenten Sammlerkollegen war sich Kiesewetter vollauf bewusst. Den Blick auf das „*Beste der Besten*“<sup>74</sup> gerichtet, verfolgte er das hehre Ziel einer das „*Fortschreiten der Kunst*“<sup>75</sup> abbildenden, exemplarischen „*Sammlung*“, deren Kernstück in musealer Konzeption eine „*Galerie der alten Contrapunktisten*“ mit „*Vorsaal*“, zwei Hauptsälen sowie einem „*Neben-Kabinett*“ bildete.<sup>76</sup> Dieses virtuelle Museum stellte sich als Sammlung sorgfältig angefertigter Partituren dar, fein säuberlich zwischen dem Notentext und dem Metatext der in roter Tinte hinzugesetzten dynamischen Angaben, Akzidentien usw. unterscheidend, womit Kiesewetter der Urtextidee ante litteram vorgegriffen hat. Er präferierte dabei die „*alten Contrapunktisten*“, ja sein ursprünglicher Plan war laut Vorrede sogar „*nur auf Werke im strengen (Kirchen- und Kammer-) Styl*“ beschränkt gewesen.<sup>77</sup>

Kandler ließ sich demgegenüber in Neapel neben mustergültigen Beispielen der geistlichen Musik auch profane Opernwerke kopieren,<sup>78</sup> mit dem von Sigismondo vergötterten Jommelli an der Spitze. Seine „*musicale mania*“ kannte keine chronologischen Grenzen: Dass er in das italienische Barockrepertoire des 17. und 18. Jahrhunderts eintauchte, hielt ihn nicht davon ab, auch an den aktuellen Opernproduktionen befreundeter Komponisten wie des fast gleichaltrigen Giacomo Meyerbeer<sup>79</sup> (1791–1864) oder eines Nicola Vaccai (1790–1848)<sup>80</sup> regen Anteil zu nehmen. Selbst ein hellsichtiger, mitunter scharfzüngiger Rezensent der italienischen Musikverhältnisse, forderte Kandler Freunde und Bekannte zu teils umfangreichen Berichten über das gegenwärtige Musikleben einzelner italienischer Städte auf, deren Synthese freilich erst postum im Druck erscheinen sollte.<sup>81</sup> Die einträchtige Nachbarschaft von Vergangenheit und Gegenwart im lithographierten Verzeichnis seiner Musikerbriefsammlung (Abbildung 2) lässt

Kandler als Vertreter eines Historismus erscheinen, dessen Interessen sich nicht einseitig auf das Alte richten, sondern der sozusagen mit beiden Beinen fest in der Gegenwart steht.<sup>82</sup> Übrigens dürfte Kandler mit dem Venezianer ‚Odeon‘ des Conte Miari (siehe Anm. 46) Anschluss an einen Privatzirkel mit weniger puristischen Zielsetzungen gefunden haben – zumindest im Vergleich zu den von Kiesewetter veranstalteten ‚Historischen Hauskonzerten‘. Bezeichnenderweise äußerte Kiesewetter kritische Vorbehalte just gegen die Programmauswahl des ‚Odeon‘.<sup>83</sup>

*Übrigens erlaube ich mir hier im Vorbeigehen das Geständnis, dass ich mit den Programmen Ihres Odeons nicht einverstanden bin, und darin eine zu freie Vermischung der Gattung, Stile und Zeitalter finde; so dass wirklich nur ein so freier Name, wie Odeon, worunter man sich nach Belieben irgendwas denken kann, dafür passt; da es weder ein Concert of ancient music, noch ein concert spirituel, noch überhaupt eine Anstalt für Musik in strengen Stil genannt werden könnte [...]. Dies sei übrigens mit allem Respekt gesagt für einen S. Mayer, Schneider u. Danzi, u. andere Sauli inter prophetas.*

Ein weiterer gewichtiger Unterschied zwischen Kanders und Kiesewetters Sammlerprofilen berührt ihre Einstellung gegenüber Autographen. Im Falle Kanders belegt die Existenz eines während der venezianischen Jahre zwischen 1817 und 1820 angelegten *Album amicorum*, das dem Sondertypus des ‚Musikerstammbuchs‘ bzw. ‚Musikerautographen-Stammbuchs‘ angehört,<sup>84</sup> ein ausgeprägtes Interesse an derartigen Quellen. Warum Kandler überhaupt Autographen sammelt, fragte übrigens, ganz unverblümt, der Paduaner Komponist Antonio Calegari (1757–1828) in einem Brief vom 15. Jänner 1821, nachdem er sich artig für die einige Wochen zuvor zugestellte Hasse-Biographie bedankt und im gleichen Atemzug zu weiteren Arbeiten auf diesem Gebiet ermuntert hatte.<sup>85</sup> In Ermangelung eines Antwortbriefs geht Calegaris naiv anmutende Frage, die Kanders Sammelleidenschaft als eine im besten Sinne ‚fragwürdige‘ Angelegenheit erscheinen lässt, als Arbeitsauftrag an den Historiker weiter. Kandler jedenfalls dürfte anderes im Sinn gehabt haben, als seine Autographen in den Dienst der Philologie zu stellen, wie dies dem um die Frühgeschichte der Musiksammlung der k. k. Hofbibliothek in Wien verdienten Kustos Anton Schmid (1787–1857)<sup>86</sup>

vorgeschwebt haben muss, als dieser nach Kanders Tod Ignaz Franz Edler von Mosel (1772–1844) darum ersuchte,<sup>87</sup>

*S.r. Excellenz [Moritz Graf von Dietrichstein] den Vorschlag zu machen, diese und andere autographe Briefe vorzüglicher Musik-Schriftsteller, Tonsetzer und Virtuosen der Sammlung unseres Musik-Archivs einzuverleiben, da ich oft in den Fall kommen dürfte, irgend ein Autograph durch Vergleichung der Schriftzüge zu verifizieren.*

Bei Kandler könnten eine dem Autograph von Musikerhand entgegengebrachte Verehrung und die romantische Denkmalsidee Hand in Hand gegangen sein. Er sammelte eben nicht nur Autographe, sondern begab sich, wie das Beispiel Johann Adolf Hasses lehrt, auch auf biographische Spurensuche, entdeckte dessen Grabstätte und errichtete schließlich dem ‚Sassone‘ eine marmorne Gedenkplatte in der Kirche S. Marcuola zu Venedig<sup>88</sup> – früher Vertreter der im weiteren Verlauf des 19. Jahrhunderts um sich greifenden Monumentenbegeisterung. Eine Frage des Alters scheint dies keineswegs gewesen zu sein: Der „privathirende Gelehrte“ Pölchau in Berlin – Jahrgang 1773, und damit gleich alt wie Kiesewetter – bietet ein ähnliches Bild: Selbst Autographensammler und zugleich enthusiastischer Verehrer Hasses, plante Pölchau für dessen Geburtsort Hamburg-Bergedorf die Errichtung einer Marmorbüste, für deren Realisierung er keine geringeren als die klassizistischen Bildhauer Christian Daniel Rauch (1777–1857) oder Friedrich Tieck (1776–1851) zu gewinnen trachtete.<sup>89</sup>

Kiesewetter war demgegenüber für die Aura des Autographs nicht empfänglich, ja bekannte freimütig: „Autographe zu sammeln, lag nicht gerade in meinem Plane...“<sup>90</sup> Nicht wenige der ihm im Laufe seines Lebens zugefallenen Autographen hat er – im Tausch oder als Geschenk – an befreundete Sammler weitergegeben.<sup>91</sup> Das dürfte wesentlich mit dem Bestimmungszweck seiner „Galerie“ zu tun gehabt haben: Zur Veranschaulichung wesentlicher Entwicklungstendenzen der Tonkunst in „*Mustern der Komposition*“ (s. o.) taugen Autographe nun einmal nicht.

\*

Die Wiederentdeckung Alter Musik in Österreich wäre undenkbar ohne Persönlichkeiten wie Franz Sales Kandler, dessen „*musicale mania*“ seinen Bestrebungen zu besonderem Erfolg verholfen haben dürfte. Kanders

Verdienste anzuerkennen, heißt nun nicht, jene Kiese wetters zu schmälern, wohl aber verliert der Fonds Kiese wetter etwas von seiner erratischen, singulären Erscheinung, die so freilich nur für die Außenperspektive gelten kann. Künftige Forschungen hätten hier zu differenzieren<sup>92</sup> und sich auf die weniger prominenten Figuren in seinem Umfeld zu konzentrieren, von denen manch einer – wie für Kandler dargelegt werden konnte – wiederum in eigene Sammlernetzwerke eingebunden war.<sup>93</sup> Ihre Leistungen zu würdigen und sich ihren historisch bedingten Motivationen anzunähern, scheint mir die nicht unwesentliche Aufgabe einer künftigen Anthropologie des Musiksammlers im frühen 19. Jahrhundert zu sein.

