

Musikwissenschaft

„Sacrae Musices Cultor et Propagator“

Fortunato Santinis Bearbeitung
von Carl Heinrich Grauns *Der Tod Jesu*
als Beispiel der Pflege deutscher geistlicher Musik
im Italien des frühen 19. Jahrhunderts

Hausarbeit

zur Erlangung des Grades eines Magister Artium

der

Philosophischen Fakultät

der Westfälischen Wilhelms-Universität

Münster, Westfalen

vorgelegt von

Andrea Pietro Ammendola

aus Hagen, Westfalen

2005



FORTUNATUS SANTINI

Romanus

Sacrae Musicae Cultor et Propagator

Lithographie von Rosi, um 1820/30, 27,8×21,2 cm
Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster
Porträtarchiv Diepenbroick, Inv.-Nr. C-500329 PAD

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung	1
2	Fortunato Santini	4
2.1	Beginn der Sammlertätigkeit	4
2.2	Santinis Auslandskontakte	9
2.3	Der Werdegang der Santini-Bibliothek	15
2.4	Die zeitgenössische Bewertung Santinis und seiner Sammlung . . .	22
2.5	Santini als Bearbeiter	31
3	Der <i>Tod Jesu</i> von Carl Heinrich Graun in der Bearbeitung Fortunato Santinis	40
3.1	<i>Der Tod Jesu</i> in der Vertonung Carl Heinrich Grauns	40
3.2	Quellenkritik und Überlieferung	43
3.2.1	Quelle A	43
3.2.2	Quelle B	53
3.3	Karl Wilhelm Ramlers Passionsdichtung <i>Der Tod Jesu</i>	57
3.3.1	Karl Wilhelm Ramler	57
3.3.2	Entstehungsgeschichte des Librettos	58
3.3.3	Aufklärung, Neologie und Empfindsamkeit	59
3.3.4	Charakteristik des Librettos	62
3.4	Santinis italienische Übersetzung	69
3.5	Santinis Bearbeitung	79
3.5.1	Allgemeine Merkmale	79
3.5.2	Choräle	80
3.5.3	Chöre	84
3.5.4	Arien	88

3.5.5	Rezitative	92
3.5.6	Zusammenfassung der Analyseergebnisse	95
4	Schlußbetrachtung	97
4.1	Parodie und Bearbeitung im 18. und 19. Jahrhundert	97
4.2	Schlußwort	101
A	Abbildungen	105
B	Texte	107
Quellen		118
Briefe	118
Musikalien	119
Literatur		120

Abbildungsverzeichnis

3.1	Graun, Choral Nr. 11, Takt 21–25	81
3.2	Santini, Choral Nr. 11, Takt 21–28	82
3.3	Graun, Choral Nr. 21, Takt 27–31	83
3.4	Santini, Choral Nr. 21, Takt 30–34	83
3.5	Graun, Chor Nr. 25, Takt 24–26	85
3.6	Santini, Chor Nr. 25, Takt 24–26	85
3.7	Graun, Chor Nr. 10, Takt 1–6	87
3.8	Santini, Chor Nr. 10, Takt 1–6	87
3.9	Graun, Arie Nr. 4, Takt 73–76	89
3.10	Santini, Arie Nr. 4, Takt 73–76	89
3.11	Graun, Arie Nr. 19, Takt 173–176	90
3.12	Santini, Arie Nr. 19, Takt 171–173	90
3.13	Graun, Rezitativ Nr. 16, Takt 22–23	93
3.14	Santini, Rezitativ Nr. 16, Takt 22–23	93
3.15	Graun, Rezitativ Nr. 22, Takt 29–30	94
3.16	Santini, Rezitativ Nr. 22, Takt 29–30	94
A.1	Münsteraner Quelle, f. 93 ^r	105
A.2	Berliner Quelle, Titelblatt	106

Kapitel 1

Einleitung

[...], so ist Santini ein echter Sammler im besten Sinne des Worts.
[...] Die Musik interessiert ihn eigentlich nicht viel, wenn sie nur in seinem Schranke steht; [...].¹

Diese Beurteilung Felix Mendelssohn Bartholdys ist kennzeichnend für die Rezeption des römischen Priesters und Musiksammlers Fortunato Santini (1778–1861). Santini wurde stets als Sammler angesehen, was angesichts seiner enormen Musiksammlung nicht überrascht. Trotz der Bewunderung für diese Sammlung wurden ihm jedoch gleichzeitig musikalische Fähigkeiten und von Mendelssohn gar sein Interesse an der Musik abgesprochen. Erst im frühen 20. Jahrhundert hat Friedrich Smend mit seinem Aufsatz *Zur Kenntnis des Musikers Fortunato Santini*² versucht, die Perspektive auf einen stets vernachlässigten Aspekt zu richten, indem er Santinis lateinische Bearbeitung der Bachschen *Johannes-Passion* untersuchte.

Der vorliegende Beitrag soll diesen Gesichtspunkt aufgreifen, weiterführen und den häufig kolportierten Standpunkt, wie er sich in Mendelssohns obigem Zitat darstellt, durch eine eingehende Analyse revidieren: Santini als „*Sacrae Musices Cultor et Propagator*.“³ Im Zentrum dieser Arbeit wird neben seiner

¹Aus einem Brief Mendelssohns an seinen Vater vom 11. Dezember 1830. Vgl. Paul Mendelssohn Bartholdy (Hrsg.), *Briefe aus den Jahren 1830 bis 1847 von Felix Mendelssohn Bartholdy*, 7. Aufl., Leipzig 1899, S. 63 [im folgenden zitiert als: *Briefe Mendelssohn*].

²Friedrich Smend, *Zur Kenntnis des Musikers Fortunato Santini*, in: Westfälische Studien. Beiträge zur Geschichte der Wissenschaft, Kunst und Literatur in Westfalen. Alois Bömer zum 60. Geburtstag gewidmet, Leipzig 1928, S. 90–98. [im folgenden zitiert als: Smend, *Santini*].

³Dieser Titel ist der Lithographie Santinis, die auf Seite ii dieser Arbeit zu sehen ist, entnommen.

Sammlertätigkeit vor allem sein Wirken als „Propagator“ geistlicher Musik stehen. Santinis kompositorisches Schaffen soll aufgrund des für diese Studie geringen Gewichtes ausgeklammert werden.

Zu diesem Zweck ist es zunächst notwendig, im zweiten Kapitel auf Santinis Biographie einzugehen, um die Entstehung einer der größten und bedeutendsten privaten Musiksammlungen des 19. Jahrhunderts nachvollziehen zu können. Daß sich diese Kompilation durch eine enorme Vielseitigkeit auszeichnet, ist vor allem in der kosmopolitischen Ausrichtung Santinis begründet. Daher werden in einem nächsten Schritt dessen Auslandskontakte und der sich daraus ergebende Werdegang der Sammlung nach Santinis Tod skizziert.

Die immanente Kritik der obigen Aussage Mendelssohns erweist sich keineswegs als Einzelfall. Daher ist es angebracht, die zeitgenössische Einschätzung Santinis und seiner Sammlung gesondert zu betrachten und das Meinungsbild herauszuarbeiten. Auf diesem Unterbau kann im folgenden die oben erwähnte Analyse eingeleitet werden, indem Santinis Wirken als Bearbeiter fremdsprachiger Werke beleuchtet wird. Im Vordergrund stehen hierbei weniger die einzelnen Bearbeitungsprinzipien, sondern vielmehr ein Überblick hinsichtlich allgemeiner Tendenzen.

Im dritten Kapitel gilt es, durch Analyse der italienischen Bearbeitung von Carl Heinrich Grauns *Der Tod Jesu*, die sich aufgrund ihrer Vollständigkeit diesbezüglich als geeignet erweist, Ergebnisse über Santinis Arbeitsweise zu gewinnen. Auf eine knappe Darstellung zur Person Carl Heinrich Grauns und seiner Vertonung des *Tod Jesu* folgt die Beschreibung der Quellenlage und Überlieferung der Santinischen Bearbeitung.

Für die Analyse des italienischen Textes ist es unabdingbar, einen Blick auf den ideengeschichtlichen Hintergrund und die Konzeption der deutschen Originaldichtung Karl Wilhelm Ramlers zu werfen. Es ist dabei vor allem von Interesse, in welchem Grad Santinis Text von dem Ramlers abweicht. Das Spektrum reicht hierbei von einer wörtlichen, exakt nachempfundenen Übersetzung bis hin zu einem sowohl sprachlich, als auch inhaltlich divergierenden Text. Damit zusammenhängend wird die Frage nach einer konfessionellen Übernahme oder Tilgung des protestantischen Gedankenguts des Ramlerschen Textes zu beantworten sein.

Ähnliche Parameter sind auch für die musikalische Analyse von Bedeutung. Santinis Bearbeitung soll mit Blick auf das Wort-Ton-Verhältnis analysiert werden, um Übernahmen und Änderungen des Graunschen Notentextes identifizieren zu können. Abschließend sollen sämtliche Ergebnisse zusammengefaßt und textimmanent bewertet werden.

In einem Schlußkapitel wird der Blick auf die zeitgenössische Bearbeitungs- und Parodiepraxis des 18. und 19. Jahrhunderts gerichtet, um anschließend Santinis Bearbeitung in den geschichtlichen Kontext einzuordnen.

Zum Abschluß dieser Arbeit erfolgt – unter Berücksichtigung der dargestellten Zusammenhänge und Ergebnisse – eine Bewertung der Santinischen Bearbeitung.

Kapitel 2

Fortunato Santini

2.1 Beginn der Sammlertätigkeit

Fortunato Santini wurde am 5. Januar 1778 in Rom geboren. François Joseph Fétis legt in seiner *Biographie universelle des musiciens* Santinis Geburtsdatum auf den 5. Juli 1778 fest,¹ wovon auch einige spätere Lexika ausgehen.² Vladimir Stassoff hat, auf Fétis bezugnehmend, dieses Datum auf den 5. Januar korrigiert.³ Santini selbst verweist in einem Brief an Gustav Wilhelm Teschner vom 23. November 1852 auf seinen kommenden 75. Geburtstag am 5. Januar 1853.⁴ Über Santinis Kindheit geben lediglich die bereits erwähnten Beiträge von Fétis und Stassoff Auskunft. Wir erfahren Fétis zufolge, daß Santini in der römischen Kirche *Sant'Angelo* getauft wurde und nach dem Tod seiner Eltern im Alter von sieben Jahren in ein Waisenhaus kam. Dort erhielt Santini seine musikalischen Grundkenntnisse vom Komponisten Giuseppe Jannaconi.⁵ Dieser stand als Schüler und

¹Vgl. François Joseph Fétis (Hrsg.), Artikel *Santini*, in: *Biographie universelle des musiciens*, 12. Aufl., 7. Band, Paris 1870, S. 394 [im folgenden zitiert als: Fétis, *Biographie universelle*].

²Vgl. Hermann Mendel (Hrsg.), Artikel *Santini*, in: *Musikalisches Conversations-Lexikon*, Bd. 9, Berlin 1878, S. 45f. Henri Viotta (Hrsg.), Artikel *Santini*, in: *Lexikon der Toonkunst*, 3. Teil, Amsterdam 1885, S. 307.

³Vgl. Vladimir Stassoff, *L'Abbé Santini et sa collection musicale a Rome*, Florenz 1854, S. 8 [im folgenden zitiert als: Stassoff, *L'Abbé Santini*].

⁴Dieser Brief (ohne Signatur) von Santini an Teschner befindet sich in der Autographensammlung der Universitäts- und Landesbibliothek Münster [die folgende Angabe ist dem Umschlag des Briefes entnommen] und wurde im Frühjahr 1931 aus der Autographen-Handlung Hellmut Meyer & Ernst in Berlin käuflich erworben.

⁵Bei Killing findet sich ein Hinweis auf die Lehrtätigkeit Jannaconis in diesem Waisenhaus: „Jannaconi war nach einer Bemerkung Alfieris in Ms.535. Bd.8 Nr.5 der Kgl. Bibliothek zu Berlin ‚Maestro nella casa degli Orfani‘. – Bekanntlich waren noch im 18. Jahrhundert in Italien

Erbe Pasquale Pisis, einem Bewunderer und Nachahmer Palestrinas, in der Tradition der sogenannten *Römischen Schule* und widmete sich als Komponist vorwiegend geistlicher A-cappella-Musik.⁶ Aus dem Waisenhaus entlassen, trat Santini in das *Collegio Salviati* ein, blieb jedoch weiterhin Jannaconis Schüler.

1798 trat Santini aus dem *Collegio Salviati* aus, studierte Philosophie und Theologie und wurde – laut Fétis – 1801 zum Priester geweiht.⁷ Über Santinis Tätigkeit als Priester gibt es jedoch keine weiteren Hinweise. Neben Jannaconi war es Giovanni Giudi, Komponist und Kapellmeister an Santa Maria Trastevere, der Santini Orgelunterricht erteilte.⁸ Jannaconi und Giudi waren in Rom geschätzte Meister des Kontrapunkts, so daß Santinis Bezug zur alten Musik der *Römischen Schule* unter diesen Voraussetzungen erklärbar ist. Für die Wiederbelebung der häufig nur in Einzelstimmen zugänglichen Musik war es unerlässlich, diese in Partiturform zu bringen und zu spartieren.⁹

Für diesen Zweck hatte Santini in Jannaconi einen erfahrenen Lehrer, der seinerseits unter der Anleitung Pisis zahlreiche Spartierungen von Werken Palestrinas durchgeführt hatte und somit als maßgeblicher Ausgangspunkt für Santini zu gelten hat. War das Spartieren zunächst eine Übung, um die Werke alter Kirchenmusik zu studieren, hatte es doch für Santinis weiteres Leben folgenreiche Konsequenzen. Killing bringt dies prägnant auf den Punkt:

die Waisenhäuser die Hauptbildungsstätten für Musik.“ Joseph Killing, *Kirchenmusikalische Schätze der Bibliothek des Abbate Fortunato Santini. Ein Beitrag zur Geschichte der katholischen Kirchenmusik in Italien*, Düsseldorf 1910, Anm. 2, S. 6 [im folgenden zitiert als: Killing, *Kirchenmusikalische Schätze*].

⁶Vgl. Näheres zu Giuseppe Jannaconi (1740-1816) bei: Giuseppe Baini, *Memorie storico-critiche della vita e delle opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina*, Rom 1828, Bd. II, S. 66ff. Karl Gustav Fellerer, *Der Palestrinastil und seine Bedeutung in der vokalen Kirchenmusik des achtzehnten Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Geschichte der Kirchenmusik in Italien und Deutschland*, Augsburg 1929, S. 213f. Leopold M. Kantner, „*Aurea Luce*“. *Musik an St. Peter in Rom 1790–1850* (= Veröffentlichungen der Kommission für Musikforschung, Bd. 18), Wien 1979, S. 54ff. [im folgenden zitiert als: Kantner „*Aurea Luce*“].

⁷Vgl. Fétis, *Biographie universelle*, S. 395. Stasoff zufolge ist Santini bereits 1798 zum Priester geweiht worden [Stasoff, *L'Abbé Santini*, S. 8]. Killing bemerkt hierzu, daß die Priesterweihe erst nach dem 22. Lebensjahr erfolgte, so daß er Fétis' Angabe den Vorzug gibt. Vgl. Killing, *Kirchenmusikalische Schätze*, Anm. 3, S. 6.

⁸Vgl. Näheres zu Giudi bei: Franz Sales Kandler, *Über den Musikzustand von Rom* in: Münchener Allgemeine Musikzeitung 28 (1828), Sp. 446 [im folgenden zitiert als: Kandler, *Musikzustand von Rom*].

⁹Vgl. hierzu Willi Apels Terminologie der „Stimmenordnung“ im Gegensatz zur „Partiturordnung“ in der Einleitung seines Werkes *Die Notation der polyphonen Musik*, Wiesbaden 1960, S. 014f.

Immer mehr trat bei Santini der Wunsch hervor, diese vergessene Kunstperiode, die sich ihm neu erschloß, wieder aufleben zu lassen, und schon um die Jahrhundertwende hat er die bewußte Absicht, sich eine Sammlung von Kompositionen aus jener Zeit anzulegen und durch Abschreiben und Verbreiten dieser für die Wiedererweckung und Neubelebung des Interesses an der wahren Kirchenmusik tätig mitzuwirken.¹⁰

Neben Jannaconi als musikalischem Mentor erwies sich auch der Standort Rom insofern als günstig, als es dort eine Reihe von Archiven und Bibliotheken gab, in denen zahlreiches Notenmaterial alter Kirchenmusik aufbewahrt wurde.¹¹ Jedoch muß man bedenken, daß zur damaligen Zeit der Zugang zu den Beständen der kirchlichen Archive oder Bibliotheken nicht ohne weiteres möglich war. Santini genoß als Kleriker Zutrittsprivilegien und profitierte darüber hinaus davon, daß er in dem einflußreichen Kardinal Carlo Odescalchi einen Gönner und Förderer fand, der ihm Zutritt zu vielen Musikarchiven verschaffen konnte. Odescalchi bekleidete die Ämter des Kardinalbischofs von Sabina, des Erzpriesters an Santa Maria Maggiore und des Generalvikars von Papst Gregor XVI.¹² Santini fungierte zeitweilig als Sekretär Odescalchis und wohnte auch in dessen unmittelbarer Nähe. Der Berliner Otto Nicolai zeichnet in einem Tagebucheintrag aus Rom folgendes Bild:

Bei Santini [gewesen], bei welcher Gelegenheit ich die Wohnung des Kardinals Vice-Cancellar, bei dem Santini im Dienst ist, sah. Er hat sogar seinen Thron – so ein Kardinal – von rotem Samt und Gold,

¹⁰Killing, *Kirchenmusikalische Schätze*, S. 7.

¹¹Killing nennt in diesem Zusammenhang folgende größere Kirchenmusikarchive, in denen Santini tätig war: „[. . .]: das der Capella Giulia in San Pietro, die Casanatense in Santa Maria sopra Minerva, die Bibliotheken von Santa Maria Maggiore, von San Giovanni in Laterano, von Santa Maria in Vallicella (Chiesa nuova), die Angelica von Sant’Agostino, die Altaempsiana des Collegio Romano, die Sammlung des Collegio Germanico in Sant’Apollinare und nicht zuletzt die vatikanische Bibliothek mit ihren fünf großen Abteilungen.“ Ebd., S. 8.

¹²Vgl. Santinis Angaben zu Odescalchis Ämtern auf dem Titelblatt einer Psalmensammlung von Angelo Berardi, SANT Hs. 436 in: RISM (*Répertoire International des Sources Musicales*). *Musikhandschriften nach 1600 (Serie A/II)*, CD-ROM, 11. kumulierte Ausg., München [u.a.] 2003 [Im folgenden zitiert als: RISM].

unter dem das Bild des Papstes hängt, worunter er sich hernach setzt um zu empfangen. Was diese Priester für Luxus treiben!¹³

Stassoff führt als weiteren Grund für das stete Anwachsen von Santinis Bibliothek die Auflösung italienischer Klöster unter napoleonischer Herrschaft und den damit verbundenen Verkauf der darin befindlichen Schätze an. Als Beispiel wird von Stassoff der günstige Kauf einer kompletten Musikbibliothek eines Klosters in Frascati erwähnt.¹⁴ Außerdem erbt Santini nach dem Tode Jannaconis 1816 einen Großteil von dessen Handschriften.¹⁵

Um seine stetig anwachsende Sammlung auch außerhalb Roms bekannt zu machen, veröffentlichte Santini 1820 in Rom einen Katalog seiner Musiksammlung mit dem Titel *Catalogo della musica esistente presso Fortunato Santini in Roma*. Santinis einzige Publikation hat wesentlich zu seiner Bekanntheit beigetragen, weshalb wir die Präambel im folgenden näher betrachten wollen:

ALLI AMATORI DELLA BUONA MUSICA. —

Si desiderava da lungo tempo un Catalogo di Musica Sacra, e Madrigalesca, antica, e moderna, che potesse istruire, e sodisfare : In questo mi sono io occupato da circa venti anni ; nè ho io trascurato alcun mezzo, nè fatica per riuscirvi. Si è da me diligentemente osservato, e copiato quello che vi era di più interessante e curioso nelle Biblioteche di quest' Alma Città, ed ho portato rinvenire moltissime composizioni Sacre antiche, non che grandissimo numero di Poesie del Dante, Petrarca, Ariosto, Tasso, Ciampoli, Capilupi, Balducci, Chiabrera, e molti altri Poeti di gran fama. Questa Musica è di Autori di uno, due, ed anche tre secoli indietro, come anche di Autori moderni.

Si troverà in questa mia Collezione tutto quello che si canta di più bello nella Cappella Papale, nelle tre Patriarcali, ed in altre Chiese in tutte le festività dell' anno: Si potranno quindi avere Messe, Graduali, Offertorj, Salmi, Te Deum, Mottetti, ed altre composizioni

¹³Eintrag vom 23.7.1834, in: Bernhard Schröder (Hrsg.), *Otto Nicolais Tagebücher nebst Biographischen Ergänzungen*, Leipzig 1892, S.28 [im folgenden zitiert als: *Otto Nicolais Tagebücher*].

¹⁴Vgl. Stassoff, *L'Abbé Santini*, S. 13.

¹⁵Vgl. hierzu Klaus Kindler, *Verzeichnis der musikalischen Werke Giuseppe Jannaconis (1740-1816) in der Santini-Sammlung in Münster (Westfalen)*, in: *Fontes artis musicae* 28 (1981), S. 313-319.

a 1.2.3.4.5.6.7.8.9.10.12.16. e più voci de' migliori Compositori, che abbia mai dato la Scuola Romana, Napoletana, Veneta e Bolognese.¹⁶

Die Eingangsbemerkung „Si desiderava da lungo tempo un Catalogo“ läßt durch das unpersönliche „si“ offen, wer genau sich seit längerer Zeit einen Katalog gewünscht habe. Killings Kommentar, daß Santini diesen „auf Drängen seiner Freunde“¹⁷ drucken ließ, läßt sich weder durch den Einleitungssatz noch durch andere Quellen bestätigen. Meines Erachtens war es in erster Linie Santinis Absicht, mit dem Katalog Aufmerksamkeit zu erregen, wofür der werbende Charakter dieser Vorrede spricht. Santini führt aus, daß er sowohl ältere Musik aus den zurückliegenden drei Jahrhunderten, als auch zeitgenössische Musik besitze. Zudem habe er seit etwa zwanzig Jahren weder Mittel noch Strapazen gescheut, seine Sammlung anzulegen. In der Folge betont er deren Vielseitigkeit, in welcher neben italienischen Dichtungen auch Musik aus den zurückliegenden drei Jahrhunderten sowie von zeitgenössischen Autoren aufgenommen wurden.