### Appendix:

#### Verzeichnis der in Sigismondos Briefen an Kandler erwähnten Werke und Nachweise im Fonds Kiese wetter

Hervorhebungen in den Quellenzitaten (zumeist Werktitel, gelegentlich Komponistennamen) im Original unterstrichen. Abkürzungen sind in runden Klammern aufgelöst, gelegentliche u-/v-Indifferenzen wurden stillschweigend angeglichen.

JOHANN CHRISTIAN BACH (1735–1782)

*Se il ciel mi divide* (Arie aus *Ezio*), vgl. A-Wn, Autogr. 115/14-2, fol. 1r: „*Manca solo l'aria da Voi indicata del Piccinni, che dice: Se il Ciel mi divide &c. Ma questa non è fra le mie carte: ma è sicuramente nell' archivio, fra tanti Originali di tal Maestro, e si può rinvenire: tra le mie carte però vi è la stessa, ma del Maestro Bach, ch'è bellissima.*“

– Abschrift im Fonds Kiese wetter: fehlt.

TOMMASO CARAPPELLA (ca. 1654–1736)

Werk nicht spezifiziert, vmtl. *Miserere*, 4st., vgl. A-Wn, Autogr. 115/14-2, fol. 1r: „*Vi raccordo [!] poi a farvi [recte farmi] restiuire [!] le bellissime, e dotte composizioni del Carapella, carte copiate di mio carattere, e molto rare, delle quali ha [recte ho] fatta menzione nel mio articolo su di un tale autore.*“

– Abschrift im Fonds Kiese wetter: A-Wn, SA.67.C.17.

DOMENICO CIMAROSA (1749–1801)

*Credo*, 5st., vgl. A-Wn, Autogr. 115/14-12, fol. 1r: „*Vi mando dunque tre bellissimi, e rari pezzi di musica, e sono Un Credo a 5. con strum(en)ti in D. del nostro Domenico Cimarosa, scritto in carta a 20. righe; A-Wn, Autogr. 115/14-13: „E due altri pezzi rimasti presso voi cioè [...] Il Credo di Cimarosa.*“

– Abschrift im Fonds Kiese wetter: A-Wn, SA.67.C.36.

CARLO COTUMACCI (?1709–1785)

*Te Deum*, 4st., vgl. A-Wn, Autogr. 115/14-13, fol. 1r: „*altri 6 pezzi, da voi posti da parte per copiarveli, e metterli nella V(ost)ra Collezione. Essi sono: [...] Te Deum a 4. di Carlo Cotumacci con strum(en)ti suo Orig(ina)le.*“

– Abschrift im Fonds Kiese wetter: A-Wn, SA.67.C.60.

FRANCESCO DURANTE (1684–1755)

*Beatus vir*, 4st., vgl. A-Wn, Autogr. 115/14-13, fol. 1r: „*altri 6 pezzi, da voi posti da parte per copiarveli, e metterli nella V(ost)ra Collezione. Essi sono: [...] Beatus vir a 4. di Durante con V(ioli)ni, e Viola in Lesolf: Partitura.*“

– Abschrift im Fonds Kiesewetter: A-Wn, SA.67.C.92.

*Magnificat*, 4st., vgl. A-Wn, Autogr. 115/14-10, fol. 1r: „*Viene da Vostra Sig(no)ria Rocco, che ha copiato tra le Carte di Durante scelte il Magnificat, e 'l Salmo Nisi Dominus, e da me riveduti.*“

– Abschrift im Fonds Kiesewetter: A-Wn, SA.67.C.85.

*Miserere*, 5st., vgl. A-Wn, Autogr. 115/14-12, fol. 1r: „*Un Miserere a 5. del Durante per la Chiesa di S. Nicola di Bari in C. b3. tutto intero*“; A-Wn, Autogr. 115/14-13, fol. 1r: „*E due altri pezzi rimasti presso voi cioè [...] Miserere a 5. del Durante per S. Nicola di Bari.*“

– Abschrift im Fonds Kiesewetter: A-Wn, SA.67.C.93.

*Misericordias domini*, 8st., vgl. A-Wn, Autogr. 115/14-13, fol. 1r: „*altri 6 pezzi, da voi posti da parte per copiarveli, e metterli nella V(ost)ra Collezione. Essi sono: [...] Misericordias D(omi)ni a 8. in C. alla Palestina di Durante.*“

– Abschrift im Fonds Kiesewetter: A-Wn, SA.67.C.83.

*Missa pastorale*, 4st., vgl. A-Wn, Autogr. 115/14-13, fol. 1r: „*altri 6 pezzi, da voi posti da parte per copiarveli, e metterli nella V(ost)ra Collezione. Essi sono: [...] Messa in Pastorale di Durante a 4: in D. Con V(ioli)ni, e Viola.*“

– Abschrift im Fonds Kiesewetter: A-Wn, SA.67.C.94.

*Nisi dominus*, 4st., vgl. A-Wn, Autogr. 115/14-10, fol. 1r: „*Viene da Vostra Sig(no)ria Rocco, che ha copiato tra le Carte di Durante scelte il Magnificat, e 'l Salmo Nisi Dominus, e da me riveduti.*“

– Abschrift im Fonds Kiesewetter: A-Wn, SA.67.C.91.

*Vespro breve*, 4st., vgl. A-Wn, Autogr. 115/14-12, fol. 1r: „*Vi mando dunque tre bellissimi, e rari pezzi di musica, e sono [...] Un Vespro breve a 4. del Durante medesimo, consistente a 4. voci con V(iolini), cioè Dixit in C, un Confitebor in F [?] #3, Beatus Vir in C b3 p(er) C(anto), A(lto) e B(asso), Laudate Pueri a 4. in A, e 'l Magnificat in C b3.*“

– Abschrift im Fonds Kiesewetter: fehlt.

CARMINE GIORDANI (ca. 1685–1758)

*La Ninna Nonna*, Pastoralmotette, 4st., vgl. A-Wn, Autogr. 115/14-1, fol. 1r: „*Giusta il nostro Concertato, mi dò il vantaggio di rimettervi i tredici pezzi da voi scelti. Il solo pezzo n.° 10 lo darete a mio figlio, perchè ve ne farà egli la copia; perchè non deve passare in mano de' Copisti. Questo è un Mottetto, ch'è quasi un secolo si esegue in tutti i nove giorni della Novena del Santo Natale di N(ostro) S(ignore) nella R(everenda) Chiesa di S. Dom(eni)co, con immenso concorso, ed un'altra copia ne conservano i P(adri) dell' Orat(ori)o che anche ne fanno in d(ett)a Novena cantar qualche pezzo; ma il suo debut lo fa in S. Domenico, e Voi dovrete anche concorrervi tutte le sere. Il Maestro Giordani fu a tempi dello Scarlatti, e di queste cantate ne avea fatte altre nove, ma questa fu l'ultima ch'ei scrisse, e lo ha immortalato. Io ne ho scritto il suo elogio.*“

– Abschrift im Fonds Kiesewetter: A-Wn, SA.67.C.20.

NICCOLÒ JOMMELLI (1714–1774)

*Ah, si resti, Prudente che chiedi* (2 Arien aus *Temistocle*), vgl. A-Wn, Autogr. 115/14-11, fol. 1r: „*Riceverete da Rocco 5. Arie del Temistocle di Jommelli. L'Ultima di esse Ah si resti l'ho fatta scrivere col Recitativo, come quella del Demofonte Prudente mi chiedi. Queste hanno bisogno de' preamboli innanzi: in altro caso sarebbero sfigurate. La scena intiera, innanzi quest' ultimo, non avrebbe saputa scriverla meglio lo stesso Metastasio. Non è Rocco che ha scritto: l'ho comandato io, che sò quel che si conviene. Questi pezzi hanno del Divino.*“

– Abschrift im Fonds Kiesewetter: fehlt.

GIAN FRANCESCO DE MAJO (1732–1770)

*Missa* (Kyrie, Gloria), 5st., vgl. A-Wn, Autogr. 115/14-6, fol. 2r: „*Vi mando tre Spartiti cioè, una Messa di Francesco di Majo in C. a 5. con strumenti. Partitura di pag. 98.*“

– Abschrift im Fonds Kiesewetter: A-Wn, SA.67.E.63.

DAVIDE PEREZ (1711–1778)

*Il Matutino de' Morti*, Responsorien, vgl. A-Wn, Autogr. 115/14-6, fol. 2r: „*Vi mando tre Spartiti cioè [...] i Responsorj di Perez, copiati per uso mio dallo stampato.*“

– Abschrift im Fonds Kiesewetter: A-Wn, SA.67.F.57.

NICCOLÒ PICCINNI (1728–1800)

*Se il ciel mi divide* (Arie aus *Ezio*), vgl. A-Wn, Autogr. 115/14-2, fol. 1r: „Manca solo l'aria da Voi indicata del Piccinni, che dice: Se il Ciel mi divide &c. Ma questa non è fra le mie carte: ma è sicuramente nell' archivio, fra tanti Originali di tal Maestro, e si può rinvenire...“

– Abschrift im Fonds Kiesewetter: fehlt.

PADRE RAIMO (ERASMO BARTOLI) (1606–1656)

Vierchörige Motetten, vgl. A-Wn, Autogr. 115/14-7, fol. 1r: „Rocco vi porta cinque pezzi a 4 Cori del Padre Raymo; che si cantavano nella Chiesa de' P(adri) dell' Oratorio l'ultimo dì delle 40. Ore Carnescialesche; Pezzi che lasciavan l'Uditorio pienam(en)te soddisfatto; e voi avete il quinto delle brave opere del Raymo a 4. Cori, che se in patria troverete il modo di farle eseguire, vedrete qual pienezza di armonia...“

– Abschrift im Fonds Kiesewetter: A-Wn, SA.67.A.1.

ANTONIO SACCHINI (1730–1786)

*Dixit dominus*, doppelchörig, vgl. A-Wn, Autogr. 115/14-6, fol. 2r: „Vi mando tre Spartiti cioè [...] Un Dixit di Sacchini in G. a 2. Cori con strumenti in fol. pag: 75., che amerei non divulgarsi p(er) man [!] di Copisti...“

– Abschrift im Fonds Kiesewetter: A-Wn, SA.67.G.66.

MARCO SANTUCCI (1762–1843)

*I Sette Salmi penitenziali*, 4st., vgl. A-Wn, Autogr. 115/14-3, fol. 1r: „Ho ricevute tutte le carte di Santucci. Ora vi mando un involto, che contiene i Sette salmi penitenziali tradotti, e da lui posti in Musica a 4. senza strumenti: siccome però io lo pregai a coprirmi d'Istrumentale, così amichevolmente mi compiacque; ma non mi si è presentata occasione di farli eseguire, e udirne l'effetto. Credo dunque farvi cosa grata con rimettervi il tutto come l'ho io, perchè vi serviate a vostro talento, se volete far coprire coll' Istrumenti: ma io non vel [recte voglio] consiglio; perchè se si presenti l'occasione, sempre si potranno i sudetti Salmi coi strumenti e senza.“

– Abschrift im Fonds Kiesewetter: A-Wn, SA.67.G.81.

*Salmo 114*, 2st., vgl. A-Wn, Autogr. 115/14-3, fol. 1r/v: „Un altro salmo a 2. canti del medesimo; bene istrumentato; dal Santucci regalato al Consiglier Mattei, e dal Mattei fatto eseguire dalle Signore Sorelle Pegnalver mie

*Scolare con ottima riuscita; questo pezzo, se vi piace, lo fare [recte farò] copiare da mio figlio, mettendovi io poi le parole, e riscontrandolo, colla massima attenzione; e ciò per non divulgarlo per Napoli.“*

– Abschrift im Fonds Kiesewetter: A-Wn, SA.67.G.82.

GIUSEPPE SIGISMONDO (1739–1826)

*Longum iter per praecepta, breve et efficax per exempla; Initium sapientiae timor Domini* (2 Kanons), vgl. A-Wn, Autogr. 115/14-1, fol. 1v: „Io, sù di [!] due triti apoftegmi da mettere in archivio, vi hò fatti alcuni canoni, e siccome Voi me ne avete richiesto, così son andato scartabellando le immense mie cartucce, onde le ho pescato, e ve ne farò le copie, ed eccone le parole: Longum iter per praecepta: breve, et efficax per exempla. e l'altro Initium sapientiae timor Domini. Questi copiati in due tabelloni voleva [!] situarli nell' archivio...“

– Abschrift im Fonds Kiesewetter: fehlt.

GIACOMO TRITTO (1733–1824)

*Beatus vir*, 5st., vgl. A-Wn, Autogr. 115/14-13, fol. 1r: „altri 6 pezzi, da voi posti da parte per copiarveli, e metterli nella V(ost)ra Collezione. Essi sono: [...] *Beatus Vir* a 5. con Istrum(en)ti in B b sul Originale di Giacomo Tritto.“

– Abschrift im Fonds Kiesewetter: A-Wn, SA.67.H.10.

*Missa*, 4st., vgl. A-Wn, Autogr. 115/14-13, fol. 1r: „altri 6 pezzi, da voi posti da parte per copiarveli, e metterli nella V(ost)ra Collezione. Essi sono: [...] *Messa* a 4. Voci in [!] *Palestina* a 4: in D # [?] pag. 13. Tritto.“

– Abschrift im Fonds Kiesewetter: fehlt.

**Anmerkungen:**

- 1) Nennenswerte Forschungen zu Kandler liegen praktisch nicht vor. Neben dem einschlägigen MGG-Artikel von Othmar Wessely (Kandler, Franz Sales, in: Friedrich Blume [Hg.], *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Bd. 7, Kassel 1958, Sp. 508–510; weitgehend übernommen sowohl in Stanley Sadie [Hg.], *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2. Auflage, Band 13, London 2001, S. 349f. als auch in Ludwig Finscher [Hg.], *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, zweite, neubearbeitete Ausgabe, Personenteil, Band 9, Kassel u. Stuttgart 2003, Sp. 1447f.), dem freilich Aloys Fuchs' *Biographische Notizen über Franz Sal(es) Kandler* (Wien, Gesellschaft der Musikfreunde, W 907/134) entgangen sind, und Andrea Harrandt, Kandler, Franz Sales, in: Rudolf Flotzinger (Hg.), *Oesterreichisches Musiklexikon*, Band 2, Wien 2003, S. 948f., sei im gegebenen Rahmen nur auf einen Abschnitt in Herfrid Kiers mittlerweile vier Jahrzehnte alter Kiesewetter-Monographie verwiesen: *Raphael Georg Kiesewetter (1773–1850): Wegbereiter des musikalischen Historismus*, Regensburg 1968 (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 13), S. 226f.
- 2) Franz Sales Kandler, *Cenni storico-critici intorno alla vita ed alle opere del cel(ebre) compositore di musica Gio(vanni) Adolfo Hasse detto il Sassone*, Venedig 1820 (Neapel 21821). Kandlers Übersetzung von Giuseppe Bainis Palestrina-Biographie gelangte erst postum zum Druck: Raphael Georg Kiesewetter (Hg.), *Ueber das Leben und die Werke des G. Pierluigi da Palestrina [...]. Nach den Memorie storico-critiche des Abbate Giuseppe Baini [...] verfasst und mit historisch-kritischen Zusätzen begleitet von Franz Sales Kandler [...]. Nachgelassenes Werk*, Leipzig 1834. Zu Kandlers Porträt siehe unten, Anm. 12.
- 3) Zu einem Disput zwischen Kandler und Giuseppe Carpani über den Weberschen *Freischütz* siehe Günter Brosche, Ein Opernstreit auf Wiener Boden, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 38 (1973), S. 500–503.
- 4) Zu diesem vielversprechenden neuen Forschungsansatz siehe Erik Fischer (Hg.), *Musik-Sammlungen – Speicher interkultureller Prozesse*, 2 Bände, Stuttgart 2007 (= Berichte des interkulturellen Forschungsprojektes „Deutsche Musikkultur im östlichen Europa“ 2).
- 5) *Musikerbriefe der Österreichischen Nationalbibliothek*. Projekt des Fonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung in Österreich (FWF), Laufzeit: 1.12.2003–30.11.2006, Leitung: Theophil Antonicek, Wien, siehe <http://www.musikerbriefe.at> <6.5.2008>.
- 6) A-Wn, Hausarchiv, HB-Akten 1831, Beilage zu Nr. 84 (24. November 1831). Nach Kandlers Tod am 26. September 1831 war dessen Briefsammlung in die Hofbibliothek übergegangen (siehe Anm. 86). Der am 19. Oktober 1831 anonym in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* in Wien erschienene Nachruf enthält keinen Hinweis auf Sammlertätigkeit (Jg. 33, Nr. 42, Sp. 700). Dass Kandler („Concipist bey der Kriegsverwaltung in Wien“) „Anfangs dieses Monats in Wien ein Opfer der Cholera geworden [ist]“ (ebenda), wird übrigens am 9. November berichtet: Kandler sei an