Diese Vorrede kann man durchaus als eine – im wörtlichen Sinne – Rede der Superlative bezeichnen. Er besitze die „interessantesten und seltensten“ („più interessante e curioso“) Stücke und habe „zahlreiche, geistliche Kompositionen alter Musik“ („moltissime composizioni Sacre antiche“) in einer „riesigen Anzahl“ („grandissimo numero“) in den Bibliotheken kopiert. Zudem könne man „alles“ („tutto quello“) in seiner Sammlung finden, was in der päpstlichen Kirche und in anderen Kirchen zu „allen Festlichkeiten“ („tutte le festività“) gesungen werde. Schließlich habe er die Werke der „besten Komponisten“ („migliori Compositori“) der *Römischen*, *Neapolitanischen*, *Venezianischen* und *Bologneser Schule* in seiner Sammlung vereint.

Es ist offensichtlich, daß Santini diese von Superlativen durchzogene Sprache einsetzt, um potentielle Käufer und Musikliebhaber anzuwerben. Einen eindeutig werbenden Charakter bekommt Santinis Vorwort durch die Schlußbemerkung: Man könne die Musik seiner Sammlung erwerben („Si potranno quindi avere[...]“). Durch das Verb „avere“ läßt er allerdings offen, in welcher Form und zu welchem Preis.

¹⁶Fortunato Santini, *Catalogo della musica esistente presso Fortunato Santini in Roma. Nel Palazzo de' Principi Odescalchi incontro la Chiesa de' SS.XII. Apostoli*, Rom 1820, S. 3 [im folgenden zitiert als: Santini, *Catalogo*].

¹⁷Killing, *Kirchenmusikalische Schätze*, S. 7.

Mit der Veröffentlichung des Kataloges wuchs die Bekanntheit Santinis und seiner Sammlung – insbesondere im Ausland – stetig.

2.2 Santinis Auslandskontakte

Santinis Verbindungen zum Ausland waren derart immens, daß es im Rahmen dieser Untersuchung wenig sinnvoll wäre, sie umfassend darlegen zu wollen. Daher wird bei der Darstellung eine Auswahl getroffen und das Hauptgewicht auf den deutschsprachigen Raum gelegt. Diese Verbindungen stellen einerseits einen gewichtigen Teil seiner Auslandskontakte dar und dienen andererseits der vorliegenden Studie als Grundlage.

Blicken wir zunächst nach Wien. Als Ausgangspunkt der Wiener Korrespondenz ist Franz Sales Kandler¹⁸ zu nennen, der während seines neunjährigen Italienaufenthaltes 1821 eine Studienreise nach Rom unternahm und dort mit Santini zusammentraf. Durch Kanders Vermittlung entwickelte sich in den folgenden Jahren ein reges Tauschgeschäft zwischen Santini und Wiener Musiksammlern, nicht zuletzt mit Raphael Georg Kiesewetter.¹⁹ Das sich in der Santini-Bibliothek befindende Rechnungsbuch *Conto fra il Rev. Sig. Abb. F. Santini e l' Consigl., dall' anno 1826 fino al presente 1838, mese di Giugno*²⁰ dokumentiert den detaillierten Tauschverkehr zwischen 1826 und 1838. Während Santini rund 120 Kopien von Handschriften in diesem Zeitraum nach Wien schickte – darunter Werke von Marcello, Palestrina, Pitoni, Carissimi, Jannaconi u.a. –, kamen etwa genauso viele Manuskripte nach Rom. Kiesewetter schickte Santini Werke von Caldara, Durante, Wagenseil, Zelter, Tallis, Byrd, Schütz, Johann Sebastian

¹⁸Franz Sales Kandler (1792-1831) war Musikschriftsteller, wurde 1817 wegen seiner italienischen Sprachkenntnisse als Marinebeamter nach Venedig versetzt und war bis 1826 in Neapel und Mailand als Militärbeamter und General tätig. Verdient machte sich Kandler vor allem als erster Hasse-Biograph und durch seine deutsche Übersetzung von Giuseppe Bainis Palestrina-Monographie (hrsg. von Raphael Georg Kiesewetter, 1834).

¹⁹Raphael Georg Kiesewetters (1773-1850) Bedeutung beruht hauptsächlich auf seinem Wirken als Musikhistoriker. Durch zahlreiche Publikationen prägte er die Musikgeschichtsschreibung des 19. Jahrhunderts. Darüber hinaus legte er ab 1816 eine immense Musiksammlung an und führte in den sogenannten *Historischen Hauskonzerten* vorwiegend Vokalmusik deutscher und italienischer Meister des 16.-18. Jahrhunderts auf. Vgl. Näheres zu Kiesewetter bei Herfrid Kier, *Raphael Georg Kiesewetter (1773-1850). Wegbereiter des Historismus* (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Bd. 13), Regensburg 1968 [im folgenden zitiert als: Kier, *Kiesewetter*].

²⁰Vgl. RISM: SANT Hs. 4430.

Bach, Albrechtsberger und Carissimi. Der Großteil der aus diesem Tauschhandel resultierenden – und wohl regen – Briefkorrespondenz ist verschollen. Die bei Stasoff zitierten und abgedruckten Briefe Kiese wetters an Santini gelten nahezu als die einzig erhaltenen Quellen dieser Korrespondenz.²¹ Es ist nicht bekannt, aus welchem Grund das detaillierte Rechnungsbuch und der damit einhergehende intensive Tauschverkehr enden.

Neben Kiese wetter hat Santini in Aloys Fuchs einen ebenso wichtigen Tauschpartner in Wien finden können. Der Kontakt zu Fuchs ist durch dessen enge Verbindung zu Kiese wetter zu erklären.²² Fuchs hatte seinerseits seit 1820 eine wegen ihrer reichen Autographen-Schätze bedeutende Musiksammlung angelegt, aus der Santini über fünfzig Autographe überwiegend süddeutsch-österreichischer Provenienz erhielt. Diese knappen Ausführungen zu Aloys Fuchs sollen hier genügen, nicht aber dessen Bedeutung als Tauschpartner Santinis schmälern.²³

Schließlich muß auf den anfangs erwähnten Franz Sales Kandler eingegangen werden, der für Santinis Bekanntheitsgrad in Österreich und Deutschland einen nicht unwesentlichen Beitrag geleistet hat. In seinem Aufsatz *Über den Musikzustand von Rom* heißt es:

Endlich verdient der *Abbate Fortunato Santini*, und dessen berühmtes musikalisches Archiv, das kein reisender Verehrer dieser Kunst unbesucht lassen sollte, eine eigene Erwähnung. Dieser Mann beschäftigt sich bereits 26 Jahre mit Aufsuchung und Sammlung des Würdigsten, welches diese Kunst seit ihrer Wiedererstehung aufzuweisen hat. So finden wir z. B. alte Gesänge des *Dante, Petrarca, Ariosto, Tasso*,

²¹Es haben sich außer diesen noch zwei weitere Briefe erhalten. Der eine Brief Santinis an Kiese wetter vom Oktober 1831 befindet sich in der Handschriftensammlung der Österreichischen Nationalbibliothek (Signatur: 47/119-1), der andere ebenfalls von Santini verfaßte Brief vom 23.7. 1832 im Musikarchiv Göttweig (Signatur unbekannt). Vgl. Kier, *Kiese wetter*, S. 194f.

²²Aloys Fuchs (1799–1853) lernte Kiese wetter um 1819/20 kennen. Eine engere Verbindung zu diesem muß spätestens seit 1822 bestanden haben, da er über Kiese wetters *Historische Hauskonzerte* ein Verzeichnis führte. Nach einer in beruflicher und finanzieller Hinsicht ungewissen Zeit, bekam Fuchs 1834 als Adjutant eine besoldete Stelle im Hofkriegsrat und wurde durch Kiese wetter 1836 Mitglied der k.k. Hofkapelle. In den letzten Lebensjahren verwaltete Fuchs Kiese wetters Bibliothek und erbt nach dessen Tod den wissenschaftlichen Nachlaß. Fuchs' Nekrologe auf Kiese wetter in Fachzeitschriften belegen die große Zuneigung zu diesem. Vgl. Näheres zu Fuchs bei: Kier, *Kiese wetter*, S. 218ff. Vgl. ferner Richard Schaal, *Quellen und Forschungen zur Wiener Musiksammlung von Aloys Fuchs* (= Veröffentlichungen der Kommission für Musikforschung, Bd. 5), Wien 1966. S. 13ff.

²³Vgl. die bei Schaal erwähnten Briefe Fuchs' an Santini. Richard Schaal, *Die Briefpartner des Wiener Musikforschers Aloys Fuchs*, in: Mozart-Jahrbuch 1989/90, S. 202.

Ciampoli, Capilupi, Balducci, Chiabrera, neben jenen eines *Giustini*, *Saverio Mattei, Evasio Leoni, Fr. de Rogatis etc.*; wir finden hier alles Herrliche, das in der päpstlichen [sic!] Kapelle, und in den 3 Patriarchalkirchen, wie sonst allenthalben in Kirchen und Theatern durchs ganze Jahr gesungen wird; alles was die Römische, Neapolitanische, Venezianische, Bolognesische Schule Treffliches aufzuweisen hat. Darüber besteht ein eigener *Catalog*, der mich bei jedesmaliger Durchsicht mit Freude und Bewunderung erfüllt. Hier kann man zu festgesetzten billigen Preisen Abschriften aller darin enthaltenen Werke bestellen; [...].²⁴

Es ist eindeutig, daß Kanders Ausführungen auf der oben behandelten Vorrede Santinis basieren. Kandler fügt hinzu, daß man aus Santinis Sammlung Abschriften zu festgesetzten billigen Preisen bekommen könne. Seine Aufforderung, daß kein reisender Verehrer dieser Kunst Santinis Archiv unbesucht lassen solle, findet schon bald regen Zuspruch. Obwohl Santini selbst keine Reisen ins Ausland unternahm, kamen seine Auslandskontakte infolge vieler Rombesucher zustande. Diese machten Santini in ihrer Heimat bekannt und stellten als Mittelsmänner den Kontakt her, wie wir dies bereits bei Kandler, Kiesewetter und Fuchs in Wien verfolgen konnten.

In Süddeutschland ist es Anton Friedrich Justus Thibaut, der 1824 in seiner Schrift *Über Reinheit der Tonkunst* Santinis Sammlung erwähnt²⁵. Weitere Belege für einen Kontakt mit Thibaut – etwa eine Briefkorrespondenz – finden sich kaum. Eine Ausnahme bildet der *Catalogo di Musica spedito mi [Santini] dal Sign. Thibaut Professore celebre di Legge nella Città di Heidelberg* aus der Santini-Sammlung.²⁶

²⁴Kandler, *Musikzustand von Rom*, Sp. 474f.

²⁵„Inbetreff der italienischen Sachen ist man im ganzen auch gezwungen, sich überall nach Handschriften umzusehen, nicht bloß in Rom (wo freilich von dem Herrn Fortunato Santini viel zu bekommen ist), [...].“ Anton Friedrich Justus Thibaut, *Über Reinheit der Tonkunst*, Neueste, den Text der ersten und zweiten Ausgabe enthaltende Auflage (1. Aufl. 1824), hrsg. von Raimund Heuler, Paderborn 1907, S. 108.

²⁶Vgl. RISM: SANT Hs. 4457.

Aus Regensburg ist ferner Karl Proske²⁷ zu nennen, der Santini während seiner Italienreise von 1834–1836 wiederholt besuchte.

Wir nähern uns nun wichtigen Persönlichkeiten der Berliner Sing-Akademie, zu welchen Santini in regem Kontakt stand und welche im Hinblick auf die vorliegende Untersuchung von besonderem Interesse sind. In diesem Zusammenhang ist zunächst der Berliner Gelehrte Carl von Winterfeld zu nennen, der Santini um 1812 während seines Romaufenthaltes kennenlernte. Da dieser Kontakt für die vorliegende Studie von zentraler Bedeutung ist, soll er erst im nächsten Kapitel²⁸ ausführlicher geschildert werden. Über Winterfeld dürfte die Verbindung mit Carl Friedrich Zelter, Direktor der Berliner Sing-Akademie, zustande gekommen sein. Diese Vermutung wird dadurch gestützt, daß Santini bereits 1814 eine seiner Kompositionen Zelter widmet. Das Titelblatt des *Tu es Petrus* für vier Stimmen und Basso continuo aus dem Jahre 1814 besagt:

Tu es Petrus / sotto la direzione del mio Maestro [Jannaconi] /
dedicato a Federico Zelter / Direttore della celeberrima Accademia
di Canto in Berlino.²⁹

Weitere Belege einer frühen Korrespondenz sind nicht vorhanden. Erst Ende der 1820er Jahre haben sich die Beziehungen zu Zelter und der Sing-Akademie intensiviert. Die Korrespondenz zwischen Zelter und Santini setzte sich bis in Zelters Todesjahr 1832 fort, was eine Anmerkung Santinis auf der letzten Seite seiner Motette *Cantate Domino canticum novum laus ejus* belegt:

N. tradotto dal Latino = questo Mottetto in Latino fu cantato da
145 persone in Berlino / e quattro volte de seguito come risulta da
letteri del 31 Gennaio 1832 del Zelter / in allora Directore della Reale
Accademia di Canto.³⁰

²⁷Karl Proske (1794–1861) war von Hause aus Arzt, studierte ab 1823 in Regensburg Theologie, wurde 1826 zum Priester geweiht. Später ernannte man ihn beim Regensburger Kollegiatstift zur Alten Kapelle zunächst zum Chorvikar, 1830 zum Kanonikus. Er setzte sich zudem für eine Kirchenmusikreform ein: Durch Beschaffen liturgischer Vokalwerke auf Studienreisen, durch den Aufbau einer Musikbibliothek und nicht zuletzt durch zahlreiche Veröffentlichungen. Vgl. Näheres zu Proske und seiner Bibliothek bei: Gertraut Haberkamp (Hrsg.), *Musica divina: Ausstellung zum 400. Todesjahr von Giovanni Pierluigi und Orlando di Lasso und zum 200. Geburtsjahr von Carl Proske. Ausstellung in der Bischöflichen Zentralbibliothek Regensburg, 4. November 1994 bis 3. Februar 1995*, Regensburg 1994.

²⁸Vgl. Kapitel 3.2.1, S. 49.

²⁹Vgl. RISM: SANT Hs. 3742.

³⁰Vgl. RISM: SANT Hs. 3571.

Dieser erwähnte Brief Zelters an Santini vom 31. Januar 1832 ist nicht mehr erhalten. Es ist bemerkenswert, daß die Motette Santinis mehrfach von dem mit 145 Stimmen besetzten Chor der Berliner Sing-Akademie aufgeführt wurde.³¹

Zelter ist es auch, der Felix Mendelssohn Bartholdy im Zuge seiner Italienreise auf Santini aufmerksam macht. Mendelssohns Reisebriefe, die er während seiner Italienreise schrieb, enthalten wichtige Informationen zu dessen persönlichen Beziehung zu Santini. In einem Brief an seine Familie vom 8. November 1830 notiert Mendelssohn:

Eine kostbare Bekanntschaft ist für mich der Abbate Santini, der eine der vollständigsten Bibliotheken für alte italienische Musik hat und mir gern Alles leiht und giebt, da er die Gefälligkeit selbst ist.[...] Sämtliche Musik besitzt Santini, und ich bin ihm sehr dankbar, daß er mir die Kopien verschafft; denn ich sehe sie nun zugleich durch und lerne sie kennen.³²

Neben Mendelssohn suchte auch der Berliner Komponist Otto Nicolai³³ während seiner Romreise 1834–1836 Santini auf.

Santinis Kontakte zu den Direktoren der Berliner Sing-Akademie wurden auch nach dem Tode Zelters 1832 fortgeführt. Sowohl dessen Nachfolger Carl Friedrich Rungenhagen, als auch Eduard Grell, der ab 1851 Direktor der Sing-Akademie wurde, standen weiterhin mit ihm in Kontakt.

Zuletzt sei an dieser Stelle der Berliner Gesangslehrer und Zelter-Schüler August Wilhelm Teschner genannt, der während seiner musikalischen Ausbildung in Italien durch Santini mit kirchenmusikalischen Vokalwerken des 16. Jahrhunderts in Berührung kam und bis zu seinem Tode eine große Musiksammlung anlegte. Mit Teschner blieb Santini auch noch während seiner letzten Lebensjahre in Verbindung.

³¹Es ist unbekannt, in welchem Rahmen diese Motette aufgeführt wurde. Weder Briefliche Quellen noch Aufführungsverzeichnisse der Berliner Sing-Akademie geben darüber Aufschluß.

³²*Briefe Mendelssohn*, S. 40.

³³Otto Nicolai (1810-1849) war von 1834 bis 1836 als Organist an der Gesandtschaftskapelle der deutschen evangelischen Gemeinde in Rom angestellt. In dieser Zeit legte er eine Sammlung alter Musik an und versuchte anschließend vergeblich, sich als Komponist einen Namen in Italien zu machen. Vgl. Näheres zu Nicolai bei: Ulrich Konrad, *Otto Nicolai (1810-1849). Studien zu Leben und Werk* (= Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen, Bd. 73), Baden-Baden 1986.

Im Hinblick auf seine Kontakte zum französischsprachigen Raum sind zu nennen: François Joseph Fétis aus Brüssel, Adrien de Lafage und Alexandre Choron aus Paris. Deutliche Hinweise geben wie so oft Santinis Widmungen und Vermerke auf seinen Handschriften.³⁴

Dagegen ist ein Teil der Briefe Santinis an Auguste Bottée de Toulmon, Bibliothekar der *Bibliothèque du Conservatoire de Paris*, in eben dieser erhalten geblieben und durch Vladimir Féderov in einem Aufsatz teilweise publiziert worden.³⁵ Féderov beschreibt die Beziehung zwischen Toulmon und Santini insofern als problematisch, als Toulmon mit einer Masse von Aufträgen, Forderungen und Wünschen Santini geradezu überschüttete, um durch ihn an Manuskripte römischer Archive zu gelangen. Santini konnte diesen Forderungen und Aufträgen unmöglich nachkommen, so daß er Toulmon nicht selten Absagen erteilte.³⁶

Auch im englischsprachigen Raum fand Santini wichtige Tauschpartner, die ihm viele Drucke und Handschriften englischer Musik des 17. und 18. Jahrhunderts zukommen ließen. Als wichtigste Tauschpartner sind Edward Goddard und Thomas Errington zu nennen. Auch hier dienen als Belege dieser Korrespondenzen einige Manuskripte der Santini-Bibliothek.³⁷ Laut Ewerhart sollen Santinis Kompositionen sogar in England aufgeführt worden sein:

Einige von Santinis Werken fanden auch in England reichen Beifall; über sein „Te Deum“, das in London durch T. H. Severn mehrfach aufgeführt wurde, erfuhr Santini ‚It is a very fine composition and proves him to be a very learned man‘.³⁸

Schließlich kamen auch russische Sammler nach Rom, um Santini und dessen Sammlung aufzusuchen. Der im Zusammenhang mit seiner Santini-Monographie bereits erwähnte Vladimir Stasoff war seit 1845 Angestellter der Öffentlichen Bibliothek von St. Petersburg und reiste von 1851–1854 zu Studienzwecken nach

³⁴Vgl. hierzu die folgenden Handschriften: bezüglich Fétis: RISM: SANT Hs. 3528, Hs. 3691, Hs. 3698a, Hs. 3684; bezüglich La Fage und Choron: SANT Hs. 1525, Hs. 1467, Hs. z 8.

³⁵Vgl. Vladimir Féderov, *A propos de quelques lettres de Santini à Bottée de Toulmon*, in: Festschrift Karl Gustav Fellerer zum sechzigsten Geburtstag am 7. Juli 1962. Überreicht von Freunden und Schülern, hrsg. von Heinrich Hüsch, Regensburg, 1962, S.128ff [im folgenden zitiert als : Féderov, *Lettres Santini Toulmon*].

³⁶Féderov, *Lettres Santini Toulmon*, S. 130f.

³⁷Vgl. bezüglich Goddard: RISM: SANT Hs. 3737, Hs. 3738, Hs. 1547, Hs. 3618. Vgl. bezüglich Errington: SANT Hs. 4146, Hs. 3473, Hs. 2018, Hs. 1737, Hs. 1280, Hs. 1448, Hs. 2743.

³⁸Rudolf Ewerhart, *Die Bischöfliche Santini-Bibliothek* (=Das schöne Münster, Bd. 35), Münster 1962, S. 8 [im folgenden zitiert als: Ewerhart, *Santini-Bibliothek*].

Italien. Dort pflegte er in Rom einen intensiven und freundschaftlichen Kontakt mit Santini.³⁹ Diese Begegnung mit Santini und seiner Sammlung beeindruckte Stasoff derart, daß er sich veranlaßt sah, Santini durch die erwähnte Schrift, die 1854 in einer Auflage von 250 Exemplaren in Florenz erschien, bekannt zu machen.⁴⁰ Außerdem ließ sich Stasoff einen großen Bestand aus Santinis Bibliothek kopieren, um sie nach Rußland zu bringen. Féderov berichtet von einem von Stasoff organisierten Konzert in St. Petersburg am 11. Februar 1856, in welchem Werke von Durante, Leo, Carissimi und Lotti aufgeführt wurden.⁴¹ Neben Stasoff sei an dieser Stelle noch der russische Sammler Alexander Skarjatin erwähnt, der ebenso wie Stasoff bei Santini in Rom weilte und dort von diesem Abschriften bezog.⁴²

Es läßt sich zusammenfassend sagen, daß es Santini von Rom aus gelungen ist, im Laufe der Jahre ein Netzwerk an Auslandskontakten aufzubauen, ohne jemals selbst im Ausland zu Werbe- und Tauschzwecken tätig gewesen zu sein. Er pflegte Kontakte zu den wichtigsten Sammlern, Gelehrten und Musikern aus Deutschland, Österreich, Frankreich, England und Russland. Durch seine multinationalen Verbindungen und regem Tauschverkehr war es ihm möglich, eine der vielseitigsten privaten Musiksammlungen des 19. Jahrhunderts anzulegen. Vor allen Dingen seine Kontakte nach Deutschland erwiesen sich als ausgesprochen zahlreich und intensiv.

2.3 Der Werdegang der Santini-Bibliothek

Als Santinis Gönner und Förderer Carlo Odescalchi 1838 in den Jesuitenorden eintrat, zog Santini in die Via dell' anima Nr. 50 ein. Offenbar müssen sich seine Lebensverhältnisse seitdem verschlechtert haben, denn er bot seine Bibliothek in

³⁹Vgl. Näheres bei Vladimir Féderov, *V. V. Stasov chez l'abb. F. Santini à Rome*, in: Festschrift Anthony van Hoboken zum 75. Geburtstag, hrsg. von Joseph Schmidt-Görg, Mainz 1962, S. 55–62 [im folgenden zitiert als: Féderov, *Stasov chez Santini*.]

⁴⁰Vgl. ebd., S. 60.

⁴¹Vgl. ebd., S. 61. Stasoff (1824–1906) wurde 1857 Bibliothekar der kunsttechnischen Abteilung der Öffentlichen Bibliothek zu St. Petersburg und verdiente sich in der Folgezeit vor allem durch seine zahlreichen Publikationen einen hervorragenden Ruf als Erforscher der russischen Kunstmusik.