- den Folgen des „Podagra“ in Baden, wo er sich seiner Gichterkrankung wegen aufhielt, entschlafen (Jg. 33, Nr. 45, Sp. 745).
- 7) Eine Spezialstudie hierzu ist in Vorbereitung. Arbeitstitel: *Collectio Kandleriana*. Eine Musikerbriefsammlung des frühen 19. Jahrhunderts im Bestand der Österreichischen Nationalbibliothek.
  - 8) Arcangelo Corelli, Rom, 24. Dezember 1683 (A-Wn, Autogr. 7/27-1) bzw. Giuseppe Baldassare, Dresden, 29. Oktober 1829 (A-Wn, Autogr. 7/63-3); mit letzterem ergibt sich ein gewisser terminus post quem für die Datierung der Lithographie.
  - 9) So hat Kiesewetter bereits 1822, ein Vierteljahrhundert vor Erscheinen der gedruckten Ausgabe seines *Catalogs (Catalog der Sammlung alter Musik des k. k. Hofrathes Raphael Georg Kiesewetter Edlen von Wiesenbrunn in Wien, Wien 1847)*, entsprechende Verzeichnisse an Georg Pölchau in Berlin verschickt, siehe Kier, *Kiesewetter* (s. Anm. 1), S. 53, Anm. 62.
  - 10) Ebenda, S. 226f.
  - 11) Vgl. Wessely, Kandler (s. Anm. 1), Sp. 509. In der englischen Bearbeitung dieses Artikels für den *New Grove* (s. Anm. 1), S. 793 ist daraus irrtümlicherweise eine „examination in conducting“ gemacht worden.
  - 12) Bologna, Museo internazionale e biblioteca della musica, Inv.-Nr. B 39179 / B 11914 (Konservatorium, Sala Bossi). Die Übergabe des Bertoni zugeschriebenen Gemäldes (Öl auf Leinwand, 73 x 60 cm) an Padre Stanislao Mattei bestätigt Giuseppe Rossini gegenüber Kandler am 24. Juli 1820 (vgl. A-Wn, Autogr. 114/67-2). – Zur berühmten Musikerporträtsammlung in Bologna siehe künftig Cristina Casali Pedrielli, Giovanna degli Esposti und Angelo Mazza, *La quadreria musicale di Padre Martini. Catalogo generale dei ritratti secoli XVII–XX* (= *Historiae Musicae Cultores*) [i.V.].
  - 13) Siehe Christof Stadelmann, Martini, Giovanni Battista, gen. Padre Martini, in: Finscher, *Musik in Geschichte und Gegenwart* (s. Anm. 1), Personenteil, Band 11, Kassel u. Stuttgart 2004, Sp. 1197–2002, bes. Sp. 2001.
  - 14) Anne Schnoebelen, *Padre Martini's collection of letters in the Civico Museo bibliografico musicale in Bologna. An annotated index*, New York 1979 (= *Annotated Reference Tools in Music Series 2*).
  - 15) Ebenda, S. X die Vermutung, selbige müssten vor der Bindung entfernt worden sein.
  - 16) Vgl. Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg (Hg.), *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe*, 8 Bände, Kassel etc. 1962–2006, hier Band 1: 1755–1776 (Nr. 226, 2. Januar 1771; Nr. 323, 4. September 1776) bzw. Band 2: 1777–1779 (Nr. 477, 21. August 1778); Gerhard Croll, „Il mio ritratto fatto in Roma...“: Ein neues „frühes“ Gluck-Bild, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 42 (1987), S. 505–512 (Brief vom 26. Oktober 1773).
  - 17) Eine vertiefende Betrachtung dieser Sammlung und speziell der wiederentdeckten Briefe an Padre Martini hat an anderer Stelle zu erfolgen; eine Spezialstudie hierzu (mit Teiledition) ist in Vorbereitung. Arbeitstitel: *Al Reverendo Padre Maestro...* Neue

- Funde zur Korrespondenz Giovanni Battista Martinis in der *Sammlung von Original-Handschriften musikalischer Schriftsteller, Tonsetzer, Tonkünstler, und Dilettanten* des Franz Sales Kandler.
- 18) Kier, *Kiesewetter* (s. Anm. 1), S. 24. – Zu Kiesewetter siehe im vorliegenden Band auch den Beitrag von Hartmut Krones.
- 19) Kiesewetter, *Catalog* (s. Anm. 9), S. V (Überschrift der Vorrede) bzw. S. VI (Zitat, Hervorhebungen im Original gesperrt; Kanders Name fällt in einer Fußnote). Demgegenüber bleibt Giuseppe Baini (1775–1844), der für die Beschaffung des ‚altniederländischen‘ Repertoires (Dufay, Binchois, Eloy und Faugues) eine ebenso zentrale Rolle wie Kandler für den italienischen Barock gespielt haben dürfte, ungenannt: „Nur durch eine ganz besondere Verkettung von Umständen, konnte es mir gelingen, Fragmente, und zwar ganze und bedeutende Sätze aus deren Werken, im Facsimile vom Riesen-Codex des alten Archives der päpstlichen Capelle [!] zu erlangen...“ (ebenda, S. VII; Hervorhebung im Original gesperrt). Welche Strapazen Baini in der drückenden Hochsommerhitze des Jahres 1831 auf sich genommen hat, um Abschriften von Werken dieser Komponisten des 15. Jahrhunderts zu erhalten, geht übrigens aus zwei an Karl Christian Freiherr von Bunsen (1791–1860) gerichteten Briefen Bainis vom 25. August und 24. September 1831 (A-Wn, Autogr. 45/12-1 bzw. 2) hervor.
- 20) Eine Edition dieser Briefe ist in Vorbereitung. – Der bisherigen, nicht allzu umfangreichen Forschung stellt sich Sigismondo als eine „vague“ bzw. „shadowy figure“ dar, vgl. Denis Libby, Giuseppe Sigismondo, an eighteenth-century amateur, musician, and historian, in: *Studi Pergolesiani/Pergolesi Studies* 2 (1988), S. 222–238, Zitate S. 222 bzw. 224; ders., Sigismondo, Giuseppe, in: Sadie (Hg.), *New Grove Dictionary* (s. Anm. 1), Band 23, London 2001, S. 372f.; Rosa Cafiero, Una biblioteca per la biblioteca: la collezione musicale di Giuseppe Sigismondo, in: Bianca Maria Antolini und Wolfgang Witzemann (Hg.), *Napoli e il teatro musicale in Europa tra Sette e Ottocento. Studi in onore di Friedrich Lippmann*, Florenz 1993 (= Quaderni della Società Italiana di Musicologia 28), S. 299–367; dies., Sigismondo, Giuseppe, in: Finscher (Hg.), *Musik in Geschichte und Gegenwart* (s. Anm. 1), Personenteil, Band 15, Kassel u. Stuttgart 2006, Sp. 774f. Ein Porträt Sigismondos konnte bisher nicht ermittelt werden. Kier, *Kiesewetter* (s. Anm. 1), S. 227 führt Kanders Neapel-Aufenthalt nur in Zusammenhang mit dessen Romreise und seiner Begegnung mit Baini und Santini an, ohne Sigismondo überhaupt zu erwähnen!
- 21) Einen Überblick über die Neapolitaner Musikgeschichte und speziell die Bedeutung der ehemals vier Konservatorien der Stadt bieten Renato di Benedetto und Dinko Fabris, Naples, in: Sadie (Hg.), *New Grove Dictionary* (s. Anm. 1), Band 17, London 2001, S. 613–630, sowie Francesca Seller, Neapel, A: Stadt, in: Finscher (Hg.), *Musik in Geschichte und Gegenwart* (s. Anm. 1), Sachteil, Band 7, Kassel u. Stuttgart 1997, Sp. 43–52.
- 22) Leider lässt sich dies heute nur noch anhand von Sigismondos Briefen an Kandler verfolgen; Hinweise auf die Existenz der Gegenbriefe liegen mir nicht vor.

- 23) Die nur im Manuskript (Berlin, Staatsbibliothek, Mus. ms. autogr. theor.) vorliegende *Apoteosi*, die Carlantonio de Rosa, Marchese di Villarosa, seinen *Memorie dei compositori di musica del regno di Napoli* (4 Bände, Neapel 1840) etwa zur Hälfte zugrundegelegt hat, ohne diese seine Hauptquelle auf dem Titelblatt überhaupt zu benennen, harret einer vorurteilsfreien Auseinandersetzung. Libby, Giuseppe Sigismondo (s. Anm. 20) bietet eine erste Orientierung und zugleich den Versuch einer Rehabilitierung von Sigismondos letztlich wissenschaftlicher, auf Quellenstudien gegründeter Darstellungsweise; dort auch der Hinweis auf die Provenienz des Berliner Manuskripts aus Georg Pölchhaus Sammlung (S. 225f.). Zu dessen Verbindungen zu Kandler s. u.
- 24) A-Wn, Autogr. 115/14-2, fol. 1v: „Voi avete preso dell' Opera mia quella parte che tratta de' conservatorj, e questa è compita: ma avete prese altre carte, ove vado a parlare della musica da Chiesa, e qualche cosa cominciata della Musica Teatrale. ma queste carte mi servono, perchè quando mi vien noja. ne prendo in mano una tutto diversa, e così lascio le fondamenta, e vado sull' astraco [recte lastrico] al Cielo, poscia al quarto di mezzo etc.; e variando di quà, e di là, mi trovo edificato l'intero palagio [recte palazzo].“ (Die Stelle verrät einiges über Sigismondos unsystematische, zur Abschweifung neigende Darstellungsweise, die Libby, Giuseppe Sigismondo [s. Anm. 20], S. 235 moniert.) In diesem Zusammenhang erteilt Sigismondo Kandler den Rat, im jugendlichen Eifer nichts zu überstürzen; nur wer seine Arbeit langsam und bedächtig verrichte, komme voran („E voi che siete giovane, e ardente, prendete adagio la fatica [recte fatica]; che chi v'è adagio, fa viaggio...“). – Im Lichte dieser und anderer Aussagen bestätigt sich Libbys Vermutung, wonach sich die Arbeit an der *Apoteosi*, ungeachtet der auf den Titelblättern der Bände 1–3 angegebenen Jahreszahl 1820, wenigstens bis in das Jahr 1821 hineingezogen haben dürfte (Libby, Giuseppe Sigismondo [s. Anm. 20], S. 225). Kandler dürfte die ihm zur Verfügung gestellten Abschnitte der *Apoteosi* für folgenden, in mehreren Lieferungen noch im Jahre 1821 erschienenen Aufsatz genutzt haben: Über den gegenwärtigen Kulturzustand des königlichen Musikcollegiums in Neapel mit einem vorangehenden Rückblicke auf die verblichenen Conservatorien dieser Hauptstadt, in: *Allgemeine musikalische Zeitung* [Leipzig] 23 (1821), S. 833–842, 856–863, 869–878.
- 25) Als ‚Wahnsinn‘ oder ‚Besessenheit‘ im psychopathischen Sinne ist das natürlich nicht misszuverstehen. – Von Zuneigung und Fürsorge erfüllt, bittet Sigismondo Kandler im selben Brief darum, sich „dem Vaterland, der Familie, den Freunden und mir, der ich in meinem fortgeschrittenen Alter Gelegenheit gefunden habe, einen Mann kennenzulernen, der, wie ich selbst, von musikalischem Wahn befallen ist, zu erhalten“ (A-Wn, Autogr. 115/14-12, fol. 1v: „vi raccomandando di conservarvi alla Patria, a Parenti, agli Amici, ed a me, che nella mia avanzata età hò avuto il vantaggio di conoscere un uomo trasportato come me dalla Musicale Mania“). An anderer Stelle bezeichnet Sigismondo Kanders Wissensdurst als „deutsche Feuersbrunst“, deretwegen er französische Kompositionslehren auf Würdigungen der Kontrapunktisten Sala und Durante hin durchsehen werde (A-Wn, Autogr. 115/14-7, fol. 1v: „Ne' primi giorni della entrante settimana, i Metodi Francesi metteranno in moto il cervello di un Napoletano per servire, ed alimentare il foco, o per meglio dire l'incendio tedesco“). Mit derartigen Charakterisierungen verträgt sich übrigens eine postume Einschätzung

- durch den Wiener Autographensammler Aloys Fuchs (1799–1853), deren vermutlich von Fuchs selbst als problematisch empfundener Teil durch spätere Tilgung unkenntlich gemacht wurde, sich jedoch bis auf ein Wort zweifelsfrei rekonstruieren lässt: „K(andler) war wissenschaftlich gebildet, hatte gründliche musikal(ische) Kenntnisse [!] – gewandte Schreibart, und er hätte sich in der Folge zu einer bedeutenden Stufe [!] als musikalischer Schriftsteller und Kritiker erhoben, \*wenn er seine eine, unbeherrschte [?] Leidenschaftlichkeit abgelegt hätte, die ihn öfters in Unannehmlichkeiten verwickelte [!]\*“ (Fuchs, *Biographische Notizen* [s. Anm. 1], fol. 1v; getilgter Passus in \*...\* gesetzt).
- 26) A-Wn, Autogr. 115/14-2, fol. 1r: „*Io fatigo adagio, perchè il gran caldo il giorno mi annoja, e la candela la notte, mi reca più smania, che utile.*“
- 27) Die Maßnahme war Teil einer von Mattei veranlassten Reform des Konservatoriums. Zu diesen Hintergründen siehe Libby, Giuseppe Sigismondo (s. Anm. 20), S. 230–232.
- 28) Es scheint so, als sei es Sigismondo zeitweise verboten worden, Materialien aus dem Archiv zu entfernen (vgl. A-Wn, Autogr. 115/14-6, fol. 1r: „*Voleste la musica che vi piaceva di averne: dunque non potendo averne dall' Archivio, donde, non potendo darne, per venirmene proibito per ordine superiore...*“); womöglich war dies eine Vorkehrung, um die offenbar in „*considerable disarray*“ geratene Sammlung (Libby, Sigismondo, Giuseppe [s. Anm. 20], S. 372) nicht weiter zu gefährden.
- 29) Heute im Bestand des Conservatorio di Musica San Pietro a Majella, Neapel. Sigismondos Erben hatten die Bibliothek am 18. Jänner 1827 unter Vermittlung des damaligen Konservatoriumsleiters Niccolò Zingarelli (1752–1837), der die einzigartige Bedeutung dieser Musiksammlung erkannt hatte („*essendoci della Musica rarissima, ed oso dire, che molto sia irreperibile, ed il nostro Archivio potrà vantarsi d'esser l'unico in possedere della Musica sceltissima, e necessaria...*“), an das Collegio di Musica verkauft, siehe Cafiero, Una biblioteca (s. Anm. 20), S. 300, Anm. 5 (mit Zitat aus einem Bericht Zingarellis an die Leitung des Collegio di Musica). Im selben Aufsatz unternimmt die Autorin den Versuch einer Bestandsrekonstruktion.
- 30) Rhetorische Zuspitzung im Brief vom 11. September 1821 (A-Wn, Autogr. 115/14-4, fol. 1v): „*Per satollare la smodata fame, / E rinfrescar l'inestringuibil sete*“, s. Anm. 57.
- 31) A-Wn, Autogr. 115/14-2, fol. 1r: „*Una delle mie scolare eccellenti ha cento e dieci tomi di brava musica antica, e moderna da lei raccolta, e fattasi di volta in volta copiare, di cui vi rimetto l'elenco, semmai Voi, o qualche vostro amico volessivo [!] tutta, o parte acquistarla. Volendo vederla, bisogna andar dalla signora che abita sopra Capodimonte [!]...*“ – Dass es sich bei dieser ehemaligen Gesangsschülerin Sigismondos, deren Name leider anonym bleibt, um eine der Schwestern Pegnalver (an anderer Stelle in Zusammenhang mit der Aufführung einer Komposition Saverio Matteis erwähnt, s.u.) gehandelt haben könnte, muss Vermutung bleiben. Über genauen Inhalt und Verbleib dieser 110 Bände ist nichts bekannt.
- 32) Die Rede ist häufiger von einer „*nota*“, z.B. A-Wn, Autogr. 115/14-1, fol. 1v: „*Vi prego a rimettermi l'acclusa nota*“; Autogr. 115/14-4, fol. 1r: „*Vi accludo la nota dell'*