⁴²Eine Darstellung der Beziehungen Santinis zu Stasoff und Skarjatin liefert Martina Janitzek, *Santini – Stasov – Skarjatin. Drei Musiksammler*, in: Festschrift für Winfried Kirsch zum 65. Geburtstag (= Frankfurter Beiträge zur Musikwissenschaft, Bd. 24), hrsg. von P. Ackermann [u.a.], Tutzing 1996, S. 219–227.

den frühen 1840er Jahren auf Leibrente an. Angebote für den Kauf seiner Bibliothek kamen vornehmlich aus dem Ausland, was aufgrund der oben dargestellten Kontakte nicht überrascht. Bereits 1835 schlug Otto Nicolai dem Ministerium in Berlin vor, „Santinis sämtliche italienische Sachen zu kaufen“⁴³, was jedoch genauso wenig von Erfolg gekrönt war wie Siegfried Wilhelm Dehns Versuch, 1845 die Sammlung für Berlin zu erstehen.⁴⁴ Ebenso erfolglos blieben die Versuche Toulmons, Fétis’ und Stassoffs. Es mögen etwa finanzielle oder auch persönliche Gründe gewesen sein, die einen Verkauf in den oben genannten Fällen nicht zustande kommen ließen.

Es ist bemerkenswert, daß es einem Domvikar aus dem westfälischen Münster namens Johann Bernhard Quante gelang, die Bibliothek zu erwerben.⁴⁵ Der damalige Bischof von Münster Johann Georg Müller, der selbst Kirchenmusikliebhaber war, ernannte Quante zum Domvikar und befürwortete eine Studienreise nach Regensburg, wo dieser von Karl Proske und Johann Georg Mettenleiter kirchenmusikalisch ausgebildet wurde.⁴⁶ Bischof Müller veranlaßte außerdem einen weiteren Studienaufenthalt Quantes in Rom, wo er von 1853 bis 1855 mit Santini zusammentraf. Davon zeugen über dreißig – mit Widmungen von Santini an Quante versehene – Handschriften und Drucke. Das freundschaftliche Verhältnis zu seinem „sincero amico“⁴⁷ mag Santini dazu veranlaßt haben, auf Quantes Angebot, einzugehen:

Wahrscheinlich hat gerade die vorbildliche Arbeit deutscher Musikgelehrter um die Wiederbelebung der älteren Kirchenmusik Santini bewogen, einer Übergabe in deutsche Hände zuzustimmen. Vielleicht

⁴³Vgl. *Otto Nicolais Tagebücher*, S. 75.

⁴⁴Siegfried Wilhelm Dehn (1799–1858) war Musikhistoriker, Sammler und stand in enger Verbindung mit Kiesewetter und Fuchs in Wien sowie mit Zelter in Berlin. Er wurde 1842 Kustos der Königlichen Bibliothek in Berlin und lernte Santini 1844 in Rom kennen. In einem Brief an Kiesewetter vom 16.9.1845 berichtet er diesem von dem gescheiterten Versuch. Vgl. hierzu Kier, *Kiesewetter*, S. 211f, 237.

⁴⁵Bernhard Quante (1812–1876) macht ausführliche, autobiographische Angaben im Vorwort seiner Schrift: *Zur Reform des Kirchengesanges I. Das Gregorianische System. Allen Musikfreunden gewidmet*, Münster 1867, S. V–XIX.

⁴⁶Aus Proskes Bibliothek kopierte sich Quante zu Studienzwecken zahlreiche Messen und Motetten. Ein Teil dieser Abschriften befindet sich in der Santini-Bibliothek: Darunter Werke von Orlando di Lasso (Vgl. RISM: SANT Hs. 2311, 2312, 2314, 2318, 2321, 2325, 2326, 2327, 2328, 2329, 2330) und Palestrinas (SANT Hs. 2915, 2935, 2948, 2970).

⁴⁷Vgl. die Widmung auf der Handschrift RISM: SANT Hs. 2068. Vgl. außerdem Heinrich Kettering, *Fortunato Santini in Rom und sein ‚sincero amico‘ Johann Bernhard Quante aus Coesfeld*, in: *Eccetera. Das Italien-Kulturmagazin* 4 (1996), S. 12–15.

schien er auch in Quante den rechten Mann zu sehen für eine weitere Auswertung der Bibliothek, wie er ihn unter seinen italienischen Bekannten nicht gefunden hatte.⁴⁸

Ob eine solche Geisteshaltung hinter dem Verkauf gestanden hat, läßt sich nicht eindeutig belegen. Santinis vielfältige Kontakte nach Deutschland und seine Liebe zur deutschen Musik – wie wir im folgenden noch sehen werden – dürften neben monetären Gründen mit ausschlaggebend gewesen sein. Aus den Archivadokumenten des Priesterkollegiums am Campo Santo gehen die Modalitäten des Verkaufes hervor. In Auszügen besagt das Sitzungsprotokoll vom 19. März 1855:

Der Hochw. Bernhard Quante, Priester der Diözese Münster, gegenwärtig Kaplan in S. Maria dell' Anima, machte die Mitteilung, daß er die musikalische Bibliothek des Herrn Abbate Santini für ein Vitalitium von vierhundertfünfundsechzig Scudi angekauft habe, und stellte folgende Bitte an die Congregation: 1. Sie möge erlauben, daß er die besagte Bibliothek in das Hospiz zu Campo Santo bringen lassen könne; 2. sie möge gleich das Vitalitium für das erste Jahr, welches vertragsmäßig im laufenden Monat erlegt werden müsse, bezahlen;[...]. Unter den Gründen, welche die Congregation zur Gewährung seiner Bitte bestimmen könnten, hob der Bittsteller besonders hervor den großen Werth und die hohe Wichtigkeit dieser Bibliothek für das Studium der Kirchenmusik und den großen Nutzen, den folglich die besagte Bibliothek der Kirche Deutschlands, wofür sie hauptsächlich bestimmt sei, bringen könne, da dieselbe, seiner Absicht gemäß, Allen, welche von den Bischöfen Deutschlands mit dem Studium der Kirchenmusik beauftragt seien, offenstehen sollte.[...] Er schloß mit der Erklärung, den Hochw. Bischof von Münster sogleich von diesem Ankauf in Kenntnis zu setzen, [...].

Hierauf wurde ballottiert mit dem Bemerken, daß die schwarzen Bohnen für, die weißen aber gegen das Bittgesuch des H.B. Quante sein sollten; es ergab sich, daß alle Stimmen für dasselbe waren. Schließlich wurde der Herr Camerlengo Joseph Spithöver bevollmäch-

⁴⁸Ewerhart, *Santini-Bibliothek*, S. 16.

tigt, alles das zu bewerkstelligen, was zur gültigen Ausführung dieser Angelegenheit erforderlich sei.“⁴⁹

Neben der Tatsache, daß die Sammlung in Rom zu bleiben habe, setzte Santini außerdem durch, daß er sie bis zu seinem Tode uneingeschränkt benutzen dürfe.

Santinis Aktivität nahm zu dieser Zeit – er war 1855 bereits 77 Jahre alt – immer mehr ab. Die jüngsten von Santini datierten Handschriften stammen aus den Jahren 1855 und 1856, in welchen er Werke von Giovanni Giorgi, Francesco Grassi und Giovanni Battista Martini kopierte.⁵⁰

Informationen zu den letzten Lebensjahren Santinis finden sich kaum. Laut Ewerhart soll Santini diese zurückgezogen in einem Kloster verbracht haben.⁵¹ Umstritten ist auch Santinis Todesdatum. In älteren Darstellungen wird das Jahr 1862 als Todesjahr Santinis angegeben. 1975 wird Santinis Todesdatum erstmals auf den 14.9.1861 korrigiert.⁵² Es ist anzunehmen, daß er bereits 1861 verstarb, da die Übernahme der Sammlung zu Beginn des Jahres 1862 durch ein weiteres Sitzungsprotokoll des Archivio Campo Santo vom 19. Januar 1862 belegt ist:

Der Herr Camerlengo [Spitthöver] teilte dann der Congregation ein Schreiben des Hochwürdigsten Herrn Bischofs von Münster an die Congregation mit, worin derselbe der Congregation von Campo Santo die Anzeige macht: daß der Überbringer des Schreibens der Hochw. Herr Dr. und geistliche Rat Bangen beauftragt und bevollmächtigt sei, im Namen des Hochwürdigsten Bischofs die Santinische musikalische Bibliothek, welche in Campo Santo aufbewahrt zu übernehmen, und die betreffenden, noch rückständigen Zahlungen zu leisten. Der Hochwürdigste Herr Bischof spricht dann in den verbindlichsten

⁴⁹Archivio di Campo Santo Teutonico, libro 177, pp. 104-5. Zitiert nach Hans Joachim Marx, *The Santini Collection*, in: *Handel Collections and their History*, hrsg. von Terence Best, Oxford 1993, S. 191f. [im folgenden zitiert als: Marx, *The Santini Collection*]. Vgl. hierzu auch Emmerich David, *Vorgeschichte und Geschichte des Priesterkollegiums am Campo Santo*, Freiburg 1928, S. 22–24.

⁵⁰Vgl. hierzu die Kopie einer achtstimmigen Messe von Giovanni Giorgi vom 29.12.1855 (RISM: SANT Hs. 1694), das *Dixit Dominus* von Francesco Grassi aus dem Jahre 1856 (SANT Hs. 1725) und die geistlichen Lieder von Giovanni Battista Martini, datiert von November 1856 (SANT Hs. 2544).

⁵¹Ewerhart, *Santini-Bibliothek*, S. 15.

⁵²Vgl. Carl Dahlhaus (Hrsg.), Artikel *Santini*, in: *Riemanns Musiklexikon, Ergänzungsband*, Mainz 1975, S. 549. Von diesem Todesdatum geht auch Sergio Lattes in seinem Artikel *Santini* aus. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, hrsg. Stanley Sadie, 2. Aufl., 2001, Bd. 22, S. 258. Schließlich auch Marx, *The Santini Collection*, S. 187.

Ausdrücken der ehrwürdigen Congregation vom Campo Santo und besonders ihrem Camerlengo den innigsten Dank aus für die (...) Gefälligkeit, durch welche diese hochwichtige Sammlung für kirchliche Zwecke unseres deutschen Vaterlandes erhalten worden ist.⁵³

Im Auftrag von Bischof Müller hat demnach der münstersche Domkapitular und Kirchenrechtler Dr. Johann Heinrich Bangen die Sammlung 1862 nach Münster bringen lassen, wo sie zunächst im dortigen Diözesan-Museum aufbewahrt wurde. Laurenz Lütteken bemerkt in diesem Zusammenhang treffend:

Das bischöfliche Interesse lag auf der Hand: man hatte so eine reichhaltige Sammlung von Werken aus der zum Gipfelpunkt kirchenmusikalischer „Reinheit“ stilisierten Palestrina-Zeit. Santinis Bibliothek war – wie etwa auch die Proskes – aus der Sammelleidenschaft heraus entstanden. Doch dürfte bei der Überführung der Bibliothek nach Münster das in der zweiten Jahrhunderthälfte einsetzende ernsthafte historische Interesse eine Rolle gespielt haben. Ziel war nicht mehr bloß Kompilation, sondern auch Aufführung und wissenschaftliche Erforschung.⁵⁴

Um so erstaunlicher ist der Werdegang der Santini-Bibliothek in der Folgezeit.⁵⁵ So groß der Einsatz Quantes bei dem Kauf der Bibliothek auch gewesen sein mag, so spärlich war doch letztlich sein Einsatz für eine wissenschaftliche Nutzung derselben.

Bezeichnend dafür ist die Tatsache, daß Quante in seiner – bereits genannten – Schrift *Zur Reform des Kirchengesanges* Santini und seine Bibliothek mit keinem Wort erwähnt, während er seinen Regensburger Lehrern Proske und Mettenleiter

⁵³Archivio di Campo Santo Teutonico, libro 177, p. 185. Zitiert nach Marx, *The Santini Collection*, S. 193.

⁵⁴Laurenz Lütteken, *Profile eines „Rückzugsgebietes“*. *Zur Musikgeschichte Münsters im 19. Jahrhunderts*, in: Fritz Volbach (1861–1940). Komponist, Dirigent und Musikwissenschaftler. Festschrift zum 60jährigen Bestehen des Musikwissenschaftlichen Seminars der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster (= Beiträge zur westfälischen Musikgeschichte, Bd. 20), hrsg. von Klaus Hortschansky, Hagen 1987, S. 13.

⁵⁵Die folgende Darstellung des Werdeganges der Santini-Bibliothek orientiert sich an Ewerhart, *Santini-Bibliothek*, S. 20ff. Klaus Kindler, *Die Musiksammlung Fortunato Santinis in der Diözesanbibliothek zu Münster*, in: Mitteilungsblatt der Arbeitsgemeinschaft Katholisch-Theologischer Bibliotheken 45 (1998), S. 137–145.

höchstes Lob zollt. „So haben Santinis Schätze in Münster vierzig Jahre lang einen Dornröschenschlaf gehalten.“⁵⁶

Der Engländer Edward Joseph Dent war der erste Wissenschaftler, der kurz nach der Jahrhundertwende die zahlreichen Scarlatti-Handschriften in Santinis Bibliothek einsah und sie in seine Monographie über Alessandro Scarlatti einbezog.⁵⁷ Zudem wies er auf den schlechten Zustand der Santini-Bestände hin.⁵⁸

In der Folgezeit war es der Münsteraner Musikwissenschaftler Joseph Killing, der eine ausführliche Dissertation über Santini und seine Sammlung verfaßte.⁵⁹ Es ist Killings Verdienst, sowohl das Leben Santinis anhand von zeitgenössischen Quellen dargestellt, als auch die kirchenmusikalischen Bestände der Sammlung in ihrer großen Bandbreite präsentiert und mit Musikbeilagen versehen zu haben.

Killings Werk lenkte die Aufmerksamkeit der Musikwelt nach Münster, obwohl eine systematische Nutzung aufgrund fehlender Ordnung und Katalogisierung unmöglich war. Erst nach dem 1. Weltkrieg schlug Fritz Volbach⁶⁰ vor, die Santini-Sammlung zwecks Auswertung und Katalogisierung als Leihgabe an die Universitätsbibliothek Münster zu übergeben:

Am 20. Februar 1923 kam zwischen der Westfälischen Wilhelms-Universität und dem Bischöflichen Stuhl zu Münster ein Vertrag zustande, der die Santini-Bibliothek der Universitätsbibliothek ‚zur Verwahrung, Verwaltung und Benutzung auf die Dauer von fünf- undzwanzig Jahren‘ überwies. Das Eigentumsrecht blieb ausdrücklich vorbehalten. Der Vertrag wurde am 27. August 1923 vom Preußischen Kultusministerium in Berlin genehmigt und damit rechtskräftig.⁶¹

⁵⁶Ewerhart, *Santini-Bibliothek*, S. 18. Vgl. hierzu auch Stassoffs Sorge über den weiteren Verbleib und die Nutzung der Santinischen Bestände. Stassoff, *L'Abbé Santini*, S. 35.

⁵⁷Vgl. Edward Joseph Dent, *Alessandro Scarlatti. Life and works*, London 1905.

⁵⁸Vgl. ders., *The library of Fortunato Santini*, in: *Monthly Musical Record* 34 (1904), S. 64–65.

⁵⁹Vgl. Killing, *Kirchenmusikalische Schätze*. Killing hatte die Dissertation bereits 1908 in Berlin abgeschlossen, bevor sein Vater, Geheimrat Professor Dr. Killing, die Arbeit in einer erweiterten Form kurz nach dem frühen Tod seines Sohnes 1910 posthum veröffentlichte. Joseph Killings Vorhaben, die Bestände Santinis detailliert und vollständig zu katalogisieren, blieb daher unvollendet.

⁶⁰Vgl. zu Volbachs Leben und Wirken: Klaus Hortschansky (Hrsg.), *Fritz Volbach (1861–1940). Komponist, Dirigent und Musikwissenschaftler. Festschrift zum 60jährigen Bestehen des Musikwissenschaftlichen Seminars der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster* (= Beiträge zur westfälischen Musikgeschichte, Bd. 20), Hagen 1987.

⁶¹Ewerhart, *Santini-Bibliothek*, S. 20.

Der Weg für eine wissenschaftliche Auswertung der Sammlung war darüber hinaus dadurch bereitet, daß das Preußische Kultusministerium nicht nur den Vertrag genehmigte, sondern zugleich finanzielle Mittel für die Erstellung eines Kataloges bereitstellte. Die Sammlung wurde zunächst von dem Musikwissenschaftler Heinrich Sambeth betreut. Später war es in erster Linie Karl Gustav Fellerer, 1927 Privatdozent und ab 1931 Institutsdirektor am Musikwissenschaftlichen Seminar in Münster⁶², der sich intensiv um die wissenschaftliche Auswertung der Sammlung kümmerte. Einerseits regte er gemeinsam mit Vollbach Dissertationen über das Material der Santini-Sammlung an⁶³ und veröffentlichte andererseits selbst einige Studien.⁶⁴ Außerdem wurden die Bestände durch deren immer fortschreitende Katalogisierung für wissenschaftliche Studien zugänglich gemacht.

Bedauerlicherweise verbrannte der Zettelkatalog am 10. Oktober 1943 im Lesesaal nach einem Luftangriff vollständig, wohingegen die Bibliothek in einem unbeschädigten Zustand am 31. Januar 1944 in das Bischöfliche Haus Hall bei Gescher ausgelagert wurde. Die Sammlung wurde somit zwar vom Krieg verschont, nicht aber von einem starken Hochwasser des Flusses *Aa* nach ihrer Rückkehr Ende Januar 1946 nach Münster. Es wurden etwa 5 Prozent der Bestände vernichtet und weitere fünf Prozent beschädigt. Da der Zettelkatalog zerstört war, konnte der Umfang des Verlustes nicht gänzlich festgestellt werden. Obwohl die Leihfrist erst 1948 auslief, wurde die Sammlung bereits Anfang April 1946 der Bischöflichen Behörde zurückgegeben, da eine geeignete und sichere Unterbringung in der Universitätsbibliothek nicht mehr möglich war.

Sie wurde nun im Münsterschen Diözesanarchiv untergebracht, wo sie von dem Musikwissenschaftler Wilhelm Wörmann betreut und infolge eines kirchlichen Auftrages in einem langfristigen Projekt alphabetisch katalogisiert wurde. Dieser Arbeit erwuchs ein maschinenschriftlicher, dreibändiger Katalog, welcher lange

⁶²Fellerer wurde später Ordinarius in Köln und langjähriger Vorsitzender der Gesellschaft für Musikforschung.

⁶³Vgl. Joseph Albert Hüntemann, *Die Messen der Santini-Bibliothek zu Münster i. W. Ein Beitrag zur Geschichte der Messe*, Münster 1928. Heinrich Stute, *Studien über den Gebrauch der Instrumente in dem italienischen Kirchenorchester des 18. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Geschichte der instrumental begleiteten Messe in Italien. Auf Grund des Materials in der Santini-Bibliothek zu Münster i. W.*, Münster 1929.

⁶⁴Vgl. Karl Gustav Fellerer, *Die Musikalischen Schätze der Santinischen Sammlung. Führer durch die Ausstellung der Universitätsbibliothek Münster anlässlich des III. Westfälischen Musikfestes in Münster*, Münster 1929.

Zeit der einzige Zugang für eine gezielte Benutzung der Bestände bleiben sollte.⁶⁵ Die Bibliothek mußte 1958 erneut umziehen, da der Platz im Diözesanarchiv für andere Zwecke benötigt wurde. Sie wurde der Bibliothek des Priesterseminars einverleibt, obwohl sie erst durch einen Umbau in den Jahren 1974–1976 ausreichenden Platz für eine sachgerechte Aufbewahrung bekam.

In den 1980er Jahren wurden sämtliche Bestände auf Microfiche verfilmt, um sie langfristig zu sichern und die Manuskripte zu schonen. Seit 2003 ist die Diözesanbibliothek des Bistums Münster inklusive der Santini-Sammlung vorübergehend im ehemaligen Franziskaner-Kloster untergebracht, da die neue Diözesanbibliothek erst 2006 errichtet sein wird. Diese Maßnahme war aus Platzmangel und der damit zusammenhängenden unsachgerechten Lagerung der gesamten Bestände nötig geworden.

Nach dieser Darstellung des Werdeganges der Santini-Bibliothek nähern wir uns dem zentralen Thema dieser Untersuchung, beschäftigen uns aber zunächst – einen Bogen zurück in das 19. Jahrhundert schlagend – mit der zeitgenössischen Würdigung und Bewertung Santinis und seiner Sammlung.

2.4 Die zeitgenössische Bewertung Santinis und seiner Sammlung

Der bereits erwähnte Karl Proske gibt in seinem Reisetagebuch wichtige Aufschlüsse über das Verhältnis zwischen Santini und Giuseppe Baini. Da dieser für Santinis Reputation in Rom eine wichtige Rolle spielt, soll – bevor wir Proskes Tagebuch betrachten – ein kurzer Blick auf Baini geworfen werden.

Wie Santini war auch Baini Kontrapunktschüler Jannaconis. Nachdem er 1795 als Sänger in die päpstliche Kapelle aufgenommen wurde, übernahm er in der Folgezeit deren Leitung. Seit 1814 war er auch mit der Reorganisation des päpstlichen Kapellarchivs betraut, wodurch ihm sämtliche kirchlichen Musikarchive Roms unterstanden. Über die Grenzen Roms hinaus verdiente sich Baini als Musikwissenschaftler mit seinem zweibändigen Werk *Memorie storiche-critiche della vita e delle opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina* (Rom 1828)

⁶⁵Wilhelm Wörmann, *Santini-Katalog*, 3 Bd., Münster o. J. [im folgenden zitiert als Wörmann, *Santini-Katalog*]. Inzwischen sind die Bestände von RISM erfaßt worden, die im Gegensatz zu Wörmanns Katalog auch Nachweise über die Herkunft der Handschriften und Drucke bieten. Von 1970–1986 hat RISM einen Zettelkatalog der Santini-Sammlung erarbeitet.

bis heute den Ruf des ersten Palestrina-Biographen.⁶⁶ Der bereits erwähnte Karl Proske berichtet in einem Brief nach Regensburg vom 12. Oktober 1834 über die Begegnung mit Baini:

Ich habe unendlich mehr in diesem Manne gefunden, als ich erwartete, und meine Erwartungen waren groß. Er zeigt sich sehr liebevoll gegen mich, ich wiederhole meine Besuche und so hoffe ich, Nützliches aus diesem Umgange zu ziehen.⁶⁷

Dadurch daß Proske in Rom sowohl mit Baini, als auch mit Santini Kontakt hatte, gewinnt man aus seinen wenigen, aber dennoch präzisen Äußerungen in seinem Reisetagebuch einen Eindruck vom Verhältnis zwischen Santini und Baini. So lautet etwa der Eintrag vom 25. Oktober 1834:

Santini mit der Messe von Morales und der Überschrift: *Baini cominciò, Santini continuò*. – O italienische Mißgunst. – Santini's Herzensergießung über die fruchtlose Bemühung, in die römischen Musikarchive zu gelangen. Äußerung desselben über Baini und wie die Römer ihm den Beinamen gegeben: *il Cardinale del Papa di Prussia*.⁶⁸

Einen Tag später berichtet Proske über einen Besuch bei Baini:

[...], und vernahm vieles Lehrreiche über den Zustand der päpstlichen Kapelle, über sein Legat aller Sammlungen an die Kirche St. Maria sopra Minerva, über Santini's kopflose Tätigkeit etc.⁶⁹

Diese Aussagen Proskes geben uns – gerade weil sie neutral bleiben – ein eindeutiges Bild der Rivalität zwischen Santini und Baini: Santini als „kopfloser“ Sammler, dem von Baini, dem „Kardinal des preußischen Papstes“, der Zutritt zu den Archiven erschwert oder verweigert wird. Santinis Zugangsprobleme werden in einem Brief vom 22.11.1841 an Toulmon ersichtlich:

⁶⁶Vgl. Näheres zu Baini etwa bei: Richard Boursy, *Historicism and Composition: Giuseppe Baini, the Sistine Chapel Choir and Stile Antico Music in the First Half of the 19th Century*, Yale 1994.