- altra Musica, che vi mando, per solo oggetto di calmar la vostra inesting(uibil) sete*“; Autogr. 115/14-10, fol. 1r: „*Ho sospeso tutto, attendendo la Nota delle Arie del Jommelli, o d'altri da Voi desiderate per fargliela copiare.*“
- 33) A-Wn, Autogr. 115/14-1, fol. 1r; Wortlaut siehe Appendix, s.v. Giordani.
- 34) Die Terminologie (Motette oder Kantate) ist ambivalent.
- 35) A-Wn, Autogr. 115/14-11, fol. 1r: „*Vi rimetto di nuovo il vostro foglio, perchè segnate una dozzina di Arie, che stiano le prime ad incontrare il vostro genio.*“
- 36) A-Wn, Autogr. 115/14-7, fol. 1r; Wortlaut siehe Appendix, s.v. Raimo. Zu einer Aufführung im Rahmen von Kiesewetters ‚Historischen Hauskonzerten‘ scheint es freilich nicht gekommen zu sein, sonst wäre dies im gedruckten *Catalog* von 1847 (s. Anm. 9) durch einen kleinen Stern markiert worden; vgl. auch Kier, *Kiesewetter* (s. Anm. 1), Beilage II, S. 177–184 (Verzeichnis der durch Kiesewetter aufgeführten Werke).
- 37) A-Wn, Autogr. 115/14-4, fol. 1v: „*perchè il loro merito non è stato nel brillante, ma solo nel didattico: note contro note, e gusto senza gusto: nel Kyrie, e nel Requiem etc.*“
- 38) Nicht geklärt ist, ob Durante als Sigismondos Lehrer während dessen Studienzeit am Conservatorio di S. Onofrio anzusehen ist (siehe Libby, Giuseppe Sigismondo [s. Anm. 20], S. 226). Kiesewetter, *Catalog* (s. Anm. 9), S. 29 sieht in Durante den „*grosse(n) Stifter der neueren Neapolitanischen Schule...*“ Sein vierstimmiges *Beatus vir*, das ohne weiteres mit der von Kandler in Kopie erworbenen Komposition, von der in Sigismondos Brief vom 13. Oktober 1821 die Rede ist (A-Wn, Autogr. 115/14-13, fol. 1r), identifiziert werden kann, gelangte am 10. November 1822 in einem von Kiesewetters ‚Hauskonzerten‘ zur Aufführung, siehe Kier, *Kiesewetter* (s. Anm. 1), S. 179f.; ebenda zu weiteren Durante-Aufführungen.
- 39) A-Wn, Autogr. 115/14-7, fol. 1r: „*fatto sta, che questi due capiscuola non hanno avuto altro merito, che l'aridissima scuola dell' Abbecedario Contrapunto! Le fondamenta sono eccellenti: ma fundamenta ejus in montibus sanctis, e perciò consolatevi coll' edificio di quattro appartamenti del Raymo sù fundamenta divine.*“ (Hervorhebung des Zitats aus Psalm 86,1 im Original unterstrichen).
- 40) A-Wn, Autogr. 115/14-3, fol. 1r/v; Wortlaut siehe Appendix, s.v. Santucci.
- 41) A-Wn, Autogr. 115/14-6, fol. 2r: „*Vi mando tre Spartiti cioè, una Messa di Francesco di Majò in C. a 5. con strum(en)ti. Partitura di pag. 98...*“ Kiesewetter, *Catalog* (s. Anm. 9), S. 51 weist für Majò neben fünf kirchenmusikalischen Werken immerhin einen Faszikel mit Opernarien in der „*melodramatischen Abtheilung*“ nach.
- 42) A-Wn, Autogr. 115/14-3, fol. 1r/v; Wortlaut siehe Appendix, s.v. Cimarosa. Kiesewetter, *Catalog* (s. Anm. 9) verzeichnet kein weltliches Werk Cimarosas.
- 43) A-Wn, Autogr. 115/14-10, fol. 1r: „*Domani Mattina Giovedì vado a Capodimonte dalla Signora mia amica la quale tiene la collezione della più scelta Musica Teatrale de' più rinomati Autori. Avrei piacere che la vedeste, potendone scerne [recte sceglierne] ciò che a voi piacerebbe.*“

- 44) A-Wn, Autogr. 115/14-11, fol. 1r; Wortlaut siehe Appendix, s.v. Jommelli.
- 45) Vgl. Cafiero, *Una biblioteca* [s. Anm. 20], S. 306; entsprechend groß ist das Corpus an Jommelli-Arien in Sigismondos Musiksammlung (ebenda). Das Interesse an diesem Komponisten muss weit vor der persönlichen Bekanntschaft (und Freundschaft) in den Jahren zwischen 1770 und 1775 (ebenda, S. 306) eingesetzt haben, wie die Jahreszahl 1755 auf Sigismondos Abschrift eines *Dixit dominus* Jommellis belegt (Libby, Giuseppe Sigismondo [s. Anm. 20], S. 226).
- 46) Weder *MGG* noch *New Grove* bieten einen Personenartikel zu Antonio Miari. Kier, *Kiesewetter* (s. Anm. 1), S. 227 zufolge endeten die Aktivitäten des ‚Odeon‘ mit Johann Caspar Aiblingers Weggang von Venedig im Frühjahr 1819 (vgl. auch Kanders Klage gegenüber Simon Mayr in einem Brief vom 28. März 1819: „das Odeon, das herrliche Institut, ist zur Schande der Venezianer zu Grunde gegangen, weil man den Rat gut denkender nicht befolgte“, zitiert nach Ludwig Schiedermaier, *Venezianische Briefe* F. S. Kanders aus den Jahren 1818–20, in: *Riemann-Festschrift. Gesammelte Studien. Hugo Riemann zum sechzigsten Geburtstage überreicht von Freunden und Schülern*, Leipzig 1909, S. 485–495, hier S. 490); der Versuch einer Neubegründung im März 1822 (s. Anm. 47) war Kier offenbar nicht bekannt.
- 47) So erfuhr Kandler am 20. Juli 1822 durch Miari, der ihn zugleich um Mitwirkung ersuchte, im neuen, seit März 1822 wieder eröffneten ‚Odeon‘ „*si sono eseguiti degli eccellenti Pezzi classici di Pergolesi, di Jomella, a di Caldara, di Vallotti, molti altri Capi scuola*“ (A-Wn, Autogr. 9/32-4, fol. 1v).
- 48) So Miaris Charakterisierung in einem undatierten, möglicherweise vom März 1820 stammenden Brief (A-Wn, Autogr. 9/32-17, fol. 1r).
- 49) Vgl. A-Wn, Autogr. 115/14-1, fol. 1r: „*Il solo pezzo n.º 10. lo darete a mio figlio, perchè ve ne farà egli la copia; perchè non deve passare in mano de' Copisti*“; Autogr. 115/14-3, fol. 1r/v: „*questo pezzo, se vi piace, lo fare [recte farò] copiare da mio figlio, mettendovi io poi le parole, e riscontrandolo, colla massima attenzione; e ciò per non divulgarlo per Napoli.*“ Gesicherte Schriftproben für Rocco, der übrigens unter den von Cafiero, *Una biblioteca* (s. Anm. 20), S. 301, Anm. 8 genannten, für Sigismondo tätigen Kopisten fehlt, liegen derzeit nicht vor.
- 50) Vgl. Libby, Sigismondo, Giuseppe (s. Anm. 20), S. 372: „*prolific copyist*“ (mit Hinweis auf erhaltene Abschriften in zahlreichen europäischen Bibliotheken).
- 51) A-Wn, Autogr. 115/14-4, fol. 1r: „*Dunque i vostri copisti vi fanno aspettare. Questa infame schiatta ha più compatimento che il vostro Sigismondo.*“
- 52) A-Wn, Autogr. 115/14-13, fol. 1r/v: „*ma io sono certo certissimo, che voi non siete capace d'involarmi un dito, non che un pezzo di musica: ma son certo certissimo che i nostri Copisti sono facili ad entrare in simil bigoncia, perchè io sono stato più volte a trovar della musica nelle loro mani, che avranno profittata.*“
- 53) Vgl. A-Wn, Autogr. 115/14-1, fol. 1r: „*Io ho da mettere le parole ad alcuni pezzi scritti da mio figlio...*“; A-Wn, Autogr. 115/14-2, fol. 1r: „*Viene da Voi mio figlio colla musica scrittavi, e da me riveduta, che v'è bene; allora [?] fuori di qualche parola che*