⁶⁷Franz X. Haberl (Hrsg.), *Zum hundertsten Geburtstage von Dr. Karl Proske*, in: Kirchenmusikalisches Jahrbuch 9 (1894), Anm. 2, S. 35.

⁶⁸Ebd., S. 36.

⁶⁹Ebd., S. 37.

Io ho visitato tutte le Biblioteche di Roma, e gli Archivi Musicali, quasi di tutte le Chiese: ma quanti incomodi, quante difficoltà! [...] pare che in questi Archivi vi siano cose scritte non da uomini, ma da qualche Divinità: non comprende questa mistero[...].⁷⁰

Diese Briefstelle ist insofern bemerkenswert, als sie uns Santinis pragmatische Haltung hinsichtlich der Bedeutung alter Werke zeigt. Nicht ohne Spott drückt er sein Unverständnis darüber aus, daß die in den Archiven aufbewahrte Musik nicht von menschlicher Hand geschrieben zu sein scheine, sondern von „irgendeiner Göttlichkeit“ („qualche Divinità“).

Trotz solcher Schwierigkeiten gewährt man ihm die meisten seiner Zutritts-gesuche. Auf einigen Handschriften verzeichnet Santini sogar „per favore di D. Josephi Baini“.⁷¹ Einige weitere Vermerke Santinis deuten auf mehrfache Unterstützung seitens Baini hin. Auf dem Titelblatt einer Handschrift heißt es: „[...]Favore D. Josepho Baini sed Partitio facta fuit in domo sua[...].“⁷² Santini durfte demnach in Bainis Wohnung spartieren und gab ihm zumindest eine seiner Kompositionen zur Korrektur. Das Autograph seines 1827 komponierten *Te Deum* enthält den Vermerk: „corrected [sic!] by Baini“.⁷³

Diese Beispiele lassen erkennen, daß trotz aller Rivalität und dem Vorwurf einer „kopflösen Tätigkeit“, Santinis Arbeit auch von Baini akzeptiert und im Rahmen der oben genannten Belege unterstützt wurde. Dessen ungeachtet wirkte das gespannte Verhältnis zwischen Santini und Baini auf die Rombesucher eher polarisierend.

Eindeutig kann dies bei dem Komponisten Johann Caspar Aiblinger beobachtet werden, der 1833 im Auftrag des Kronprinzen Maximilian von Bayern Manuskripte in italienischen Musikarchiven und Bibliotheken für die Münchener Hofbibliothek beschaffen sollte. Einträge in sein italienisches Tagebuch belegen seine persönliche Antipathie Santini gegenüber. So bezeichnet er ihn etwa als eine „barocke Mischung von Eitelkeit und Gewinnsucht“.⁷⁴ Völlig gegensätzlich ist

⁷⁰Zitiert nach: Féderov, *Lettres Santini Toulmon*, S. 133.

⁷¹Vgl. etwa RISM: SANT Hs. 1702.

⁷²Vgl. RISM: SANT Hs. 4282.

⁷³Vgl. RISM: SANT Hs. 3727.

⁷⁴Reisetagebucheintrag vom 26.3.1833, zitiert nach Franz Hauk, *Johann Caspar Aiblinger (1779–1867). Leben und Werk* (= Eichstätter Abhandlungen zur Musikwissenschaft, Bd. 6), Tutzing 1989, Bd. I., S. 68, 340 [im folgenden zitiert als: Hauk, *Aiblinger*].

Aiblingers Verhältnis zu Baini, über den er sich stets positiv äußert.⁷⁵ Wir werden nachfolgend sehen, wie sich das Verhältnis Santini-Baini auf weitere Rombesucher auswirkt.

Besonders innig beschreibt Felix Mendelssohn Bartholdy seine Beziehung zu Santini in einem Brief vom 16. November 1830 an Fanny Hensel:

Der alte Santini ist immerfort die Gefälligkeit selbst. Wenn ich Abends in Gesellschaft ein Stück lobe, oder nicht kenne, so klopft er den andern Morgen sehr leise an und bringt mir das Stück in sein blaues Schnupftüchelchen gewickelt; dafür begleite ich ihn dann Abends nach Hause, und wir haben uns sehr lieb.⁷⁶

Während Mendelssohn hier die Offenheit und Herzlichkeit Santinis besonders hervorhebt, stellt er hingegen seine Beziehung zu Baini deutlich distanzierter dar. Dies belegt eine Äußerung über Baini in einem Brief an seine Familie vom 7. Dezember 1830:

[. . .]; auch Baini denke ich recht auszukosten. Ich glaube, er hält mich für einen ‚bruttissimo Tedesco‘, so daß ich ihn ganz prächtig kennen lernen kann. Mit seinen Compositionen freilich ist es nicht weit her und so überhaupt mit der ganzen Musik hier.⁷⁷

Hier bestätigt Mendelssohn sein eher gespanntes Verhältnis zu Baini, welchen er vorwiegend als Gelehrten, weniger aber als Komponisten schätzte. Mendelssohn zeigt in der Wahrnehmung Santinis eine gewisse Ambivalenz. Um diese aufzuzeigen, soll nun die im Eingangszitat angedeutete Beurteilung Mendelssohns näher betrachtet werden. In einem Brief an seinen Vater vom 10. Dezember 1830 heißt es:

[...], so ist Santini ein echter Sammler im besten Sinne des Worts. Ob seine Sachen großen Werth an Geld haben, ist ihm einerlei; – drum giebt er Alles ohne Unterschied gern weg und sucht nur immer Neues zu bekommen; denn ihm liegt besonders an der Verbreitung und allgemeinen Kenntniß seiner alten Musik. [...]. Er ist eigentlich ein beschränkter Mensch, und das halte ich in gewissem Sinne für

⁷⁵Vgl. Hauk, *Aiblinger*, S. 68, 73, 306, 446.

⁷⁶*Briefe Mendelssohn*, S. 45.

⁷⁷Ebd., S. 57.

ein großes Lob; denn wie er kein musikalisches oder sonstiges Lumen ist und auch außerdem mit dem Klosterbruder, der ergründen will, viel Ähnlichkeit hat, so weiß er sich genau auf seine Sphäre zu beschränken. Die Musik interessirt ihn eigentlich nicht viel, wenn sie nur in seinem Schranke steht; und er ist und hält sich für nichts, als einen ruhigen, fleißigen Arbeiter. Daß er langweilig ist und auch zuweilen nicht ohne Schärfe, muß man freilich zugeben: hat und verfolgt aber ein Mensch eine bestimmte Richtung, und bildet er sie nach Kräften aus, um damit den anderen Menschen zu nützen und die Sache weiter zu bringen, so habe ich ihn lieb und glaube, daß ihn ein jeder achten soll, einerlei, ob er langweilig oder angenehm sei.⁷⁸

Ausdrücke wie „ein echter Sammler im besten Sinne des Worts“ und „die Musik interessirt ihn eigentlich nicht viel, wenn sie nur in seinem Schranke steht“ sind Kernsätze dieser Charakterisierung. Mendelssohns ambivalente Haltung wird deutlich, indem er seine Worte – „in gewissem Sinne“ – als Lobrede verstanden wissen will, Santini jedoch zugleich zu einem „fleißigen Arbeiter“ ohne eigentliches Interesse an der Musik degradiert. Dabei widerspricht er sich insofern, als er Santinis Anliegen an der „Verbreitung und allgemeinen Kenntniß seiner alten Musik“ erwähnt, welche ohne ein Interesse an der Musik wohl kaum möglich ist. Wie wir außerdem im nächsten Unterkapitel sehen werden, hat sich gerade Mendelssohn mehrfach über Santinis Vorliebe für deutsche Kirchenmusik und über die daraus entstandenen Bearbeitungen geäußert.

Der bereits erwähnte Otto Nicolai dokumentiert in seinen Reisetagebüchern seine Haltung Santini gegenüber.⁷⁹ Der Eintrag vom 11.7.1835 lautet:

Nachmittags Besuch bei Santini, von dem ich jetzt fleißig Musik durchsehen und abschreiben lassen will, um etwas Gutes mitzubringen. Er zeigte mir zwei Briefe an ihn von Zelter, die nach dessen Art mit großer Herzlichkeit geschrieben sind. Santini ist sehr eitel.⁸⁰

Ein weiterer Eintrag Nicolais am 7.7.1835 besagt: „Nachmittag Besuch bei Santini; er ist auf Bains eifersüchtig.“⁸¹ Ähnlich wie bei Aiblinger ist dieses eher

⁷⁸*Briefe Mendelssohn*, S. 63.

⁷⁹Vgl. *Otto Nicolais Tagebücher*.

⁸⁰Ebd., S. 68.

⁸¹Vgl. ebd.

negative Bild von Santini dadurch zu erklären, daß Nicolai bei Bains regelmäßig Unterricht in alten Kirchentönen nahm und darüber hinaus mit ihm in einem freundschaftlichen Verhältnis stand.⁸² Wilhelm Virneisel dokumentiert in seinem Aufsatz *Otto Nicolai als Musiksammler*⁸³ eingehend dessen Italienaufenthalt und publiziert zwei Briefe Nicolais an den Sammler Georg Pölchau, welche uns ein genaues Meinungsbild Nicolais zu Santini und dessen Sammlung geben. In einem Brief vom 18. September schreibt er:

Santini besitzt viel! – aber man muß es sich selbst bei ihm herausuchen denn – unter uns – er ist nichts weiter als ein Viel-Abschreiber und Gutes und Schlechtes – Altes und Neues steht bei ihm Alles durcheinander – manchmal in ein und dasselbe Buch geschrieben. Wenn er ein so kenntnißreicher Musiker wäre, als er ein fleißiger Copist ist, so hätte er Großes sammeln können. – Sie haben durchaus keinen Grund auf ihn eifersüchtig zu sein, denn ich kenne nun, wenn ich auch Ihre Bibliothek nicht *ganz* genau kennen gelernt habe – dennoch so ziemlich beide Sammlungen – und ich sollte meinen von dem Sammler selbst könnte man einen ziemlich richtigen Schluß auf seine Sammlungen machen. Uebrigens ist er auch ein wenig geldgierig und auch eitel: er sieht Bains mit schelen Augen an. Lassen wir ihn! ich stehe mit beiden gut, von Einem nehme ich Lehren – vom Anderen Noten!⁸⁴

Nicolais Urteil scheint infolge persönlicher Differenzen entstanden zu sein, zumal seine abschätzige Haltung erneut in Verbindung und im Vergleich mit Bains erscheint. Jedoch erkennt er – ähnlich wie Mendelssohn – Santinis Arbeit als Sammler an:

Dennoch ist es bei alledem schätzenswerth, sich eine Bibliothek aus Liebe zur guten Sache so gut man es verstanden hat *erschrieben* zu haben! Und in diesem Punkt ehre ich ihn.⁸⁵

⁸²Vgl. Näheres zur Beziehung Nicolai-Bains, *Otto Nicolais Tagebücher*, S. 63ff.

⁸³Vgl. Wilhelm Virneisel, *Otto Nicolai als Musiksammler*, in: Festschrift Max Schneider zum achtzigsten Geburtstage, hrsg. von W. Vetter [u.a.], Leipzig 1955, S. 227–240 [im folgenden zitiert als: Virneisel, *Nicolai Musiksammler*].

⁸⁴Zitiert nach Virneisel, *Nicolai Musiksammler*, S. 232.

⁸⁵Ebd., S. 233.

Äußerungen anderer Zeitgenossen bewerten Santini und seine Tätigkeit weitaus positiver. Kandler fügt in seinem – bereits zitierten – Aufsatz *Über den Musikzustand von Rom* in bezug auf Santini folgende Worte hinzu:

Santini gehört übrigens unter die Männer, die mehr Nutzen stiften, als Aufsehen erregen; seine Kenntnisse in der Litteratur der theoretischen und praktischen Musik sind, wie ich aus seinem längeren Umgange entnehmen konnte, keineswegs gewöhnliche, so wie seine Aeusserungen über Künstler und Kunstwerke immer interessant sind. Unter andern hält er dafür, dass in den Aussagen der musikalischen Urgrossväter, so wunderbar sie auch dem gegenwärtigen Zeitalter erscheinen mögen, weit mehr psychologische und ästhetische Wahrheit enthalten, als der philosophische Anatomiker darin zu entdecken im Stande sey. Daher seine leicht begreifliche Folgerung, dass, wenn die Kunst, Kunst bleiben, und nicht immer mehr zur bloß zeitvertreibenden Tändelei zurücksinken soll, klassische Werke überhaupt mehr benutzt werden sollen, als es gemein hin geschieht.⁸⁶

Kandlers Bemerkung, Santini stifte mehr Nutzen, als er Aufsehen erzeuge, geht zunächst in die Richtung der Aussagen Mendelssohns und Nicolais, obgleich er im folgenden Santinis Kenntnisse und Äußerungen über Musik lobt. Bei dieser Darstellung muß man allerdings berücksichtigen, daß Kandlers Angaben über Santini in einer von ihm geplanten Publikation erschien, während die Bemerkungen Mendelssohns und Nicolais in Form von Briefen und Tagebucheinträgen nicht für die Öffentlichkeit bestimmt waren und somit keinen publizistischen Zwängen unterlagen. Daraus ergibt sich eine andersartige Qualität der subjektiven Meinungsdarstellung ohne Rücksicht auf eine Leserschaft.

Ohne nun im Detail darauf einzugehen, sei in diesem Zusammenhang auf die bereits erwähnte Schrift *L'Abbé Santini et sa collection musicale a Rome* von Stassoff hingewiesen. Man kann ihr trotz aller Verdienste als erste Monographie zu Santini einen äußerst subjektiven und wenig kritischen, weil über die Maße lobenden Stil, nicht absprechen. Stassoffs Ausführungen sind somit im Hinblick auf ihren Wahrheitsgehalt mit Vorsicht zu genießen.

Aufgrund dieser Problematik ist es ein schwieriges Unterfangen, die Beurteilungen über Santini und seine Sammlung, welche aus einer meist subjektiven

⁸⁶Kandler, *Musikzustand von Rom*, Sp. 475.

Haltung erwachsen, aus der Retrospektive zu bewerten und ins rechte Licht zu rücken. Es ist in jedem Falle zu konstatieren, daß Santini und seine Sammlung äußerst unterschiedlich bewertet wurden, ja geradezu in einer polarisierenden Art und Weise.

Im folgenden werden die diversen Ehrungen dargestellt, die Santini zu Lebzeiten aus dem In- und Ausland zukamen.

Aufgrund seiner Kontakte nach Berlin wurde Santini 1837 Ehrenmitglied der Berliner Sing-Akademie. Alessandro Carcano berichtet von einem Brief Carl Friedrich Rungenhagens vom 5. Oktober 1837, in welchem er Santini mitteilt, daß seine Motette *Exultate mecum semper in Domino* zusammen mit Werken von Bach und Händel erfolgreich aufgeführt worden und er zum Ehrenmitglied der Berliner Sing-Akademie ernannt worden sei.⁸⁷ Zu dieser Ehre ist er vermutlich nicht nur wegen jener erfolgreichen Aufführung gekommen, sondern wohl auch infolge der langjährigen Korrespondenz mit der Sing-Akademie – vor allem mit Zelter. Auch in Frankreich wurde Santini durch die Vermittlung Bottée Toulmons 1840 zum korrespondierenden Mitglied des *Comité historique des arts et monuments du Ministère de l'instruction publique français* ernannt. Wie wir bereits gesehen haben, wurde Santini durch zahlreiche Bestellungen von Toulmon unter Druck gesetzt. Féderovs Vermutung, daß bei dieser Ernennung strategische Gründe seitens Toulmons bestanden, um Santinis ‚Gunst‘ wiederzuerlangen, kann weder bestätigt noch verneint werden.⁸⁸

Santini war jedoch nicht nur im Ausland bekannt und geschätzt, sondern auch in Italien selbst. Beispielsweise wird er von Alessandro Carcano, Kapellmeister an St. Silvester in Rom, ausgiebig für seine Verdienste gewürdigt.⁸⁹ Auch der neben Baini bekannteste römische Musikwissenschaftler jener Zeit, Pietro Alfieri, erwähnt Santini lobend und betont vor allem die offene Zugänglichkeit seiner Bibliothek.⁹⁰

Sowohl Carcano als auch Alfieri waren Mitglieder der *Congregazione ed Accademia di S. Cecilia* [im folgenden: *Congregazione*], in welche auch Santini

⁸⁷Vgl. Alessandro Carcano, *Considerazioni sulla Musica Antica. Intitolate All' Ab. D. Fortunato Santini*, Rom 1842, S. 9 [im folgenden zitiert als: Carcano, *Considerazioni*].

⁸⁸Vgl. Féderov, *Lettres Santini Toulmon*, S. 131.

⁸⁹Vgl. Carcano, *Considerazioni*, S. 5–10.

⁹⁰Pietro Alfieri, *Brevi notizie storiche sulla Congregazione ed Accademia de Maestri e Professori di Musica di Roma: sotto l'invocazione di Santa Cecilia*, Rom 1845, S. 63. Alfieri hat Santini ein Exemplar mit Widmung geschenkt, das sich in der Santini-Bibliothek befindet (Signatur: SANT Dr. 788).

1835 aufgenommen wurde.⁹¹ Diese Institution, die es sich seit dem späten 18. Jahrhundert zur Aufgabe gemacht hatte, die Kirchenmusik zu pflegen, vereinigte im 19. Jahrhundert alle wichtigen Persönlichkeiten Roms, um die Kirchenmusik, welche einer Verweltlichung durch den Opernstil ausgesetzt war, zu reformieren. Dabei spielt der Name Gasparo Spontini eine wichtige Rolle. Dieser kehrte – in Berlin, Paris und London als Opernkomponist gefeiert – 1838 nach Rom zurück, um mit Kardinal Ostini über eine Reform der Kirchenmusik zu beraten. Spontini bestärkte Ostini zu einer Veröffentlichung seines *Editto contro l'abuso delle musiche teatrali introdotto nelle chiese*. Im Zuge dieser Reformbestrebungen wurde Spontini Vorsitzender einer Kommission aus Mitgliedern der *Congregazione*, um die Reform durchzuführen. Dieser Kommission gehörte neben Bainsi, Basili, Molinari, Fontemaggi und Cenciarelli auch Fortunato Santini an.⁹²

Die Rolle Santinis in dieser Reformbewegung kann nur grob zurückverfolgt werden und scheint über eine unterstützende Funktion nicht hinausgegangen zu sein. Giazotto spricht von einer engen Zusammenarbeit zwischen Santini und der *Congregazione*, der er zahlreiche musikalische Werke aus seiner Bibliothek vermachte und außerdem als Berater in kirchenmusikalischen Fragen fungierte.⁹³ Darüber hinaus wurde Santini laut Stassoff von der *Congregazione* zum *Maestro* ernannt, wodurch er autorisiert wurde, die Chöre einiger römischer Kirchen zu leiten.⁹⁴

Es muß zusammenfassend konstatiert werden, daß all diese Ehrungen für eine Akzeptanz Santinis im In- und Ausland sprechen. Die zeitgenössische Bewertung

⁹¹Aufgrund ihrer Verdienste sind im übrigen auch Johann Caspar Aiblinger (1839), Raphael Georg Kiesewetter (1840) und auch Felix Mendelssohn Bartholdy (1842) in die *Congregazione* aufgenommen worden.

⁹²Die Reformbestrebungen Spontinis brachten zwar zunächst nicht den gewünschten Erfolg, das Gedankengut dieser Bewegung wurde jedoch in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts in ganz Europa weitergeführt und umgesetzt. Vgl. Näheres zu den Reformbestrebungen und ihren Auswirkungen bei: Remo Giazotto, *Quattro secoli di storia dell' Accademia Nazionale di Santa Cecilia*, Rom 1970 [im folgenden zitiert als: Giazotto, *Santa Cecilia*]. Karl Gustav Fellerer, *Gasparo Spontini und die Kirchenmusikreform*, in: Festschrift für Walter Wiora zum 30. Dezember 1966, hrsg. von Ludwig Finscher und Christoph-Hellmuth Mahling, Kassel, 1967, S. 427–434. Ders., *Kirchenmusikalische Reformbestrebungen um 1800*, in: Colloquium „Die stilistische Entwicklung der italienischen Musik zwischen 1770 und 1830 und ihre Beziehungen zum Norden“ (Rom 1978) (= *Analecta Musicologica*. Veröffentlichungen der Musikgeschichtlichen Abteilung des Deutschen Historischen Instituts in Rom, Bd. 21), Laaber 1982, S. 393–409. Leopold M. Kantner, „*Aurea Luce*“, S. 32ff.

⁹³Vgl. Giazotto, *Santa Cecilia*, S. 155f.

⁹⁴Vgl. Stassoff, *L'Abbé Santini*, S. 29.

Santinis und seiner Sammlung erweist sich insgesamt jedoch als äußerst polarisierend.

Betrachten wir im folgenden Santinis Schaffen als Bearbeiter fremdsprachiger Werke.

2.5 Santini als Bearbeiter

Zu Beginn dieser Betrachtung muß zunächst auf ein terminologisches Problem hingewiesen werden. Es erweist sich in diesem Zusammenhang als problematisch, sich auf einen der Termini *Bearbeitung* oder *Übersetzung* festzulegen. Santini operiert stets mit dem Begriff der *Übersetzung* („tradotto“, „traduzione“) und legt somit den Schwerpunkt auf die textliche Adaption. Es kann jedoch – ohne auf Einzelheiten einzugehen – vorweggenommen werden, daß sich im Zuge der Analyse seiner italienischen Bearbeitung von Carl Heinrich Grauns *Der Tod Jesu* auch musikalische Umgestaltungen zeigen. Somit kann das gesamte Phänomen nicht auf rein sprachliche Aspekte begrenzt werden. In der folgenden Darstellung wird *Bearbeitung* als allgemeiner Oberbegriff, *Übersetzung* im Hinblick auf sprachliche Aspekte verwendet.

Abschließend ist zu klären, in wieweit der Terminus *Parodie* für diese Untersuchung eine Rolle spielt. Heinrich Christoph Koch definiert den Begriff folgendermaßen:

Wenn zu einem vorhandenen Singstücke ein anderer Text, es sey nun in eben derselben Sprache, oder in einer anderen, verfertigt, und dem Tonstücke unterlegt wird, so nennt man diesen dem Tonstücke aufs neue unterlegten Text eine Parodie.⁹⁵

Entscheidend ist die Formulierung „ein anderer Text“. Es geht also nicht um Übersetzungen, sondern um neue Texte, die anstelle des ursprünglichen in einem neuen Werk- bzw. Gattungskontext erscheinen. Bei Santinis Text handelt es sich nicht um eine Neutextierung und somit um eine Parodie, sondern um eine Übersetzung, die an entsprechender Stelle näher untersucht wird. Der Parodiebegriff kann demnach für die vorliegende Studie ausgeschlossen werden.

⁹⁵Heinrich Christoph Koch, *Musikalisches Lexikon*, 2 Bde., Frankfurt a.M. 1802 (Nachdruck Hildesheim 1964), Sp. 1136.

Mitte der 1830er Jahre initiierte Santini einen musikalischen Zirkel, welcher sich wöchentlich traf, um geistliche Musik aus seiner Sammlung zu singen und kennenzulernen. Fanden diese Soirées zunächst im Hause seines Freundes und Kapellmeisters Sirletti⁹⁶ statt, veranstaltete Santini sie nach dessen Tod 1838 in seiner eigenen Wohnung in der Via dell' Anima 50. Zu diesen Soirées kamen sowohl römische Dilettanten und Sänger der päpstlichen Kapelle, als auch auswärtige Musiker, die sich in Rom – etwa während der Fastenzeit – aufhielten. Carcano und Stasoff berichten über ein – heute verschollenes – Album, in welchem sich so prominente Namen wie Franz Liszt, Johann Baptist Cramer, François Joseph Fétis und Fanny Mendelssohn finden.⁹⁷ In diesem Zirkel wurde vorwiegend geistliche A-cappella-Musik gesungen, und zwar vor allem Werke Palestrinas. Santinis Verehrung für diesen Meister der *Römischen Schule* ging soweit, daß er eine Büste Palestrinas von Pietro Galli anfertigen ließ und sie in seiner Bibliothek am 29. Februar 1844 im Rahmen eines Festaktes mit zahlreichen Gästen aufstellte. Die Festrede hielt der bereits erwähnte Alessandro Carcano.⁹⁸

Neben solcher Palestrina-Verehrung⁹⁹ galt das Interesse Santinis auch englischer und deutscher geistlicher Musik, deren Texte er ins Lateinische oder Italienische übersetzte. Bezogen auf englischsprachige Werke sind besonders zwei Sammlungen zu nennen: Die Handschriften mit den Titeln *Composizioni Sacre dall' Inglese in Latino tradotto*¹⁰⁰ und *Scelta di Musica antica dall' Inglese tradotta in Latino da Fortunato Santini*.¹⁰¹ In diesen Sammlungen sind Werke etwa von Christopher Tye, Richard Farrant, Benjamin Rogers, Henry Purcell und

⁹⁶Sirletti war ebenfalls Schüler Jannaconis, Pianist und Komponist. Vgl. Kandler, *Musikzustand von Rom*, Sp. 456f.

⁹⁷Vgl. Carcano, *Considerazioni*, Anm. 1, S. 6f. Vgl. Féderov, *Stasov chez Santini*, S. 59.

⁹⁸Diese Festrede veröffentlichte Carcano 1845. Vgl. Alessandro Carcano, *Discorso per la inaugurazione del busto in cui per le cure dell' egregio D. Fortunato Santini, dallo scultore Pietro Galli venne effigiato con mirabile eccellenza d'arte il sommo compositore Giov. Pierluigi da Palestrina detto il principe della musica; letto in Roma il giorno 29 febbraio 1844 nella biblioteca Santini*, Rom 1845.

Die Augenzeugin Rebecka Dirchilet berichtete Fanny Hensel davon: „Neulich war eine schrecklich langweilige Verherrlichung bei Santini, der hatte eine Büste von Palestrina mit einer Serviette zugedeckt und dann mit Begleitung einer Rede, Rezitierung von hundert Sonetten und einer gräßlichen papalen Musik aufgedeckt, dabei waren lauter Mönche und wir.“ Sebastian Hensel, *Die Familie Mendelssohn 1729–1847. Nach Briefen und Tagebüchern*, 3. Aufl. Berlin 1882, S. 287.

⁹⁹Es haben sich darüber hinaus zahlreiche Handschriften und Drucke Palestrinischer Werke in der Santini-Sammlung erhalten: Vgl. Wörmann, *Santini-Katalog*, Bd. 3, S. 434–455.

¹⁰⁰Vgl. RISM: SANT Hs. 3616.

¹⁰¹Vgl. RISM: SANT Hs. 3980.

William Byrd ins Lateinische übersetzt worden. Mögliche Aufführungen dieser Bearbeitungen in Italien oder England sind nicht belegt.

Deutschsprachige Werke sind von Santini in einem deutlich größeren Umfang bearbeitet worden. In Mendelssohns Reisebriefen kommt Santinis Verehrung Johann Sebastian Bachs deutlich zum Ausdruck. In einem Brief an seine Familie vom 2. November 1830 aus Rom heißt es:

Der Abbate erwartet mich schon lange, wie ich höre, und mit Ungeduld, weil er mehrere Aufschlüsse über deutsche Musik von mir haben möchte, und weil er hofft, ich würde ihm die Partitur der Bach'schen Passion mitbringen.¹⁰²

Mendelssohn erwähnt hier nicht explizit, welche der beiden Bachschen Passionen gemeint ist. Mendelssohns legendäre Wiederaufführung der *Matthäus-Passion* ein Jahr zuvor läßt darauf schließen, daß er mit „der Bach'schen Passion“ eben diese meint. Tatsache ist, daß Santini die Berliner Erstdrucke beider Passionen besessen hat.¹⁰³ Eine Stelle in einem Brief Mendelssohns an Zelter vom 1. Dezember 1830 bringt Klarheit:

[...]; Trautwein steht mit ihm [Santini] in Verbindung, glaub' ich; er hat ihm wenigstens schon Mehreres geschickt, und auf die Seb. Bach'sche Passion wartet er täglich mit Ungeduld.¹⁰⁴

Mendelssohn dürfte in diesem Fall die *Johannes-Passion* gemeint haben, da sie 1831 von dem Berliner Verlagshaus Trautwein als Erstdruck erschien. Santini hat diese nun mit einem lateinischen Text bearbeitet.¹⁰⁵ Darüber geben zwei Handschriften Aufschluß: *Passio Domini Nostri Jesu Christi secundum Joannem. Oratorium magnum compositum a Joanne Sebastiano Bach ex Germanico sermone in Latinum versum a F[ortunato] S[antini]*.¹⁰⁶ Der erste Teil dieser

¹⁰²Briefe Mendelssohn, S. 38.

¹⁰³*Grosse Passionsmusik nach dem Evangelium Matthaei*. Berlin: Schlesinger, 1830 (SANT Dr. 42a). *Grosse Passionsmusik nach dem Evangelium Johannis*. Berlin: Trautwein, 1831 (SANT Dr. 43). Vgl. Wörmann, *Santini-Katalog*, S. 41.

¹⁰⁴Briefe Mendelssohn, S. 56.

¹⁰⁵In der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts haben Friedrich Smend und Karl Gustav Fellerer Studien zu dieser Bearbeitung der *Johannes-Passion* veröffentlicht. Vgl. Smend, *Santini*, S. 90–98 sowie Karl Gustav Fellerer, *Bachs Johannes-Passion in der lateinischen Fassung Fortunato Santinis*, in: Festschrift Max Schneider zum achtzigsten Geburtstage, hrsg. von Walther Vetter, Leipzig 1955, S. 139–145 [im folgenden zitiert als: Fellerer, *Bachs Johannes-Passion*].

¹⁰⁶Vgl. RISM: SANT Hs. 263.

lateinischen Bearbeitung ist vollständig, wohingegen der zweite Teil Lücken aufweist und mit der Schilderung der Naturereignisse nach dem Tode Jesu abbricht. Eine weitere Handschrift¹⁰⁷ bündelt die ersten Choräle der *Johannes-Passion* in Partiturform und in Einzelstimmen. Die Frage, ob Santini auch die *Matthäus-Passion* bearbeitet hat, kann zumindest teilweise beantwortet werden. In seiner oben genannten Bearbeitung der *Johannes-Passion* findet sich das ins Lateinische übersetzte Rezitativ „Et ecce velum scissum est“ aus der *Matthäus-Passion*. Santini bemerkt dort: „Nb. Questo Recitativo e presso dalla Passione di S. Matteo“.¹⁰⁸ Zudem ist der zweiten genannten Handschrift der Choral „Wenn ich einmal soll scheiden“ aus der *Matthäus-Passion* mit einer diesmal italienischen Übersetzung angehängt. Ferner hat Santini seinem Tauschpartner Gaetano Gaspari aus Bologna die Übersendung seiner übersetzten *Matthäus-Passion* von Bach versprochen.¹⁰⁹

Ein Briefzitat Mendelssohns führt uns zu weiteren Werken Bachs, die Santini in seinem Besitz hatte bzw. bekommen sollte. In einem Brief an seine Familie vom 8. November veranlaßt er folgendes:

Ich bitte Euch, mir für ihn als Zeichen meiner Dankbarkeit die sechs Cantaten von Seb. Bach, die Marx bei Simrock herausgegeben hat oder einige der Orgelstücke herzuschicken. Am liebsten wären mir Cantaten; das Magnificat und die Motetten u.a.m. besitzt er selbst.¹¹⁰

Es lassen sich in der Santini-Bibliothek außer den *Passionen* eine Reihe von Drucken Bachscher Musik finden. Dabei handelt es sich vorwiegend um Vokalmusik, wie die bei Mendelssohn erwähnten *Motetten*, dem fünfstimmigen *Magnificat* und einer Druckausgabe der *h-moll Messe*. Darüber hinaus hat Santini etwa zehn Drucke von Bachschen Instrumentalwerken erworben.¹¹¹

¹⁰⁷Vgl. RISM: SANT Hs. 268.

¹⁰⁸Vgl. fol. 88 von: SANT Hs. 263. Zitiert nach Fellerer, *Bachs Johannes-Passion*, S. 139.

¹⁰⁹Vgl. Luigi Fernando Tagliavini, *Johann Sebastian Bachs Musik in Italien im 18. und 19. Jahrhundert*, in: *Bachiana et alia musicologica*. Festschrift Alfred Dürr, hrsg. von Wolfgang Rehm, Kassel [u.a.] 1983, S. 307 [im folgenden zitiert als: Tagliavini, *Bachs Musik in Italien*].

¹¹⁰*Briefe Mendelssohn*, S. 40f.

¹¹¹Vgl. Wörmann, *Santini-Katalog*, Bd. 1, S. 41ff. Santini besaß auch Werke der Bachsöhne Johann Christian (Vokal- und Cembalowerke), Johann Christoph (Motetten), Carl Philipp Emanuel (vorwiegend Klavierwerke) und Wilhelm Friedemann (eine Motette) sowie Motetten von Johann Michael Bach – Arnstädter Organist und Vater von Johann Sebastian Bachs erster Frau Maria Barbara –, wenn auch in einer deutlich geringeren Anzahl als die erwähnten Werke von Johann Sebastian Bach. Vgl. Wörmann, *Santini-Katalog*, Bd. 1, S. 40ff.

Mendelssohn war es auch, der sich für Santini in einem Brief an Carl Friedrich Zelter vom 1. Dezember 1830 einsetzte:

Er nimmt sich vor, noch mehr deutsche Musik hier bekannt zu machen, und übersetzt zu dem Ende Ihre Motette: ‚Der Mensch lebt und bestehet‘ und Seb. Bach’s ‚Singet dem Herrn ein neues Lied‘ ins Lateinische und den ‚Judas Maccabäus‘ von Händel ins Italienische. Er ist die Gefälligkeit selbst und ein sehr liebenswürdiger alter Herr. Wenn Sie ihm bei Gelegenheit Manches von deutscher Musik könnten zukommen lassen, so wäre sein höchster Wunsch erfüllt; denn all’ sein Sinnen und Trachten geht nun dahin, die deutsche Kirchenmusik in Italien einzuführen, und er besitzt von Seb. Bach bis jetzt nur die gedruckten Motetten und das Magnificat, von Graun nur das *Te deum* und die ‚Passion‘;[...].¹¹²

Die bei Mendelssohn erwähnte Übersetzung der Bachschen Motette *Singet dem Herrn ein neues Lied* ist genauso wenig auffindbar wie eine etwaige Übersetzung der Motette Zelters *Der Mensch lebt und bestehet*. In der Santini-Bibliothek befinden sich lediglich die gedruckten Motetten Bachs¹¹³, sowie eine autographe Handschrift von Zelters Motette von 1803 mit einer Widmung an Santini.¹¹⁴

Etwas anderes ist aber an dem obigen Briefzitat Mendelssohns bemerkenswert. Denn laut Mendelssohn habe Santini den Wunsch, deutsche Musik in Italien bekannt zu machen. In der Tat fügt Santini dem Titel der meisten bearbeiteten Manuskripte die Formulierung „per favore conoscere il merito“ oder auch „per farne conoscere il bello“ hinzu, was Mendelssohns Aussagen bestätigt.

Mendelssohn erwähnt außerdem die Übersetzung von Händels *Judas Maccabäus*. Dies führt uns zu den Werken Händels, die in zahlreichen Handschriften und Drucken in der Santini-Sammlung¹¹⁵ vorzufinden sind. Im Vergleich zu Bachschen Werken bearbeitet Santini diese in einer deutlich größeren Anzahl. Seine Bearbeitungen gliedern sich in zwei Bereiche, welche anhand der unterschiedlichen Übersetzungssprache differenziert werden können. Die Bearbeitungen streng

¹¹²*Briefe Mendelssohn*, S. 56.

¹¹³SANT Dr. 55. Vgl. Wörmann, *Santini-Katalog*, Bd. 1, S. 42.

¹¹⁴Vgl. RISM: SANT Hs. 4336.

¹¹⁵Vgl. hierzu Wörmann, *Santini-Katalog*, Bd. 2, S. 260–270. Vgl. außerdem Rudolf Ewerhart, *Die Händel-Handschriften der Santini-Bibliothek in Münster*, in: *Händel-Jahrbuch* 6 (1960), S. 111–150.

liturgischer Werke sind stets in lateinischer Sprache gehalten. Hier wären Werke zu nennen wie etwa das *Dettinger Te Deum* oder *Jubilate Deo*, welches Händel anlässlich des Utrechter Friedens 1713 komponiert hatte. Bei der Bearbeitung des *Jubilate Deo* vermerkt Santini im Titel das Datum 1809.¹¹⁶ Er muß also sehr früh seine Leidenschaft zu Händels Musik entdeckt haben, auch wenn seine Kontakte nach Deutschland – wie oben beschrieben – erst in den folgenden Dezennien ihren Höhepunkt erreichten.

Sind diese Bearbeitungen streng kirchenmusikalischer Werke stets in lateinischer Sprache gehalten und ohne Aufführungsbelege – etwa durch erhaltene Einzelstimmen –, so verhält es sich mit den Bearbeitungen größerer Oratorienwerke Händels anders. Diese basieren einerseits ausnahmslos auf der italienischen Sprache wie beim *Il Messia*, *Giuda Maccabeo* und *Sansone*¹¹⁷ und sind andererseits auch in Einzelstimmen erhalten. Dabei ist auffällig, daß diese Bearbeitungen unvollständig bleiben. Entweder bearbeitet er wie beim *Il Messia* nur den ersten Teil, oder wie bei *Sansone* vorwiegend Chöre. Bei *Giuda Maccabeo* bearbeitet er sowohl Chöre als auch Arien. Eine Systematik ist somit nicht zu erkennen.¹¹⁸ Jedoch ist eine klare Gewichtung auf die Bearbeitung Händelscher Chöre zu erkennen. Besonders die erhaltenen Einzelstimmen lassen auf eine praktische Anwendung im Rahmen seines musikalischen Zirkels schließen. Vor diesem Hintergrund erscheint es durchaus verständlich, daß er aus zahlreichen Werken Händels gezielt einzelne Chöre der Oratorien auswählte, statt sie vollständig samt Rezitativen und Arien zu bearbeiten. Santini bestätigt diese Präferenz bereits in seinem Katalog von 1820. Dort bietet er sämtliche Chöre der englischen Werke Händels in lateinischer oder italienischer Sprache an:

N.B. Tutti li Cori delle Opere Inglesi di questo inimitabile Autore si possono avere [sic!] ad libitum tradotti in Latino, o in Italiano.¹¹⁹

Santini beschränkte sich jedoch nicht nur auf Werke barocker Meister wie Bach oder Händel. In seiner Sammlung findet sich darüber hinaus Joseph Haydns Oratorium *Die Worte des Erlösers am Kreuze* in der italienischen Bearbeitung

¹¹⁶Vgl. RISM: SANT Hs. 1876.

¹¹⁷Vgl. RISM: SANT Hs. 1864, Hs. 1868, Hs. 1871. Vgl. Wörmann, *Santini-Katalog*, Bd. 2, S. 264ff.

¹¹⁸Vgl. Näheres bei: Karl Gustav Fellerer, *Fortunato Santini als Sammler u. Bearbeiter Händelscher Werke*, in: Händel-Jahrbuch 2 (1929), S. 25ff. [im folgenden zitiert als: Fellerer, *Bearbeiter Händelscher Werke*].

¹¹⁹Santini, *Catalogo*, S. 26.

mit dem Titel *Le parole del Redentore in Croce*¹²⁰ sowie einzelne Bearbeitungen kirchenmusikalischer Werke Mozarts.¹²¹

Santini scheint über seinen Zirkel hinaus wenige Aufführungsmöglichkeiten in Rom gehabt zu haben. In dem bereits auszugsweise zitierten Brief Mendelssohns an seine Familie vom 8. November 1830 heißt es:

Er hat ‚Singet dem Herrn ein neues Lied‘ übersetzt und will es in Neapel zur Aufführung bringen; dafür muß er belohnt werden.¹²²

Stassoff bestätigt, daß Santini dem Herzog de la Valle, Vorsteher der dortigen *Società Filarmonica*, seine Bearbeitungen für Aufführungen zugesandt habe.¹²³ Laut Tagliavini könne es sich um den neapolitanischen Patrizier *Cavalier Giuseppe della Valle* handeln, der am 9. September 1845 zum Verwaltungsrat der *Königlichen Collegi di Musica San Sebastiano* und *San Pietro a Maiella* in Neapel ernannt wurde.¹²⁴ Diese Vermutung kann insofern bestätigt werden, als in einem gedruckten Katalog der neapolitanischen *Biblioteca del R. Conservatorio di musica di S. Pietro a Majella* folgender Eintrag unter Händel zu finden ist:

– (1713) – *Jubilate Deo Salmo LCIX* (Salmo C). *A cinque Voci con più stromenti Composto in Lingua Inglese Da G.F. Haendel L’Anno 1713*. Per la Pace di Utrecht Tradotto in Latino e dedicato a S. E. il Sig. D. G. De la Valle de’ Duchi di Ventignano dal Sacerdote Fortunato Santini e da G. della Valle offerto alle Signorine Minutolo. . . il dì 18 genn: 1838.¹²⁵

Dieser Angabe kann man eindeutig entnehmen, daß Santini das – lateinisch übersetzte – *Jubilate Deo* Händels mit einer Widmung nach Neapel zu della Valle schickte. Della Valles Vorname wird hier mit „G.“ abgekürzt, was auf den Namen *Giuseppe* hindeutet. Zudem wird della Valle als „Herzog von Ventignano“ („de’ Duchi di Ventignano“) bezeichnet, was wiederum mit Stassoffs Aussage kongruiert. Außerdem wurde der oben erwähnte Eintrag im Katalog des *Conservatorio*

¹²⁰Vgl. RISM: SANT Hs. 2002.

¹²¹Vgl. RISM: SANT Hs. 2778, Hs. 3615.

¹²²*Briefe Mendelssohn*, S. 41.

¹²³Vgl. Stassoff, *L’ Abbé Santini*, Anm. 1, S. 26.

¹²⁴Tagliavini, *Bachs Musik in Italien*, Anm. 48, S. 311. Tagliavini gibt an, daß er diese Information aus Francesco Florimos vierbändigem Werk bezogen hat: *La Scuola musicale i Napoli e i suoi Conservatori*, Neapel 1880, Band II, S. 151.

¹²⁵Guido Gasperini/Franca Gallo, *Città di Napoli. Biblioteca del R. Conservatorio di Musica di S. Pietro a Majella* (= Catalogo delle Opere Musicali ; Serie X), Parma 1934, S. 113.

di musica di S. Pietro a Majella gefunden, in welchem – wie oben gesehen – della Valle 1845 Verwaltungsrat wurde. Es liegt also insgesamt nahe, diesen *Giuseppe della Valle* zu jenem zu erklären, der von Santini dessen Bearbeitungen zu Aufführungszwecken nach Neapel geschickt bekam.

Im folgenden geht es darum, Santinis Bearbeitungsprinzipien zu beleuchten. Stassoff etwa hebt die besondere Qualität seiner Übersetzungen hervor:

Ces traductions sont faites avec un soin et une intelligence infiniment remarquable, de sorte que des personnes qui s'intéressaient et étaient suffisamment compétentes dans cette matière, n'ont pu ne pas admirer la fidélité et l'adresse constante du travail de Santini.¹²⁶

Im weiteren Verlauf bemerkt er, daß Santinis Übersetzungen gedruckt und veröffentlicht werden müßten und behauptet schließlich, daß die Komponisten der Originale mit Sicherheit ihr Einverständnis für derartige, den Originaltext bewahrende, Übersetzungen gegeben hätten.¹²⁷ Überdies geht Stassoff auf das Wort-Ton-Verhältnis ein. Er sagt, Santini vermeide durch wörtliche Übersetzung in den meisten Fällen Wortumstellungen, so daß die entsprechenden Worte bei der vom Komponisten zgedachten Note blieben.¹²⁸ Da Stassoff jedoch keine konkreten Belege am Notenmaterial für seine Aussagen anführt, wird zu prüfen sein, ob sie einer Untersuchung standhalten, relativiert oder gar revidiert müssen. Außerdem sei erneut an Stassoffs Subjektivität erinnert.

Im nächsten Kapitel wird Santinis Bearbeitung von Carl Heinrich Grauns *Der Tod Jesu* untersucht, um Aufschlüsse über dessen Bearbeitungsweise sowohl im Hinblick auf die italienische Übersetzung selbst als auch auf die Auswirkungen auf den Notentext zu erhalten. Die eingangs erwähnte terminologische Problematik wird dabei genauso zu berücksichtigen sein.