- non aveva capita, e che io ho accomodato allo meglio.*“ Bei Santuccis zweistimmigem Psalm lässt die Arbeitsteilung fast an eine Vorsichtsmaßnahme gegen missbräuchliche Verbreitung des Stückes denken (vgl. A-Wn, Autogr. 115/14-3, fol. 1r/v; s.o. und Appendix, s.v. Santucci).
- 54) A-Wn, Autogr. 115/14-7, fol. 1r: „*vi raccomando a dare occhio nella restituzione delle mie carte da Copisti. Io non offendo nessuno, se temo di perdere un briciolo della mia raccolta. Voi mi capite, e come uomo di onore, sapete cosa sia la perdita di ciò che s'ama, con trasporto.*“
- 55) Einmal unterstellt Sigismondo Kanders Kopisten, sie seien von der „*Cheragra*“ befallen, da sie die drei zuletzt übergebenen Stücke immer noch nicht kopiert hätten (vgl. A-Wn, Autogr. 115/14-11, fol. 1r: „*I vostri Sig(n)ri Copisti saranno stati attaccati dalla Cheragra, perchè gli ultimi tre pezzi mandatevi, che non hanno finora disbrigati, mi ha fatto maraviglia*“). In Analogie zur Podagra (Fußgicht), unter der Sigismondo selbst schwer zu leiden hatte (vgl. Libby, Giuseppe Sigismondo [s. Anm. 20], S. 224), wäre dies mit „*Handgicht*“ zu übersetzen. – Die Erläuterung dieses ungewöhnlichen Gräzismus, bei dem es sich um eine Wortschöpfung Sigismondos handeln dürfte, verdanke ich Alfred Noe, Wien.
- 56) A-Wn, Autogr. 115/14-4, fol. 1r: „*Voi cosa restituite? nulla; e nulla dovrei mandarvi: ma no: io son fatto a bella posta per compiacere gl' innamorati. e sarei il più bel mezzano d' Italia; ma mi compiaccio di farlo solo a me stesso. Veniamo al quatenus. Voi tenete tante belle composizioni per farle copiare, specialm(en)te del Sig(n)ri Santucci; e da qualche 7na [= settimana], e non ne restituite alcuna. Dunque i vostri copisti vi fanno aspettare. Questa infame schiatta ha più compatimento che il vostro Sigismondo. Dunque io potrei dirvi: vi mando il nuovo, quando si restituisce il vecchio. Ma no; voi non meritate un sì rigoroso trattamento. Imparate dunque a conoscermi.*“
- 57) A-Wn, Autogr. 115/14-4, fol. 1r/v: „*per solo oggetto di calmar la vostra inestinguibil sete. E 10. libri, che di riverbera parlano di Musica. Per satollare la smodata fame, / E rinfrescar l'inestinguibil sete / Per contentar le giovanili brame / Che voi per l'arte musicale avete.*“
- 58) A-Wn, Autogr. 115/14-6, fol. 1r/v: „*Voleste la musica che vi piaceva di averne: dunque non potendo averne dall' Archivio, donde, non potendo darne, per venirmene proibito per ordine superiore; così potendo io disporre di ciò che era mio, e che conservo, e conserverò a mio talento in mia casa; così mi offerri a farvene divenir padrone, purchè le carte si copiassero da vostri copisti in mia casa. Così incominciassi la nostra amistà. Io, sulla vostra parola, vi ho fatto scegliere, per copiarla, tutta quella musica, che vi piaceva, per farlavi copiare da vostri Copisti in casa loro, con un semplice mio invio, e senza riceruta di vostra mano, che ancora essi ne tengono la miglior parte: ho mancato a nulla? Dunque di che vi dolete? Che Rocco mio figlio, vi serva in ciò, come uno de' copisti? Ebbene, se non vi serve bene niuno vi obbliga a servirvene. Vi supplico dunque, che ciò che vi hò rimesso, da voi scelto, giusta le note da me fatte, ed a voi rimesse, siate compiacente, ed attente, perchè mi sia restituito: e così in appresso, in ciò che vorrete comandarmi.*“
- 59) A-Wn, Autogr. 7/69-3, fol. 2r.

- 60) Vgl. folgende Aussage vom 13. Oktober 1821: „Um Euer feuriges Verlangen wenigstens teilweise zu stillen, [folgen] hier weitere sechs Stücke, die Ihr ausgewählt habt, um sie für Euch kopieren zu lassen und in Eure Sammlung aufzunehmen...“ (A-Wn, Autogr. 115/14-13, fol. 1r: „Eccovi per soddisfare in parte il vostro focoso desiderio altri 6. pezzi, da voi posti da parte per copiarveli, e metterli nella V(ost)ra Collezione“).
- 61) Vgl. A-Wn, Autogr. 115/14-6, fol. 2r bzw. Autogr. 115/14-12, fol. 1r.
- 62) A-Wn, SA.67.G.66 bzw. SA.67.C.36.
- 63) Philologische wie kodikologische Spezialstudien zum Fonds Kiesewetter und seinen Quellen fehlen bisher völlig, wären aber doch notwendig, um diesen Problemkreis zufriedenstellend behandeln zu können. Die Forschung steckt hier erst noch in den Anfängen.
- 64) Zitiert nach Kier, *Kiesewetter* (s. Anm. 1), S. 48; in diesem Zusammenhang fällt die Formulierung „ganz vollkommen restauriert“.
- 65) „Bisogna confessarlo che lor Signori portano all' appice l'esattezza, e precisione, che noi forse trascuriamo alcun poco, e le dirò con verità che dalle aggiunte praticatevi dal S(igno)r Cons(iglie)re, devo convincermi della perfetta conoscenza ch' Egli possiede dell' arte“ (Venedig, 31. Mai 1827; A-Wn, Autogr. 9/32-7, fol. 1v).
- 66) Siehe Anm. 75. Noch an anderer Stelle unterstreicht Kiesewetter die Bedeutung „lesbarer Partituren“ für seine Sammlung: *Catalog* (s. Anm. 9), S. VII.
- 67) Kier, *Kiesewetter* (s. Anm. 1), S. 48: „Spartierungen nahm er grundsätzlich selbst vor“.
- 68) Zitiert nach Kier, *Kiesewetter* (s. Anm. 1), S. 48f. (Stift Göttweig, Musikarchiv).
- 69) Erzherzog Rudolf bzw. Graf Haugwitz.
- 70) Padre Giovanni Battista Martini bzw. Giuseppe Paolucci.
- 71) Kiers Auflösungsversuch „Scudi“ ist nicht nachvollziehbar; „Serie“ erscheint plausibler.
- 72) Im *Catalog* (s. Anm. 9), S. V–VI hebt Kiesewetter die nicht nur, aber auch aus ökonomischen Gründen auferlegte Materialbeschränkung hervor.
- 73) Zitiert nach Kier, *Kiesewetter* (s. Anm. 1), S. 47, Anm. 3. Dieser wie auch der zuvor zitierte Brief Kiesewetters gelangte mitsamt dessen wissenschaftlicher Korrespondenz aus dem Nachlass Aloys Fuchs' in das Musikarchiv des Benediktinerstiftes Göttweig in Niederösterreich.
- 74) Siehe den oben zitierten Brief vom 14. September 1821.
- 75) Vgl. Kiesewetter, *Catalog*, Vorrede (s. Anm. 9), S. VIII: „nach der Zeitfolge gereiht zu deutlicher Anschauung des Fortschreitens der Kunst“. Zu Kiesewetters evolutionistischem Geschichtsbild siehe zuletzt Barbara Boisits, *Kiesewetter, Familie*, in: Flotzinger, *Oesterreichisches Musiklexikon* (s. Anm. 1), Band 2, Wien 2003, S. 996f. sowie Frank Hentschel, *Bürgerliche Ideologie und Musik: Politik der Musikgeschichts-*