Aus folgenden Gründen erweist sich gerade diese Bearbeitung für die folgende Untersuchung als zweckmäßig und passend. Zum einen fehlen eingehende Studien zu den italienischsprachigen Bearbeitungen Santinis. Die bisherigen Studien konzentrierten sich auf die lateinischen Bearbeitungen Bachs oder Händels.¹²⁹

¹²⁶Stassoff, *L'Abbé Santini*, S. 26.

¹²⁷Ebd., S. 27.

¹²⁸Ebd., S. 26.

¹²⁹Vgl. Smend, *Santini*. Fellerer, *Bachs Johannes-Passion*. Ders., *Bearbeiter Händelscher Werke*.

Andererseits handelt es sich um eine vollständige Bearbeitung eines größeren Werkes, was – wie oben gesehen – keineswegs selbstverständlich ist. Dies bietet den Vorteil, die Bearbeitungsweise verschiedener musikalischer Formteile eines geschlossenen Werkes betrachten zu können.

Kapitel 3

Der *Tod Jesu* von Carl Heinrich Graun in der Bearbeitung Fortunato Santinis

3.1 *Der Tod Jesu* in der Vertonung Carl Heinrich Grauns

Es soll nun ein kurzer Überblick zur Passionsvertonung *Der Tod Jesu* von Carl Heinrich Graun gegeben werden. Musikalische Details der Graunschen Vertonung können dabei nur grob angedeutet bzw. erst im Vergleich mit der Santinischen Bearbeitung mit einbezogen werden.¹

Carl Heinrich Graun (1703/04–1759) zählte zu den bekanntesten und renommiertesten Komponisten seiner Zeit.² Nach seiner Ausbildungszeit in Dresden, begann er seine Karriere zunächst als Tenor am Hof von Herzog Wilhelm von Braunschweig-Wolfenbüttel und wurde dort später neben Georg Caspar Schürmann zum Vizekapellmeister ernannt. Während Graun zunächst deutschsprachige

¹Vgl. die ausführliche musikalische Analyse bei: Herbert Lölkes, *Ramlers "Der Tod Jesu" in den Vertonungen von Graun und Telemann. Kontext – Werkgestalt – Rezeption.* (= Marburger Beiträge zur Musikwissenschaft, Bd. 8), Kassel [u.a.] 1999, S.124ff [im folgenden zitiert als: Lölkes, „*Der Tod Jesu*“].

²Vgl. Näheres zur Biographie bei: Norbert Reglin, *Carl Heinrich Graun – Erster Preussischer Hofkapellmeister und bedeutender Opernkomponist in der 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts*, Potsdam 1988, S. 1–81. Claudia Terne, „*Ich wünsche ihn lange zu hören*“ (F. W. Marburg). *Der Komponist und preußische Hofkapellmeister Carl Heinrich Graun und seine Brüder*, [Herzberg] 2001.

Opern komponierte, wie etwa *Polydorus* und *Sancio und Sinilde*, so verlagerte sich in der Folgezeit sein Schaffen auf die italienische Oper. Am 13. Juni 1733 wurde *Lo specchio della Fedelta* anlässlich der Hochzeit des preußischen Kronprinzen Friedrich mit der Prinzessin Elisabeth Christine von Braunschweig-Bevern im Schloß Salzdahlum aufgeführt. 1735 kündigte Graun am Braunschweiger Hof und fand am Kronprinzenhof in Ruppin – später in Rheinsberg – eine Anstellung als Kammersänger und Komponist. Als Friedrich II. 1740 zum König gekrönt wurde, ernannte er Graun zum Hofkapellmeister und Hofkomponisten. Bis zu seinem Tode 1759 komponierte er für das Königliche Theater 27 italienische Opern, welche ihm großen Erfolg bescherten. Zu den erfolgreichsten zählen *Artaserse*, *Adriano in Siria*, *Cinna* und insbesondere *Montezuma*, zu welcher Friedrich II. das Libretto verfaßte. Grauns kirchenmusikalisches Schaffen war vergleichsweise gering. Sein *Te Deum* wurde anlässlich der für Preußen siegreichen Schlacht bei Prag 1757 uraufgeführt. Weiterhin sind seine Passionsvertonungen *Kommt her und schaut* und *Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld* zu nennen. Letztere wurde – bereits um 1730 in Braunschweig komponiert – 1754 in der Berliner Domkirche unter dem Titel *Das Versöhnungsleiden Jesu* aufgeführt.³ Seinen Nachruhm bis weit in das 19. Jahrhundert verdiente sich Graun jedoch durch seine Passionsvertonung *Der Tod Jesu*. Nach ihrer Uraufführung am 26. März 1755 in Berlin erfuhr sie eine intensive und erfolgreiche Rezeption.

Der Musiktheoretiker Friedrich Wilhelm Marpurg publizierte nach dem 1760 veröffentlichten Erstdruck bei *Breitkopf & Härtel* eine Anzeige mit folgenden markanten Worten:

Was ein Rammler gedichtet, und ein Graun componirt hat, braucht keiner weitem Empfehlung. Prächtige Chöre, rührende Arien, die den nachdrücklichsten Worten angemessen sind; wohl ausgearbeitete Fugen; Duetten, wo Kunst und Geschmack um den Vorzug streiten; Affect und Feuer in der Composition; das Herz angreifende Recitative, ein feiner und edler Gesang, eine volle majestätische Harmonie –

³Vgl. hierzu Jürgen Heidrich, *Protestantische Kirchenmusikanschauung in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Studien zur Ideengeschichte ‚wahrer‘ Kirchenmusik* (= Abhandlungen zur Musikgeschichte, Bd. 7), Göttingen 2001, Anm. 103, S. 210 [im folgenden zitiert als: Heidrich, *Kirchenmusikanschauung*].

sind die wesentlichen Stücke einer schönen Kirchencomposition, und die Kennzeichen der graunischen Muse.⁴

Grauns Komposition erfährt hier durch Marpurg eine Beurteilung vor allem im Hinblick auf ästhetischen Kriterien, die eine gelungene Kirchenkomposition zu erfüllen habe. Marpurgs Schlagworte „prächtig“, „rührend“ und „schön“ entsprechen in jeder Beziehung dem empfindsamen Zeitalter, in welchem das Stück entstand und erfolgreich wurde.

Als Zentrum der Graun-Rezeption – und vor allem des *Tod Jesu* – ist Berlin zu nennen. Die 1791 von Karl Friedrich Christian Fasch gegründete Berliner Sing-Akademie sicherte dem *Tod Jesu* bis weit ins 19. Jahrhundert einen festen Platz im Berliner Musikleben. Sie wurde dort bis 1884 insgesamt über 70 Mal – meist als Karfreitagsmusik – aufgeführt. Erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurde sie allmählich von Johann Sebastian Bachs *Matthäus-Passion* abgelöst. Grauns *Tod Jesu* wurde jedoch auch außerhalb Berlins zahlreich aufgeführt – darunter auch in einigen katholisch-geprägten Orten.⁵

Grauns Komposition ist mit drei Vokalsolisten (STB), einem vierstimmigen Chor (SATB), je zwei Querflöten, Oboen und Fagotten sowie Streichern und Basso continuo besetzt. Die insgesamt 25 Nummern gliedern sich in acht Rezitative (inklusive eines *Accompagnatos*), sechs Arien, fünf Chöre und sechs Choräle. Während die Arien durch ihren kantablen Stil Grauns Schaffen als Opernkomponist durchscheinen lassen, zeichnen sich die Chöre durch eine – besonders in dem als Doppelfuge konzipierten Chor Nr. 14 („Christus hat uns ein Vorbild gelassen“) – traditionelle Kontrapunkttechnik aus. Die Choräle sind mit Ausnahme des Chorals Nr. 24 im strengen Kantionalsatz gehalten und betonen den sakralen Charakter des Werkes.

Bisher wurde eine gattungsspezifische Zuordnung dieser Vertonung vermieden, da eine uneinheitliche Terminologie in diesem Zusammenhang zu beobachten ist. Die Beantwortung der Frage, ob der *Tod Jesu* zum Typus einer *oratorischen Passion*, eines *Passionsoratoriums* oder einer *Passionskantate* gezählt werden sollte, erweist sich als strittig. Während etwa Jürgen Heidrich den *Tod Jesu* dem

⁴Friedrich Wilhelm Marpurg, *Historisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*, Bd. 5, 3. Stück, 1761, S. 247 [im folgenden zitiert als: Marpurg, *Historisch-Kritische Beyträge*].

⁵Vgl. die Darstellung der Rezeptionsgeschichte zum *Tod Jesu* bei: Lölkes, „Der *Tod Jesu*“, S. 105ff., 211ff. Ingeborg König, *Studien zum Libretto des „Tod Jesu“ von Karl Wilhelm Ramler und Carl Heinrich Graun* (= Schriften zur Musik, Bd. 21), München 1972, S. 5ff. [im folgenden zitiert als: König, *Studien zum Libretto*].

Typus des *lyrischen Passionsoratoriums* zuordnet⁶, empfiehlt Elke Axmacher die Zuordnung „zur oratorischen Passion, sofern epischer Bericht den Rahmen bildet (wie im Falle des ‚Tod Jesu‘)“.⁷ Ingeborg König formuliert hingegen, daß der *Tod Jesu* „entweder als Kantate mit epischem Einschlag oder als (undramatisches) lyrisches Oratorium zu definieren“ sei.⁸ Offenbar ist eine einheitliche Terminologie nur schwer möglich, zumal die Begriffe *Kantate* und *Oratorium* im 18. Jahrhundert – auch für Grauns *Tod Jesu* – oftmals äquivalent verwendet wurden. Eine erschöpfende Betrachtung dieses terminologischen Problems muß in diesem Rahmen jedoch ausbleiben. In diesem Zusammenhang sei vorweggenommen, daß auch Santini zwischen diesen Termini laviert.

Das enorme Ansehen und die rasche Verbreitung der Graunschen Passionsvertonung basiert auf vielen Faktoren. Neben der enormen Popularität Grauns und seines Textdichters Karl Wilhelm Ramlers ist es zunächst das Ramlersche Libretto, das auf dem Hintergrund der weiter unten beschriebenen Charakteristik im Geiste einer modern-bürgerlichen Religiosität konzipiert ist. Der Text erhält darüber hinaus durch Graun ein kompositorisches Gewand, das sich durch eine enorme Bandbreite und Mischung verschiedener Stile auszeichnet und in der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* gar als „heiliges Nationaleigenthum“⁹ bezeichnet wurde. Es ist nicht zuletzt der Verdienst der Berliner Sing-Akademie, das Werk bis weit ins 19. Jahrhundert in Berlin als Karfreitagsmusik etabliert zu haben.

3.2 Quellenkritik und Überlieferung

3.2.1 Quelle A

Quelle A [nachfolgend *Münsteraner Quelle* genannt] befindet sich in den Santini-Beständen der Münsterschen Diözesanbibliothek. Die Handschrift mit der Signatur *SANT Hs. 1735* liegt im Querformat mit den Maßen 21,5 × 28,5 cm vor.

⁶Vgl. Heidrich, *Kirchenmusikanschauung*, S. 208f.

⁷Elke Axmacher, „*Aus Liebe will mein Heyland sterben*“. *Untersuchungen zum Wandel des Passionsverständnisses im frühen 18. Jahrhundert* (= Beiträge zur theologischen Bachforschung, Bd. 2), Neuhausen-Stuttgart 1984, Anm. 18, S. 104 [im folgenden zitiert als: Axmacher, *Untersuchungen*].

⁸König, *Studien zum Libretto*, S. 96.

⁹*Allgemeine Musikalische Zeitung* 6 (1804) Leipzig, S. 482. [im folgenden zitiert als: AMZ].

Aus konservatorischen Gründen erhielten viele Manuskripte der Santini-Sammlung in den 1960er Jahren einen neuen Einband. Bei dem vorliegenden Manuskript besteht dieser aus einem hellbraunbezogenen Karton. Der Rücken des Einbandes wurde zur Stabilisierung mit Leinen bezogen und sorgt durch ein etwas größeres Maß ($22,5 \times 29$ cm) für zusätzlichen Schutz.

Die alten Einbände wurden im Zuge der Restaurierung separat aufbewahrt. Im Hinblick auf diese Handschrift ist lediglich die Vorderseite des Originaleinbandes erhalten. Sie besteht aus einem Karton ($21,5 \times 28,5$ cm), der auf der Recto-Seite mit einem Buntpapier, in Gestalt eines braun-gelblich gemusterten Tropfenmosaiks, überzogen ist. Die Verso-Seite ist weiß. Auf der Recto-Seite ist ein ovalgeschnittenes, weißes Papier aufgeklebt, auf dem mit schwarzer Tinte folgender Titel notiert ist:

*La Morte / di Gesù / Oratorio / di Carlo Enrico Graun / tradotto
dal Tedesco / da Fortunato Santini*

Fortunato Santini kann eindeutig als Schreiber dieser Handschrift festgestellt werden. Santinis Name wird sowohl auf dem originalen Einband als auch auf dem Titelblatt – siehe unten – genannt. Darüber hinaus stimmt die vorliegende Hand- und Notenschrift mit derjenigen in Briefen und autographen Manuskripten Santinis überein.¹⁰

Das Papier kann aufgrund seines ungleichmäßig verlaufenden rechten Randes und seiner Konsistenz als Büttenpapier identifiziert werden. Es ist am oberen und unteren Rand beschnitten, was auf ein ursprünglich größeres Format hindeutet. Das Papier weist zudem eine maschinell vorgenommene, meist zehnzeilige Notensystemrastrierung auf. Es enthält keinerlei Wasserzeichen. Das Manuskript ist mit Bleistift nachträglich foliiert worden und hat laut Foliiierung einen Umfang von 113 Blättern, was jedoch – siehe unten – korrigiert werden muß. Die Fadenbindung macht eine exakte Beschreibung der Lagenordnung möglich, welche skizzenhaft erfolgen soll. Wenn nicht anders angegeben, ist das Notenpapier der insgesamt 14 Lagen zehnzeilig rastriert (vgl. Tabelle 3.1).

¹⁰Als Vergleichsquellen wurden die Briefe Santinis an Teschner [23. November 1852: Universitäts- und Landesbibliothek Münster, siehe Anm. 4, S. 4], Kiesewetter [Oktober 1831: Österreichische Nationalbibliothek: Signatur: 47/119-1, siehe Anm. 21, S. 10] und Zelter [Briefe vom 2.12. 1830 und 24.2. 1831: Bestände der Singakademie (ohne Signatur), siehe S. 55] herangezogen.

1.	Quaternio	[f. 1-8]	
2.	Quaternio	[f. 9-16]	
3.	Unio	[f. 17-18]	
4.	Quinio	[f. 18-27]	Zwölfzeiliges Rastrat
5.	Ternio	[f. 28-34]	f. 33 Einzelblatt
6.	Ternio	[f. 35-41]	f. 39 Einzelblatt
7.	Quinio	[f. 42-51]	
8.	Ternio	[f. 52-58]	f. 56 Einzelblatt
		[f. 59-60]	= 2 Einzelblätter; Achtzeiliges Rastrat
9.	Senio	[f. 61-74]	f. 62, 67 Einzelblätter
10.	Quinio	[f. 75-84]	
11.	Quinio	[f. 85-93]	
12.	Binio	[f. 94-97]	
13.	Unio	[f. 98-99]	
14.	Senio	[f. 100-113]	

Tabelle 3.1: Quelle A, Beschreibung der Lageordnung

Die nachträgliche Foliierung enthält zwei Fehler: f.18 wurde doppelt vergeben; zwischen f.86 und f.87 wurde ein Blatt nicht foliiert. Daraus ergibt sich ein korrigierter Gesamtumfang von 115 Blättern. Um Mißverständnisse zu vermeiden, wird jedoch in der weiteren Darstellung die vorhandene, wenngleich leicht fehlerhafte, Foliierung beibehalten.

Die meisten der in der Skizze genannten Einzelblätter gehören nur mittelbar der jeweiligen Lage an, da sie zusätzlich eingeklebt worden sind. Einen Sonderfall dieser Art stellen die Blätter 59-60 dar. Sie gehören keiner Lage an und sind auch nicht als zusätzliche Einzelblätter einer solchen einverleibt worden. Außerdem sind sie im Gegensatz zu allen anderen Notenblättern mit einer achtzeiligen Rastrierung versehen.

Die Ordnung der letzten und vierzehnten Lage ist nicht unmittelbar ersichtlich. Sie scheint auf den ersten Blick aus einem Quinio zu bestehen. Jedoch wäre f.100 in diesem Fall gewissermaßen ‚herrenlos‘, da es keinem der fünf Bögen angehört und auch nicht – wie in den obigen Fällen eindeutig – als Zusatzblatt eingeklebt wurde. Zwei Indizien sprechen dafür, daß die Lage ursprünglich aus sechs Bögen bestand. Zum einen befindet sich f.100 genau an der Stelle, an welcher es mit – einem gedachten und nicht mehr erhaltenen – f.114 den sechsten Bogen der Lage bilden könnte. Dieses gedachte Blatt 114 wäre somit das ursprünglich

letzte Blatt der Handschrift und könnte somit – etwa beim Wechsel des alten Einbandes durch einen neuen – abhanden gekommen sein. Diese Vermutung wird zum anderen dadurch gestützt, daß f.100 zur Hälfte abgetrennt ist und nur noch durch die nachträgliche Leimung der Lagen infolge des neuen Einbandes fixiert wird. Es ist also eine ursprünglich aus einem Senio bestehende Lage anzunehmen.

Aus der beschriebenen Lagenordnung ist abzuleiten, daß sich der Bearbeitungsprozeß dieser Handschrift heterogen gestaltet haben muß. Am offensichtlichsten wird dies durch die vielen zusätzlichen und lagenfremden Einzelblätter. Auffällig sind außerdem die inhaltlich abgeschlossenen Lagen 1-3, 6-8 und 9-10: Die Tatsache, daß die einzelnen musikalischen Nummern nicht lagenübergreifend fortgesetzt werden, läßt die Möglichkeit zu, daß die Lagen isoliert voneinander entstanden sind. Zudem enthalten die meisten dieser Lagen entweder einen Choral mit anschließendem Chor oder eine Arie mit vorangehendem Rezitativ, was auf eine Trennung zwischen solistischen und chorischen Stücken hindeutet.¹¹

Eine abgeschlossene Einheit bilden die vierte und fünfte Lage. Sie setzen sich aus zwei Rezitativen und Arien unter Ausschluß von Chorälen und Chören zusammen. Das zwölfzeilige Rastrat der vierten Lage läßt sich inhaltlich begründen. Die Instrumentalbegleitung von Arie Nr. 7 wird beim *Graunschen Druck* in 5 Systemen dargestellt (zwei Violinen, Viola, Fagotte, Basso Continuo); zusammen mit der Vokalstimme sind es sechs Systeme. Um zwei sechszeilige Akkoladen auf eine Seite zu bekommen, verwendet Santini ein zwölfzeiliges Rastrat statt einem zehnzeiligen.

Der heterogene Arbeitsprozeß offenbart sich am deutlichsten in Gestalt der Folii 59-60, welche nicht nur keiner Lage angehören, sondern auch ein achtzeilig rastriertes Notenpapier aufweisen. Man kann daher vermuten, daß das darin enthaltene Rezitativ separat angefertigt wurde. Die letzten vier Lagen gestalten sich gegensätzlich. Rezitative, Arien und Chöre gehen bei einem stets zehnzeiligen Rastrat ineinander über, was auf eine zeitlich nahe und homogene Bearbeitung schließen läßt.

Die Auswertung der Lagenordnung läßt – bis einschließlich Lage 10 – auf eine relativ uneinheitliche Anfertigung schließen, während das letzte Drittel in einem homogenen Bearbeitungsprozeß entstanden sein dürfte. Insgesamt handelt es sich bei der vorliegenden Handschrift um eine vollständige Fassung. Gegen

¹¹Lage 3 enthält nur einen Choral, Lage 9 eine Arie.

eine Reinschrift sprechen jedoch die beschriebene partielle Inhomogenität der Lagenordnung sowie Verbesserungen in bezug auf den Sprach- und Notentext.

Auf dem Titelblatt der Handschrift befinden sich abgesehen von der am unteren linken Rand mit Bleistift notierten Signatur *Hs. 1735* zwei Stempel. Ein rechteckiger mit dem Aufdruck *Santinische Bibliothek / Eigentum / des Bischöflichen Stuhles / Münster* und ein zweiter, kreisförmiger Stempel mit dem Aufdruck *Universitäts- Bibliothek Münster i. W.*¹²

Das Titelblatt bestätigt die Aufschrift des alten Einbandes und enthält darüber hinaus noch zusätzliche Informationen:

*La Morte di N.[ostro] S.[ignore] G.[esù] C.[risto] /Oratorio a 4.
/ di Carlo Enrico Graun /traduzione dal Tedesco di F.[ortunato]
S.[antini]/ la Poesia corretta da Luigi Bandelloni*

Im Hinblick auf den Einbandtitel erscheint hier die Bezeichnung für *Jesus* in einer ausführlicheren, wenn auch abgekürzten Form. Zudem wird es als „Oratorio a 4.“ bezeichnet, wodurch Santini auf die vier Chorstimmen verweisen dürfte, zumal es lediglich drei Vokalsolisten (STB) gibt. Wir haben weiter oben gesehen, daß Santini etwa bei der Bearbeitung von Händels Oratorien das Hauptgewicht auf die Chöre legte.¹³ Es liegt daher die Vermutung nahe, daß Santini auch bei der vorliegenden Bearbeitung zunächst die Choräle und Chöre im Blick hatte und erst später zum Zwecke einer vollständigen Bearbeitung die Rezitative und Arien ergänzte. Die oben analysierte Lagenordnung unterstützt diese These insofern, als Choräle, Chöre, Rezitative und Arien erst zum Ende hin lagenübergreifend gebündelt sind.

Während Santini sowohl auf dem Einband als auch auf dem Titelblatt bekräftigt, daß die Übersetzung aus seiner Feder stamme, fügt er letzterem hinzu, daß die Dichtung von Luigi Bandelloni korrigiert – („corretta“) – worden sei. Der bereits erwähnte Franz Sales Kandler beschreibt Santinis Zeitgenossen Luigi Bandelloni als einen römischen Poeten und Tonsetzer, der vom Komponisten Niccolò Zingarelli (1752–1837) musikalisch ausgebildet wurde.¹⁴ Kandler hält Bandelloni „in der Poesie für ein *Genie*, in der Musik für ein *Talent*, dort *schafft* er, hier *raffiniert* er.“¹⁵ Schließlich ist zu bemerken, daß Kanders Angaben seines

¹²Vgl. den in 2.3 dargestellten Werdegang der Bibliothek.

¹³Vgl. Abschnitt 2.5, S. 36.

¹⁴Vgl. Kandler, *Musikzustand von Rom*, Sp. 455f.

¹⁵Ebd., Sp. 456.

Berichtes *Über den Musikzustand von Rom* neben eigenen Erfahrungen auf den Angaben Bandellonis beruhen. Dies geht aus dem seinem erwähnten Aufsatz hervor¹⁶ und ist zudem durch sechs erhaltene Briefe Bandellonis an Kandler aus dem Jahre 1822 belegt.¹⁷ Der erste der vier Briefe trägt den Titel *Sulla Musica in Roma circa il 1822 Quadro generale*, in welchem Bandelloni das Musikleben Roms, römische Musiker und Sänger beschreibt.¹⁸

Ob Kanders Kontakt zu Santini über Bandelloni hergestellt wurde, kann nicht belegt werden, wenngleich Kandler bemerkt, daß er Bandelloni den Großteil seiner musikalischen Bekanntschaften in Rom zu verdanken habe.¹⁹ Im obigen Brief erwähnt Bandelloni im übrigen auch Fortunato Santini und dessen Sammlung. In einem weiteren Brief vom September 1822 bittet er Kandler, die Kantate „Calisto“ von Benedetto Marcello, die bei Salieri aufbewahrt wird, an Santini zu übersenden.²⁰ Kontakte zu Bandelloni bestätigt Santini in seinem Katalog, in welchem er zahlreiche Komposition Bandellonis verzeichnet und auf weitere Werke dieses „verdienten“ („valente“) Komponisten in einer künftigen Ausgabe seines Kataloges verweist.²¹

Inwieweit nun Bandelloni auf die Übersetzung von Santini Einfluß genommen hat, läßt sich mangels Hinweisen nicht ausmachen. Es muß in jedem Fall berücksichtigt werden, daß Santini sich selbst explizit als Übersetzer und Bandelloni lediglich als Korrektor der Dichtung bezeichnet.²²

Santinis Bearbeitung basiert auf einem Druck mit dem Titel:

¹⁶Vgl. Kandler, *Musikzustand von Rom*, Sp. 377.

¹⁷Fundort der vier Briefe Bandellonis an Kandler: Österreichische Nationalbibliothek (ÖNB), Handschriftensammlung, Signaturen: 6/27–1-6.

¹⁸ÖNB, Handschriftensammlung, Sign.: 6/27–1. Vgl. hierzu Luca Aversano, *Die Wiener Klassik im Land der Oper. Über die Verbreitung der Deutsch-Österreichischen Instrumentalmusik in Italien im frühen 19. Jahrhundert (1800–1830)* (= *Analecta Musicologica*. Veröffentlichungen der Musikgeschichtlichen Abteilung des Deutschen Historischen Instituts in Rom, Bd. 34), Laaber 2004, S. 159ff.

¹⁹Vgl. Kandler, *Musikzustand von Rom*, Sp. 456.

²⁰ÖNB, Handschriftensammlung, Sign.: 6/27–4.

²¹Vgl. Santini, *Catalogo*, S. 10f. In der Santini-Sammlung sind sowohl gedruckte als auch handschriftliche Kompositionen Bandellonis erhalten, vgl. hierzu Wörmann, *Santini-Katalog*, Bd. 1, S. 46f. Weitere Ausgaben seines Kataloges sind im übrigen nicht publiziert worden.

²²Italienische Lexika des 19. Jahrhunderts geben beim Wort „corretto“ (Infinitiv „corregere“) keine Bedeutung an, die darauf hindeuten könnten, daß Bandellonis Funktion über die eines Korrektors hinausgegangen ist. Vgl. Henriette Michaelis (Hrsg.), *Dizionario Completo Italiano-Tedesco e Tedesco-Italiano*, 1. Teil: Italiano-Tedesco, 9. Aufl., Leipzig 1894, S. 149.

*Der / Tod Jesu / Kantate / in Musik gesetzt / von / C. H. Graun. / Partitur / Neue Ausgabe.*²³

Die auf dem Titelblatt eingetragene handschriftliche Angabe „(um 1816)“ kann genauer bestimmt werden, da die vorliegende Partitur bei Breitkopf & Härtel als dritte Druckausgabe 1810 veröffentlicht wurde.²⁴ Diese unkonkrete Datierung entstand infolge eines Vermerks von Santini am oberen Rand des Titelblattes: „Fortunato Santini. Dono del Sig. Barone di Winterfeld – 15. Aprile 1816“. Diese Bemerkung führt uns zu Carl von Winterfeld.²⁵

Von Hause aus Jurist wirkte er zunächst am Stadtgericht Berlin, bevor er 1816 als Oberlandesgerichtsrat nach Breslau ging, um 1832 als Geheimer Obertribunalsrat nach Berlin zurückzukehren. Im Hinblick auf seine Bedeutung für die Musikwissenschaft sind vor allem seine zahlreichen musikalischen Schriften zu nennen. Zu den bedeutendsten gehört sein dreibändiges Werk *Der evangelische Kirchengesang und sein Verhältniß zur Kunst des Tonsatzes*²⁶, in welchem er Johannes Eccards Liedsätze als den Höhepunkt der evangelischen Kirchenmusik bezeichnet. Winterfeld begründet dies in der für ihn unbedingten Verknüpfung der evangelischen Kirchenmusik an den Gemeindegesang. Er lobt die klare Verständlichkeit und den deutlich geführten Cantus Firmus in den Eccardschen Liedsätzen.²⁷ Winterfeld bezeichnet hingegen Heinrich Schütz' Musik als geistliche, jedoch nicht für den Gottesdienst geeignete Musik und schließt sie davon genauso aus wie Johann Sebastian Bachs Kantaten – wegen der Instrumentalbeteiligung, des Parodieverfahrens und der musikalischen Formteile Arie und Rezitativ –, ohne jedoch den musikalischen Wert dieser Kompositionen

²³Sign.: SANT Dr. 339.

²⁴Vgl. zu dieser Neuausgabe die Anzeigen in der AMZ 12 (1809/10), Sp. 319, 1043). Vgl. ferner John Whitfield Grubbs, *The Sacred Vocal Music of the Graun Brothers*, Ann Arbor 1972, Bd. 2/1, S. 877; sowie Lölkes, „*Der Tod Jesu*“, Anm. 36, S. 114f.

²⁵Vgl. zu Leben und Werk Winterfelds: Bernd Stockmann, *Carl von Winterfeld. Ein Beitrag zur Geschichte der Musikhistoriographie im neunzehnten Jahrhundert*, Diss. Kiel 1958 [im folgenden zitiert als: Stockmann, *Winterfeld*].

²⁶Carl von Winterfeld, *Der evangelische Kirchengesang und sein Verhältniß zur Kunst des Tonsatzes*, 3 Bd. Leipzig 1843–47 (Nachdruck Hildesheim 1966). [im folgenden zitiert als: Winterfeld, *Der evangelische Kirchengesang*].

²⁷Vgl. Näheres zu dieser Thematik bei: Ebd., Bd. I, S. 5, 476f., 495f. Stockmann, *Winterfeld*, S. 2ff., 120ff. Adolf Nowak, *Johannes Eccards Ernennung zum preußischen Palestrina durch Obertribunalsrat von Winterfeld*, in: *Studien zur Musikgeschichte Berlins im frühen 19. Jahrhundert*, hrsg. von Carl Dahlhaus, Regensburg 1980, S. 293–300.

zu berühren.²⁸ Die Brücke nach Italien schlägt Winterfeld mit seinen Studien über Palestrina und Giovanni Gabrieli gewissermaßen selbst.²⁹ Als Ausgangspunkt für die Auseinandersetzung mit italienischer Kirchenmusik ist das Jahr 1812 zu nennen, in welchem Winterfeld mit seinem jüngeren Bruder August Detloff, der aufgrund gesundheitlicher Probleme ein mildes Klima aufsuchen sollte³⁰, nach Italien reiste. Sein Aufenthalt verlängerte sich bis 1814, da durch den Ausbruch der napoleonischen Unruhen eine Rückkehr erst dann möglich wurde.³¹ Winterfeld nutzte diesen Aufenthalt für kirchenmusikalische Studien und führte während seines etwa einjährigen Romaufenthaltes ein Tagebuch mit dem Titel *Diario di Musica a Roma 1812–1813*.³² In diesem Tagebuch hat sich Winterfeld zum Leben und zu den Werken vorrangig italienischer Meister katalogartig Notizen gemacht und darüber hinaus Abhandlungen in Skizzenform verfaßt, wie *Einige Bemerkungen über den Vortrag der Stücke a capella der frühern römischen Meister*.³³ Diese Abhandlung ist eng mit Giuseppe Baini verbunden, da sie infolge gemeinsamer Gespräche mit diesem entstand. 1813 reiste er nach Florenz, von wo aus er Carl Friedrich Zelter über seinen Romaufenthalt unterrichtet.³⁴ Dort spricht er davon, sich mit unbekanntem Werken italienischer Meister vertraut gemacht zu haben, obwohl er das Fehlen von Katalogen in den Sammlungen bemängelt:

Von allen Sammlern, die ich noch hier gefunden habe, besitzt selten einer einen vollständigen Catalog, die meisten haben ihn gar nicht. Man kann daher nur aufs Geratewohl, selten systematisch eine solche Sammlung benutzen.³⁵

²⁸Vgl. Näheres zur Bewertung von Heinrich Schütz bei: Winterfeld, *Der evangelische Kirchengesang*, Bd. II, S. 207ff; zu Johann Sebastian Bach: Ebd., Bd. III, S. 276ff. Vgl. ferner: Bernhard Stockmann, *Bach im Urteil Carl v. Winterfelds*, in: *Die Musikforschung* 13 (1960), S. 417–426.

²⁹Carl von Winterfeld, *Johannes Pierluigi von Palestrina, seine Werke und deren Bedeutung für die Geschichte der Tonkunst*, Breslau 1832. Ders., *Johannes Gabrieli und sein Zeitalter*, 3 Bde., Berlin 1834.

³⁰Vgl. Stockmann, *Winterfeld*, S. 29.

³¹Hintergrund sind die Napoleonischen Kriege, die bekanntlich 1813 ihren Höhepunkt bei der Völkerschlacht in Leipzig erreichten.

³²Vgl. Stockmann, *Winterfeld*, Anm. 63, S. 265. Vgl. zudem die Kopie einer Tagebuchseite im Anhang.

³³Vgl. Näheres bei: Ebd., S. 178f.

³⁴Dieser Brief vom 3. September 1813 ist vollständig abgedruckt in: Ebd., S. 29f.

³⁵Ebd., S. 30.

Obwohl er Santini in diesem Brief im Gegensatz zu Baini, „dem ersten Kenner der Musik in Rom“³⁶, nicht explizit erwähnt, ist es wahrscheinlich, daß Winterfeld bei den erwähnten Sammlern auch Santini aufsuchte. Diese Vermutung unterstreicht Stassoff mit einem Briefzitat Winterfelds an Santini vom 12. März 1845:

Non mi sono mai dimenticato di quel tempo ove mi fu dato *d'incomodarla* quasi ogni giorno, e filosofar con lei sopra la buona musica ecclesiastica. Fummo giovani in quei tempi; adesso, dopo trent'anni, sono biancheggiate le nostre chiome, e siam vecchiarelli, benchè non ci sentiamo tali.³⁷

Winterfeld erinnert hier recht nostalgisch an die Zeit vor dreißig Jahren, in der er mit Santini über gute Kirchenmusik philosophierte. Aus der bisherigen Darstellung kann man schließen, daß die erwähnten Treffen in den Jahren 1812/13 während Winterfelds Romaufenthaltes erfolgt sein müssen. Während weitere Briefe nicht erhalten sind, belegen Santinis Eintragungen auf Handschriften eine Korrespondenz mit Winterfeld während dessen Italienaufenthaltes – und darüber hinaus. In der Santini-Bibliothek finden sich etwa zehn Abschriften, die Santini von Winterfeld erhielt, wie etwa ein achtstimmiges Offertorium von Pompeo Cannicciari. Dort notiert er: „Ex Barone de Winterfeld dum Romae degebat“.³⁸ Einer Sammlung von zehn titellosen *Sacred Songs* fügt Santini „Ex Barone de Winterfeld dum Florentiae degebat“ hinzu.³⁹ In einer Abschrift des *Veni sancte spiritus* von Ludwig Senfl verweist Santini im Titel auf Winterfelds Veröffentlichung mit den Worten „publicata dal Barone di Winterfeld Lipsia 1843“.⁴⁰

Kehren wir nun zum anfangs erwähnten Druck von Grauns *Der Tod Jesu* zurück, der als Basis für Santinis Bearbeitung diente. Winterfelds Bezug zum *Tod Jesu* ist eindeutig zu fassen. Die Berliner Sing-Akademie, der Winterfeld als Baßsänger von 1809–1816 angehörte, führte die Komposition jährlich am Karfreitag auf, so daß Winterfeld damit bestens vertraut war.⁴¹ Daß Winterfeld darüber

³⁶Stockmann, *Winterfeld*, S. 30.

³⁷Vgl. Stassoff, *L'Abbé Santini*, S. 14.

³⁸Vgl. RISM: SANT Hs. 844.

³⁹Vgl. RISM: SANT Hs. 872 (Nr. 1–10).

⁴⁰Vgl. RISM: SANT Hs. 4008.

⁴¹Vgl. hierzu Lölkes, „*Der Tod Jesu*“, S. 214f., 274 und Anm. 235, S. 275.

hinaus ein Verehrer Grauns, und zwar insbesondere dieser Passionsvertonung war, geht aus folgender Beurteilung hervor:

In diesem Sinne hat Graun den Worten des Dichters sich angeschlossen, sie erwärmt und neu belebt. [...]; und die überall würdigen, ernstesten Kirchenlieder, die mit seinem Sinne für die Bedeutung der Töne, mit seltener Kunstfertigkeit geschaffenen, in der Leichtigkeit und Sauberkeit ihres Baues durchhin meisterhaft vollendeten Chöre, welche eben deshalb das Innerste der Empfindung ihres Urhebers rein austrahlen, geben dem Ganzen eine kirchliche Weihe, durch die ein unbefangenes Gemüth auch jetzt noch sich erhoben fühlt und gereinigt.⁴²

Mit Bezug auf Santini ist davon auszugehen, daß Winterfeld ihm von der Graunschen Passion – sicherlich mit Betonung der Choräle und Chöre – berichtete und möglicherweise versprach, ihm ein Exemplar aus Berlin zukommen zu lassen.

Tatsache ist, daß Santini am 15. April 1816 von Winterfeld die oben erwähnte Druckausgabe von Grauns *Der Tod Jesu* als „Geschenk“ („dono“) erhalten hat.⁴³ Im Hinblick auf Santinis Bearbeitung läßt sich anhand der vorhandenen Quellen lediglich ein grob gefaßter Rahmen für die Bearbeitungszeit stecken. Durch Santinis Notiz „15. Aprile 1816“ kann zumindest der Bearbeitungsbeginn *ante quem non* konstatiert werden. Sie muß spätestens 1830 endgültig fertiggestellt worden sein, da Mendelssohn am 2. November 1830 seiner Familie von einer Aufführung in Rom berichtet:

Das Erste von Musik, was ich hier sah, war ‚der Tod Jesu‘ von Graun, den ein hiesiger Abbate, Fortunato Santini, recht gelungen und treu in’s Italienische übersetzt hat. – Nun ist die Musik des Ketzers mit dieser Übersetzung nach Neapel geschickt worden, wo sie diesen Winter in einer großen Feierlichkeit ausgeführt werden soll, und die Musiker sollen ganz entzückt von der Musik sein und mit großer Liebe und Enthusiasmus an’s Werk gehen.⁴⁴

⁴²Winterfeld, *Der evangelische Kirchengesang*, Bd. III, S. 230; Winterfeld beurteilt hingegen Telemanns gleichnamige Vertonung kritischer. Vgl. ebd., S. 229ff.

⁴³Vgl. Santinis Anmerkung auf dem Druck.

⁴⁴*Briefe Mendelssohn*, S. 38.

Mendelssohns Bemerkung, daß der Text „recht gelungen und treu ins Italienische übersetzt“ worden sei, wird in der weiteren Untersuchung zu prüfen sein. Der Hinweis auf Neapel bezieht sich auf den Aufführungsrahmen in Verbindung mit Giuseppe della Valle, auf welchen bereits im letzten Kapitel eingegangen wurde.⁴⁵ Nähere Details zur erwähnten „großen Feierlichkeit“ oder anderen Aufführungen fehlen. Es gibt lediglich einen einzigen Hinweis. In dem bereits erwähnten Brief Mendelssohns an Zelter vom 1. Dezember 1830 berichtet dieser ihm von einer positiven Rückmeldung aus Neapel:

[...]; er ist es, der den ‚Tod Jesu‘ übersetzt hat und in Neapel zur Aufführung bringt; in einem Brief, den er von dort erhalten hat, heißt es unter Anderm: *Tutti i nostri dilettanti non vogliono udire adesso che musica di Graun et di Hendele; tanto è vero, che il vero bello non si può perder mai.*⁴⁶

Die Frage, ob Giuseppe della Valle den erwähnten Brief aus Neapel nach Rom geschickt hat, bleibt offen.

Dieses Briefzitat beweist zumindest, daß neben der *Graunschen Passion* auch Händelbearbeitungen in Neapel geprobt und möglicherweise auch aufgeführt wurden, obwohl weitere Hinweise für derartige Aufführungen fehlen. Tagliavini bemerkt im Hinblick auf die seltenen Aufführungsberichte instrumentaler oder geistlicher Musik im Italien des 19. Jahrhunderts, daß „in der sonst über das Musikleben Italiens gut informierten Allgemeinen musikalischen Zeitung nicht einmal der Name des Abate Fortunato Santini erwähnt wird.“⁴⁷

3.2.2 Quelle B

Die Handschrift mit der Signatur *SA 57* befindet sich in den Beständen der Berliner Sing-Akademie und wird in der Musiksammlung der Berliner Staatsbibliothek aufbewahrt [nachfolgend *Berliner Quelle* genannt]. Sie liegt im Querformat mit den Maßen 22,5 × 28,7 cm vor.

Der Einband besteht aus weißem Leder mit Goldprägung am Rücken und ist in braunes Packpapier geschlagen. Auf der Innenseite ist über die umgeschlagenen

⁴⁵Vgl. Abschnitt 2.5, S. 37.

⁴⁶*Briefe Mendelssohn*, S. 56.

⁴⁷Tagliavini, *Bachs Musik in Italien*, Anm. 4, S. 302.

Ecken des Packpapiers ein Bild Santinis geklebt. Das Bild ist links beschnitten und ist mit jenem Porträt identisch, das in dieser Arbeit abgebildet ist.⁴⁸

Einiges spricht dafür, Santini auch als Schreiber dieser Handschrift festzustellen: Das genannte Porträt, das Titelblatt – siehe unten – und der Vergleich mit der *Münsteraner Quelle*.

Das Büttenpapier ist an drei Seiten beschnitten; der Schnitt ist gelb eingefärbt. Das Papier enthält keinerlei Wasserzeichen, ist meist zehnzeilig maschinell vorrastriert und am rechten oberen Rand mit Bleistift nachträglich foliiert worden (Gesamtumfang 119 Blätter). Auch hier erlaubt eine Fadenbindung eine exakte Beschreibung der Lagenordnung (vgl. Tabelle 3.2).

1.	Quaternio	[f. 1-8]	
2.	Senio	[f. 9-19]	Letztes Blatt fehlt
3.	Quinio	[f. 20-29]	Zwölfzeiliges Rastrat
4.	Quaternio	[f. 30-36]	
5.	Quinio	[f. 37-46]	
6.	Quaternio	[f. 47-54]	
7.	Quaternio	[f. 55-62]	
8.	Quaternio	[f. 63-70]	
9.	Ternio	[f. 71-75]	Letztes Blatt fehlt
10.	Quaternio	[f. 76-83]	
11.	Quaternio	[f. 84-91]	
12.	Quaternio	[f. 92-99]	
13.	Quaternio	[f. 100-107]	
14.	Senio	[f. 108-119]	

Tabelle 3.2: Quelle B, Beschreibung der Lageordnung

Vorab ist zu sagen, daß auf der jeweils ersten Seite jeder Lage oben links eine abgeschnittene Markierung zu sehen ist, die auf eine Lagenzählung von Santini schließen läßt.

Das letzte Blatt der zweiten Lage fehlt und wurde vermutlich entfernt, um den Übergang zur dritten Lage, welche mit einem neuen Stück beginnt und zudem ein anders rastriertes Notenpapier aufweist, nicht durch leere Seiten zu unterbrechen. Das zwölfzeilige Notenpapierrastrat läßt sich anhand der obigen Begründung in Analogie zur *Münsteraner Quelle* erklären (vgl. S. 46). Eine Erklärung für das

⁴⁸Siehe S. ii.

fehlende letzte Blatt der neunten Lage ist problematisch. Es ist nicht ersichtlich, weshalb Santini innerhalb des Stückes (Duett Nr. 17) einen Lagenwechsel vollzieht und infolgedessen das letzte Blatt des ursprünglichen Ternio entfernt.

Die Lagenordnung erweist sich jedoch als homogen. Im Vergleich mit der *Münsteraner Quelle* fällt auf, daß keine zusätzlich eingeklebten Einzelblätter vorhanden sind und die meisten der musikalischen Teile lagenübergreifend ineinander übergehen.

Der luxuriöse Einband, das saubere Schriftbild und das folgende Titelblatt lassen auf eine Reinschrift als Präsentationsexemplar schließen:

*La morte di Gesù / Cantata / di C. F. [sic!] Graun / dal Tedesco
in Italiano tradotta / ed umilmente offerta / al Celeberrimo Sig. C.
F. Zelter / Direttore dell' Accademia di Musica / in Berlino / da
Fortunato Santini Romano*⁴⁹

Die Überlieferung dieser Reinschrift läßt sich wie folgt rekonstruieren: Aus einem Brief Mendelssohns an Zelter vom 1. Dezember 1830 geht hervor, daß Santini beabsichtigte, Zelter einige Handschriften – laut Mendelssohn „vier dicke Bände, meistens Palestrina'sche Musik enthaltend“ – zukommen zu lassen.⁵⁰ In den Beständen der Sing-Akademie in Berlin sind zwei Briefe Santinis an Zelter erhalten (vom 2. Dezember 1830 und 24. Februar 1831), in welchen er die Zusendung der Abschriften ankündigt, darunter auch die Übersetzung von Grauns *Der Tod Jesu*.⁵¹ Wann genau Zelter das Exemplar erhalten hat, ist nicht zu belegen. Aus dem zweiten Brief vom 24. Februar 1831 geht hervor, daß er ihm die Übersetzung ein anderes Mal („in altra occasione“) zuschicken werde. Fertiggestellt hat Santini seine Reinschrift bereits 1830, was er auf der letzten Seite der Quelle (fol. 119) wie folgt vermerkt:

Laus Deo, Beatae Virgini Mariae; ac Sanctae Ceciliae / die 20 Decembris 1830.

Daraus läßt sich schließen, daß Santinis Präsentationsexemplar vermutlich im Laufe des Jahres 1831 nach Berlin in die Bestände der Sing-Akademie gelangt sein dürfte.

⁴⁹Vgl. Abbildung A.2, S. 106.

⁵⁰*Briefe Mendelssohn*, S. 56.

⁵¹Diese zwei Briefe sind einer Motettensammlung vorgeheftet, die ebenfalls Zelter gewidmet ist. Dabei handelt es sich um Motetten von Palestrina, Allegri, Victoria und Nanino [Signatur: SA 413].