- schreibung in Deutschland 1776–1871*, Frankfurt am Main–New York 2006, Kap. 3, „Fortschrittsdenken und die Konsequenzen“.
- 76) Der vollständige Titel lautet: *Galerie der alten Contrapunctisten; eine Auswahl aus ihren Werken, nach der Zeitfolge geordnet zu deutlicher Anschauung des Fortschreitens der Kunst; von den frühesten Versuchen harmonischer Verbindungen bis zum Anfang des achtzehnten Jahrhunderts und dem Aufblühen der neapolitanischen Schule. als der Periode der neueren Musik. Alles in verständlichen Partituren aus dem Archiv alter Musik des k. k. Hofrates R. G. Kiesewetter Edl. von Wiesenbrunn. von ihm eigens zusammengestellt. Eine Zugabe zu seinem Haupt-Catalog*, Wien 1847. Wiewohl in sich abgeschlossen und räumlich separiert, bildet sie laut Vorbemerkung (Kiesewetter, *Catalog* [s. Anm. 9], Vorrede, S. VIII) einen „integrirenden Bestandtheil“ der größeren Sammlung: „Chrestomathie aus den Werken (oder Ueberbleibseln) der berühmtesten Autoren, welche, von den ersten Versuchen in der Harmonie (Hucbald †930) bis zu dem Aufblühen der neapolitanischen Schule im Anfange des XVIII. Jahrhunderts, (als der Periode der neueren Musik) sich hervorgethan haben...“ – Zur musealen Konzeption siehe auch Kier, *Kiesewetter* (s. Anm. 1), S. 52 sowie zum verwandten Konzept einer Musikgeschichte in Beispielen bei Joseph Sonnleithner siehe Anselm Gerhard, Für den „Butterladen“, die Gelehrten oder „das practische Leben“? Denkmalsidee und Gesamtausgaben in der Musikgeschichte vor 1850, in: *Die Musikforschung* 57 (2004), S. 363–382, bes. S. 371–375.
- 77) Vorrede zu Kiesewetter, *Catalog* (s. Anm. 9), S. VIII.
- 78) Kiesewetter verweist dieses Repertoire in die nicht sonderlich umfangreiche, getrennt angeführte „melodramatische Abtheilung“.
- 79) Eine besonders wichtige Rolle scheint Kandler in Bezug auf dessen *Emma di Resburgo*, uraufgeführt am 26. Juni 1819 im Teatro San Benedetto in Venedig, zugefallen zu sein, wie zahlreiche Briefe Meyerbeers aus der Zeit der Uraufführung wie auch der Folgemonate (Drucklegung der Partitur, Vorbereitungen für eine Aufführung des Werkes in Wien u. a.) belegen; siehe Heinz Becker (Hg.), *Giacomo Meyerbeer: Briefwechsel und Tagebücher, Band I: bis 1824*, Berlin 1960.
- 80) Vgl. dessen detaillierten Bericht vom 17. Februar 1827 über die Uraufführung seiner *Giovanna d'arco* am Teatro La Fenice in Venedig (A-Wn, Autogr. 7/114-1).
- 81) Franz Sales Kandler, *Cenni storico-critici sulle vicende e lo stato attuale della musica in Italia*, Venedig 1836.
- 82) Geradezu als Vertreter der entgegengesetzten Ausrichtung könnte man Nikolaus Forkel in Göttingen anführen, siehe Gerhard, Denkmalsidee und Gesamtausgaben (s. Anm. 76), S. 374.
- 83) Brief an Kandler vom 6. Mai 1818, zitiert nach Kier, *Kiesewetter* (s. Anm. 1), S. 227 (Stift Göttweig, Musikarchiv). Einen derart rigiden Standpunkt scheint Kandler nicht geteilt zu haben, ohne dass man ihm deshalb unterstellen müsste, er hätte der von transalpinen Seite gern unterstellten ‚Flachheit‘ des italienischen Geschmacks seinen Tribut gezollt, vgl. dagegen Kier: „Bei dem flachen musikalischen Geschmack, der damals in Venedig vorherrschte, wird Kandler kaum etwas anderes übrig geblieben

- sein, als ein ‚vermisches‘ Programm anzubieten“ (ebenda). Zu dieser beliebten Nationalstereotype des 18. und 19. Jahrhunderts siehe Hentschel, *Bürgerliche Ideologie* (s. Anm. 75), Kap. 5.1, „Nationalcharaktere“, bes. S. 353.
- 84) Zu dieser Spezialgattung siehe Eva-Brit Fanger (Hg.) und Elisabeth Th. Fritz-Hilscher (Red.), *Heinrich Panofka, ein musikalisches Stammbuch (Königliche Bibliothek Kopenhagen)*, 2 Bände, Faksimile bzw. Kommentar und Katalog, Tutzing 2007, Kommentar, S. 11, Anm. 3. Das heute in der Flörsheim Collection, Basel verwahrte Album enthält 55 autographe Musikeintragungen aus der Zeit zwischen 1817 und 1820, siehe Wessely, Kandler (s. Anm. 1), Sp. 509.
- 85) Vgl. A-Wn, Autogr. 7/23-1, fol. 1: „*Chieggo a Lei un piacere, ed è, quando non le dispiaccia, di sapermi dare il motivo per cui Ella fece raccolta di pezzi autografi di varj compositori.*“ Der Brief ist nicht adressiert, Kandler als Empfänger jedoch zu erschließen.
- 86) Siehe Günter Brosche, Das Hofmusikarchiv, in: ders. (Hg.), *Musica imperialis. 500 Jahre Hofmusikkapelle in Wien 1498–1998* (Ausst.-Kat. Wien, Österreichische Nationalbibliothek), Tutzing 1998, S. 117–124, hier S. 120 sowie Barbara Boisits, Schmid, Anton Franz, in: Flotzinger, *Oesterreichisches Musiklexikon* (s. Anm. 1), Band 4, Wien 2005, S. 2095.
- 87) A-Wn, Hausarchiv, HB-Akten, Nr. 84 (24. November 1831), fol. 2v. Ungeachtet Mosels positiver Paraphe vom 28. November (fol. 1r, oben links: „*Von S.r Excellenz nach dem Vorschlage genehmigt. Mosel*“), wurde dieser Vorschlag nicht realisiert.
- 88) Majuskelinschrift mit zentral platzierter Leier. Abb. bei Kandler, *Cenni storico-critici* (s. Anm. 2), Frontispiz. Wessely, Kandler (s. Anm. 1), Sp. 508 spricht von einem „*marmornen Grabdenkmal*“, Wolfgang Hochstein, Hasse, 7. Johann Adolf, in: Finscher (Hg.), *Musik in Geschichte und Gegenwart* (s. Anm. 1), Personenteil, Band 8, Kassel u. Stuttgart 2002, Sp. 785–800, hier Sp. 800 demgegenüber korrekt von einer „*Gedenkplatte*“.
- 89) „*Lange vor der Erschein(ung) Ihrer H(asse) Biographie ging ich mit der Idee um in seiner Vaterstadt, wie Sie in Venedig, dem grossen Man(n)e ein kleines Denkmal zu stiften. So oft ich nach Hamburg reise nehme ich mein[en] Weg über Bergedorf wo noch mehrere seines Namens leben u. wo wie ich hoffe seine Büste von Tiek oder Rauch in der dortigen Kirche von mir aufgestellt werden soll*“ (8. Juni 1822; A-Wn, Autogr. 7/69-1, fol. 2r). Es handelt sich um den ersten Brief Pölchhaus an den damals in Mailand tätigen Kandler, womit er dem Kollegen als Sammler und speziell Hasseverehrer seine Aufwartung machte; dort auch der oben im Text zitierte Zusatz zur Unterschrift: „*privathirender Gelehrter in Berlin*“.
- 90) Kieseewetter, *Catalog* (s. Anm. 9), S. VII (Hervorhebung im Original gesperrt).
- 91) Kier, *Kieseewetter* (s. Anm. 1), S. 50f.
- 92) Wie notwendig ein solcher Perspektivwechsel ist, verdeutlicht unlängst noch Thomas Hochradner in der Heroisierung Kieseewetters gegenüber Kandler: Über die Relevanz der Werke von Johann Joseph Fux, in: Barbara Boisits und Klaus Hubmann (Hg.),

*Musizierpraxis im Biedermeier. Spezifika und Kontext einer vermeintlich vertrauten Epoche*, Wien 2004 (= Neue Beiträge zur Aufführungspraxis 5), S. 91–118, hier S. 95.

- 93) In einem „*Biographisch-lexikalischen Anhang zur monographischen Würdigung R. G. Kieseewetters*“ stellt Kier, *Kieseewetter* (s. Anm. 1), Beilage V, Materialien zu ausgewählten Persönlichkeiten, schwerpunktmäßig aus dem deutsch-österreichischen Sammlerkreis bereit, die sich auf die eine oder andere Weise um Kieseewetters Sammlung verdient gemacht haben. Siehe auch Uwe Harten, Autograph. Autographensammlung, in: Flotzinger (Hg.), *Oesterreichisches Musiklexikon* (s. Anm. 1), Band 1, Wien 2002, S. 82f.