Die weitere Überlieferungsgeschichte dieser Quelle ergibt sich aus der jüngsten Vergangenheit. Die 1943 nach Schloß Ullersdorf bei Glatz in Oberschlesien ausgelagerten und seit dem Ende des Zweiten Weltkrieges als verschollen geltenden Musikbestände der Sing-Akademie wurden 1999 von einem Forschungsteam um Christoph Wolff in Kiew wiederentdeckt und im Dezember 2001 nach Berlin zurückgeführt.⁵² Ein großer Teil dieser Bestände ist auf Zelter zurückzuführen, der sich für einen großen Bestand an Werken alter Meister für die Sing-Akademie eingesetzt hat. Die Sammlung umfaßt über 5000 Titel von bedeutenden Kompositionen der europäischen Musikgeschichte des 16. bis 19. Jahrhunderts, mit Betonung auf den deutschsprachigen Raum. Darunter finden sich insbesondere Werke von Johann Sebastian Bach und seinen Verwandten (Altbachisches Archiv), von den Gebrüdern Graun, Franz und Georg Benda, Quantz, Hasse, Reichard etc.

Diese Bestände werden seit ihrer Wiederentdeckung auf Microfiche verfilmt und publiziert.⁵³

Das Titelblatt der *Berliner Quelle* weist neben einem kreisrunden Stempel der *Sing-Akademie zu Berlin* zwei weitere in kyrillischer Schrift auf, was den oben beschriebenen Werdegang der Handschrift bestätigt.

Ein Vergleich der beiden beschriebenen Quellen führt zu dem Ergebnis, daß sie inhaltlich-musikalisch kaum differieren. Man kann daher davon ausgehen, daß die Anfertigung der Reinschrift für Zelter auf der Basis der *Münsteraner Quelle* geschah, welche noch eindeutige Spuren einer Konzeptfindung erkennen läßt. Aus diesem Grunde werden beide Quellen bei der folgenden Untersuchung als gleichwertige und – in Zweifelsfällen – sich ergänzende Quellen verwendet.

⁵²Vgl. Näheres bei: Christoph Wolff, *Wiederentdeckt und Wiedergewonnen. Das Notenarchiv der Sing-Akademie aus der Perspektive der Musikforschung*, in: Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz 2002, S. 9ff. Helmut Hell, „*Geschwister*“ finden zueinander. *Das Musikarchiv der Sing-Akademie zu Berlin als Depositum in der Musikabteilung der Staatsbibliothek zu Berlin*, in: Ebd., S. 18ff.

⁵³Die vorliegende Handschrift Santinis wurde in Microfiche-Form bereits veröffentlicht in: *Musikhandschriften der Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz*, hrsg. von der Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz *Teil 6: Die Sammlung der Sing-Akademie zu Berlin*, Teil 1: Oratorien, Messen, Kantaten und andere geistliche Werke, hrsg. von der Sing-Akademie zu Berlin [u.a.] 2004, Microfiche Nr. 043–046.

3.3 Karl Wilhelm Ramlers Passionsdichtung *Der Tod Jesu*

Bevor Santinis Bearbeitung im Hinblick auf die Übersetzung und die dadurch resultierenden Folgen für den Notentext untersucht wird, ist es zunächst sinnvoll, einen Blick auf den deutschen Text Karl Wilhelm Ramlers und dessen ideengeschichtliches Umfeld zu werfen.

Über Karl Wilhelm Ramlers Libretto *Der Tod Jesu* und dessen Vertonung durch Carl Heinrich Graun haben Ingeborg König⁵⁴ und Herbert Lölkes⁵⁵ umfassende Studien veröffentlicht. Diese sollen der folgenden Darstellung als Grundlage dienen, wobei der Schwerpunkt auf dem ideengeschichtlichen Hintergrund des Librettos und seiner inhaltlichen Disposition liegen soll.

3.3.1 Karl Wilhelm Ramler

Karl Wilhelm Ramler⁵⁶ (1725–1798) war als Dichter, Übersetzer und Herausgeber eine renommierte literarische Persönlichkeit im Berlin des 18. Jahrhunderts. Er pflegte zahlreiche Kontakte zu künstlerischen Größen Berlins, wie etwa zu den Dichtern Ewald Christian von Kleist, Gotthold Ephraim Lessing, Salomon Geßner, Johann Wilhelm Ludwig Gleim, aber auch zu Carl Philipp Emanuel Bach, dem Musikschriftsteller Christian Gottfried Krause sowie dem Ästhetiker Johann Georg Sulzer. Für die aufklärerische Gesellschaft charakteristisch, nahm Ramler an literarischen Diskussionskreisen teil und gründete 1749 mit Krause, Sulzer und anderen den sogenannten *Donnerstagsklubb* (später *Montagsklubb*), an welchem sowohl Künstler, als auch Ärzte, Juristen, Kaufleute und Gelehrte teilnahmen.

Ramlers Schaffen konzentrierte sich neben Odendichtungen insbesondere auf Übersetzungen und Nachdichtungen griechischer und römischer Lyrik, etwa von Catull, Martial und Horaz. Dies trug ihm von Zeitgenossen den Beinamen

⁵⁴König, *Studien zum Libretto*.

⁵⁵Lölkes, „*Der Tod Jesu*“.

⁵⁶Die folgende biographische Zusammenfassung basiert auf der sehr detaillierten Darstellung bei: Lölkes, „*Der Tod Jesu*“, S. 25ff.

„deutscher Horaz“ ein.⁵⁷ Lölkes zählt Ramler aufgrund seiner Annotationen, metrischen Schemata und mythologischen Erläuterungen zum Typus des *Poeta doctus*.⁵⁸

Für die Musikgeschichte bedeutend sind neben den von Ramler herausgegebenen Liedersammlungen⁵⁹ auch seine zur Vertonung bestimmten geistliche Kantaten. Die Kantaten *Der Tod Jesu*, *Die Hirten bey der Krippe zu Bethlehem* und *Die Auferstehung und Himmelfahrt Jesu* wurden als Trilogie 1760 unter dem Titel *Karl Wilhelm Ramlers Geistliche Kantaten* in Berlin publiziert. Ramler, der von einem Rezensenten einmal als „deutscher Metastasio“ bezeichnet wurde⁶⁰, schuf mit dieser Trilogie die Vorlage zu den beliebtesten und meistvertonten deutschen Kantaten in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts.⁶¹

Des weiteren wird Ramlers Bezug zur Musik in einem Aufsatz zur *Vertheidigung der Opern*⁶² sowie in den deutschen Übersetzungen des Librettos zu Händels *Alexander's Feast or The Power of Musick* (HWV 75) und Carl Heinrich Grauns *Te Deum* evident.

3.3.2 Entstehungsgeschichte des Librettos

Die Anregung für das vorliegende Libretto ging von Prinzessin Anna Amalia von Preußen aus, die als Schwester Friedrichs II. in Berlin einen eigenen Hof unterhielt, selbst komponierte und Handschriften bzw. Drucke älterer Musik

⁵⁷Vgl. Näheres zu bibliographischen Angaben der gedruckten Ausgaben bei Carl Schüddekopf (Hrsg.), *Karl Wilhelm Ramler bis zu seiner Verbindung mit Lessing*, Wolfenbüttel 1886, S. 56–85.

⁵⁸Vgl. Lölkes, „*Der Tod Jesu*“, S. 29.

⁵⁹Lölkes erwähnt die von Christian Gottfried Krause und Ramler veranstaltete, jedoch anonym herausgegebene zweibändige Sammlung *Oden mit Melodien* (1753 und 1755), welche als zentrales musikgeschichtliches Dokument der sogenannten ‚ersten Berliner Schule‘ gilt und Vertonungen von Komponisten wie etwa Johann Friedrich Agricola, Carl Philipp Emanuel Bach, Franz Benda, Carl Heinrich und Johann Gottlieb Graun sowie Johann Joachim Quantz aufweist. Ferner sind die umfangreichen Gedichts- und Liedsammlungen mit den Titeln *Lieder der Deutschen* (anonym, Berlin 1766) und der zweiteiligen *Lyrischen Blumenlese* (Leipzig 1774 und 1778) im Zusammenhang mit Ramlers Tätigkeit als Herausgeber zu nennen. Vgl. Lölkes, „*Der Tod Jesu*“, S. 31f.

⁶⁰Bibliothek der schönen Wissenschaften, Bd. 7, 1. Stück, S. 194. Zitiert nach König, *Studien zum Libretto*, S. 31.

⁶¹Neben dem hier im Zentrum stehenden Komponisten Carl Heinrich Graun wurden Ramlers geistliche Kantaten mehrfach vertont, so von Georg Philipp Telemann und Johann Christoph Friedrich Bach, welcher sogar alle drei Kantaten in Musik setzte. Vgl. Näheres bei: Lölkes, „*Der Tod Jesu*“, S. 17–23, 35–37.

⁶²Veröffentlicht in: Marpurg, *Historisch-Kritische Beyträge*, Bd. 2, 1. Stück, S. 84–92.

sammelte, darunter auch zahlreiche Werke Johann Sebastian Bachs.⁶³ Anna Amalia fertigte ein Konzept einer geistlichen Kantate an und suchte dafür einen geeigneten Dichter. Dies geht aus einigen Briefen Ramlers an den oben genannten Berliner Dichter Johann Wilhelm Gleim hervor. In einem Brief an Gleim vom 18. Juni 1754 heißt es: „a propos. Haben Sie den Plan zu einer geistlichen Cantate bekommen, den die Prinzeßin Amalia gern bearbeitet haben will?“⁶⁴ Ramler nahm den Auftrag an und meldete Gleim bereits am 13. Juli 1754 in einem Brief die Vollendung der Dichtung.⁶⁵ Das Libretto wurde von Carl Heinrich Graun, dem Hofkomponisten Friedrichs II., vertont⁶⁶ und erstmals Anfang Februar 1755 in den Privaträumen des mit Ramler befreundeten Hofpredigers August Friedrich Wilhelm Sack aufgeführt.⁶⁷ Die Uraufführung fand am 26. März 1755 im Berliner Dom statt.

Im weiteren Verlauf sollen das ideengeschichtliche Umfeld sowie die charakteristischen Merkmale des Librettos herausgearbeitet werden.

3.3.3 Aufklärung, Neologie und Empfindsamkeit

Unter der Herrschaft Friedrichs II. (1740–1786) war Berlin ein Zentrum der aufklärerischen Bewegung. Obwohl Friedrich II. selbst – und mit ihm der Großteil des Adels und der Hofbeamten – ein Anhänger der englischen und vor allem französischen Aufklärungsbewegung war und somit der Kirche äußerst distanziert gegenüber stand, so respektierte er doch die Religionsausübung eines jeden Bürgers als „Privatsache“⁶⁸ und tolerierte die unterschiedlichen konfessionellen

⁶³Vgl. Näheres zu Anna Amalia bei: Eva Renate Blechschmidt, *Die Amalien-Bibliothek. Musikbibliothek der Prinzessin Anna Amalia von Preußen (1723–1787). Historische Einordnung und Katalog mit Hinweisen auf die Schreiber der Handschriften* (= Berliner Studien zur Musikwissenschaft, Bd. 8), Berlin 1965. Tobias Debuch, *Anna Amalia von Preussen (1723–1787). Prinzessin und Musikerin*, Berlin 2001.

⁶⁴Carl Schüddekopf (Hrsg.), *Briefwechsel zwischen Gleim und Ramler, Bd. 1: 1745–1752, Bd. 2: 1753–1759*, Tübingen 1906 und 1907, hier Bd. 2, S. 111 [im folgenden zitiert als: *Gleim und Ramler*]

⁶⁵Vgl. *Gleim und Ramler*, Bd. 2, S. 117.

⁶⁶Ursprünglich wollte Prinzessin Anna Amalia selbst das Libretto vertonen, was sie im Fall der ersten beiden Nummern (Choral + Chor) auch tat. Vgl. hierzu Lölkes, „*Der Tod Jesu*“, S. 45f. König, *Studien zum Libretto*, S. 33, 46.

⁶⁷Vgl. hierzu den Brief Ramlers an Gleim vom 9. Februar 1755, in: *Gleim und Ramler*, Bd. 2, S. 181.

⁶⁸Lölkes, „*Der Tod Jesu*“, S. 53.

Glaubensgruppen in gleichem Maße.⁶⁹ Gewissermaßen als Gegenrichtung entstand in Berlin als vorherrschende Richtung der theologischen Aufklärung die sogenannte *Neologie* („neue Lehre“), der sich neben Königin Elisabeth Christine und Prinzessin Anna Amalia zahlreiche führende Theologen und Hofprediger anschlossen.⁷⁰ Für diese Richtung standen der Theologieprofessor Wilhelm Abraham Teller und die Hofprediger Johann Joachim Spalding und August Friedrich Wilhelm Sack. Der Kern dieser Lehre besteht aus einer „religiösen Anthropologie“⁷¹, welche den Menschen befähigen soll, den Glauben frei von dogmatischen Zwängen und Traditionen von einem rationalen Standpunkt aus zu betrachten, um dadurch tugendhaft sein Leben zu gestalten und die Verantwortung anderen Menschen gegenüber wahrnehmen zu können. „Die christlich fundierte Individual- wie Sozialethik wird zum praktischen Ziel aller Überlegungen“.⁷² Lölkes führt als weitere Eigenschaft der *Neologie* die historisch-kritische Betrachtung der Bibelüberlieferung und das damit verbundene Infragestellen der dogmatischen Lehre an.⁷³

Der bereits erwähnte Hofprediger August Friedrich Wilhelm Sack gilt als einer der ersten und bedeutendsten Neologen Berlins.⁷⁴ Sack war seit 1740 erster Hof- und Domprediger, Kirchen- und Konsistorialrat und seit 1744 Mitglied der Königlichen Akademie der Wissenschaften. 1735 veröffentlichte er seine erste Predigtsammlung, in welcher die Grundzüge seiner theologischen Haltung bereits enthalten sind. In seinem zweibändigen theologischen Hauptwerk *Vertheidigter Glaube der Christen* (1748–1751) übernimmt er den zentralen Gedanken der englisch-reformierten Apologeten und Anti-Deisten, daß man den Glauben des Christentums vernunftgemäß begründen könne und der Unglaube jeglicher Vernunft widerspreche.⁷⁵ Weitaus größeren und praktisch anwendbaren Einfluß übte Sack in seiner Funktion als Hofprediger aus. Lölkes weist darauf hin,

⁶⁹Vgl. Näheres bei: Martin Fontius (Hrsg.), *Friedrich II. und die europäische Aufklärung* (= Forschungen zur Brandenburgischen und Preussischen Geschichte, Neue Folge, Beiheft 4), Berlin 1999.

⁷⁰Vgl. Königs Gegenüberstellung dieser beiden Ströme: König, *Studien zum Libretto*, S. 43ff.

⁷¹Lölkes, „*Der Tod Jesu*“, S. 52.

⁷²Ebd., S. 52f.

⁷³Vgl. ebd., S. 53.

⁷⁴Vgl. Näheres zu Sack bei: Mark Pockrandt, *Biblische Aufklärung. Biographie und Theologie der Berliner Hofprediger August Friedrich Wilhelm Sack (1703–1786) und Friedrich Samuel Gottfried Sack (1738–1817)* (= Arbeiten zur Kirchengeschichte, Bd. 86), Berlin [u.a.] 2003.

⁷⁵Vgl. ebd., S. 198ff.

daß der Prediger auf die Gemeinde „in direkter Ansprache und mit praktisch-seelsorgerlicher Ausrichtung auf die christlichen Tugenden“⁷⁶ eingehen könne.

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhundert etablierte sich auf der Grundlage der neologisch-aufklärerischen Strömung ein zentraler Begriff: Die *Empfindsamkeit*. Diese Strömung nahm die Grundzüge des Pietismus auf, einer bereits im späten 17. Jahrhundert einsetzenden protestantischen Bewegung.⁷⁷ König bemerkt zur Empfindsamkeit:

Unter dem Einfluß des englischen Empirismus und Sensualismus traten Verstand und Vernunft als Mittel zur höchsten Form des Erkennens zugunsten der Erfahrung und Sinnesempfindung immer mehr zurück.⁷⁸

Die Begriffe *Empfindung* und *Gefühl* wurden als Ausdruck aktiver Seelenäußerung gleichgesetzt.⁷⁹ Für die Dichtkunst ergaben sich dadurch insofern Neuerungen, als anstelle des barocken Nachahmens sprachlicher Vorbilder die spontane Gestaltung seelischer Vorgänge und die Unmittelbarkeit des Gefühlsausdrucks immer mehr in den Vordergrund rückten. Schlagworte dieser Strömung waren *Rührung* und *Bewegung des Herzens*. Der Artikel *Empfindung* aus Johann George Sulzers *Allgemeiner Theorie der schönen Künste* kombiniert beispielhaft empfindsame und neologische Wesenszüge. Hier heißt es:

[...] so zielen die schönen Künste auf Empfindung ab. Ihre unmittelbare Wirkung ist, Empfindungen im psychologischen Sinn zu erweken; ihr letzter Endzwek aber geht auf moralische Empfindungen, wodurch der Mensch seinen sittlichen Werth bekommt. [...] sie [die schönen Künste] müssen das ihrige beytragen, ihm einen wol gemäßigten Grad der Empfindlichkeit zu geben, und eine gute Mischung herrschender Empfindungen in seiner Seele festzusetzen: bey besondern Gelegenheiten aber müssen sie sowol die Empfindlichkeit, als die herrschenden Empfindungen in dem Grad erweken, als es nöthig ist, ihn tätig zu

⁷⁶Lölkes, „*Der Tod Jesu*“, S. 55.

⁷⁷Vgl. Näheres bei: Johannes Wallmann, *Der Pietismus*, Göttingen 1990.

⁷⁸König, *Studien zum Libretto*, S. 24.

⁷⁹Ebd., S. 27.

machen. [...] Eine allgemeine, wol geordnete Empfindsamkeit des Herzens ist also der allgemeinste Zweck der schönen Künste.⁸⁰

Auf der Grundlage dieses ideengeschichtliches Hintergrundes ist auch Ramlers *Der Tod Jesu* zu verstehen.

3.3.4 Charakteristik des Librettos

In der Librettistik des 18. Jahrhunderts nimmt Ramlers *Der Tod Jesu* insofern eine außerordentliche Stellung ein, als er in wesentlichen Punkten von früheren Passionslibretti abweicht. Ein Wandel im Passionsverständnis setzte bereits zu Beginn des 18. Jahrhunderts ein. Hier ist vor allem Barthold Heinrich Brockes' Passionsdichtung *Der Für die Sünde der Welt Gemarterte und Sterbende Jesus* aus dem Jahre 1712 zu nennen. Das Libretto war in der ersten Jahrhunderthälfte – ähnlich wie später Ramlers *Der Tod Jesu* – als Kompositionsvorlage äußerst beliebt und wurde mehrfach vertont – etwa von Reinhard Keiser (1712), Georg Friedrich Händel HWV 48 (1716/17), Georg Philipp Telemann TWV 5:1 (1716), Johann Mattheson (1718) u.a.⁸¹ Brockes' Passionsdichtung wird formal und inhaltlich von der protestantischen Passionsdeutung des 17. Jahrhunderts geprägt, obwohl bereits entscheidende Einschnitte hinsichtlich der traditionellen Passionsdogmatik zu erkennen sind.⁸² Ramlers *Der Tod Jesu* unterscheidet sich von Brockes' Dichtung im Wesentlichen dadurch, daß er auf der Grundlage des oben dargestellten ideengeschichtlichen Kontextes den bei Brockes angedeuteten Bruch mit traditionellen protestantischen Passionsdogmen vollzieht. In der dogmatisch-orthodoxen Anschauung bestand das Hauptereignis der Passion „in der Erlösung des Menschen von seinen Sünden durch das stellvertretende Leiden des Gottessohnes und die im Kreuzestod Christi vollendete Versöhnung der Menschheit mit Gott“.⁸³ Bei Ramler verliert dieser zentrale Glaubenssatz an

⁸⁰Johann George Sulzer, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste in einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden, Artikeln abgehandelt*. Neue vermehrte zweyte Auflage, 4 Teile und ein Registerband Leipzig 1792-1799 (Reprografischer Nachdruck, Hildesheim 1967), Zweyter Theil, S. 54f.

⁸¹Vgl. Henning Frederichs, *Das Verhältnis von Text und Musik in den Brockespassionen Keisers, Händels, Telemanns und Matthesons. Mit einer Einführung in ihre Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte sowie den Bestand ihrer literarischen und musikalischen Quellen*, (= Musikwissenschaftliche Schriften, Bd. 9), München [u.a.] 1975.

⁸²Vgl. Axmacher, *Untersuchungen*. S. 116ff. Axmacher bezeichnet Brockes' Passionsdichtung als „Produkt einer Übergangszeit“. Ebd., S. 148.

⁸³König, *Studien zum Libretto*, S. 47.

Gewicht und kommt nur noch an zwei Textstellen zum Ausdruck: Im Rezitativ Nr. 3 heißt es: „Ach seht! er sinkt, belastet mit den Missethaten von einer ganzen Welt.“⁸⁴ Der Schlußchor Nr. 25 enthält außerdem die Aussage, Jesus habe Gottes „ewigen Gesetzen des Todes Siegel aufgedrückt“.⁸⁵

Diese Schwerpunktverlagerung spiegelt sich in der rezitativisch dargestellten Passionsgeschichte wider, welche sich auf die Vorgänge im Garten Gethsemane und dem Kreuzigungsberg Golgatha beschränkt. Ramler bezieht sich dabei auf Erzählmomente und Motive aus allen vier Evangelien, ohne eines zu bevorzugen. Äußerlich sind die Rezitative durch das Fehlen eines Testo und der Verwendung des Präsens gekennzeichnet, um eine „Illusion des Momentanen“ zu erzeugen.⁸⁶ Lölkes hat den biblischen Inhalt der Rezitative folgendermaßen zusammengefaßt:

Nr. 3: Jesus erleidet Todesängste in Getsemani.

Nr. 6: Jesus fügt sich in den Willen Gottes. Gestärkt durch einen Engel, ermahnt er seine Jünger zur Wachsamkeit und zum Gebet.

Nr. 8: Jesus wird verhaftet und zum Hohenpriester Kajaphas geführt, während die Jünger fliehen. Petrus verleugnet Jesus und weint darüber bitterlich.

Nr. 12: Jesus wird verspottet und mißhandelt. Er trägt sein Kreuz und tröstet die umstehenden Frauen.

Nr. 16: Jesus wird ans Kreuz geschlagen. Er bittet seinen himmlischen Vater um Vergebung für diejenigen, die ihn verhöhnen.

⁸⁴Sämtliche Zitate folgen der Textunterlegung im oben erwähnten Graunschen Partiturdruk von 1810. Vgl. Abschnitt 3.2.1, S. 48. Die Satznummern entsprechen der Abfolge in Grauns Vertonung. Vgl. den Textabdruck im Anhang B, S. 107.

⁸⁵Ein Brief Ramlers an Gleim vom 27. Oktober 1754 belegt, daß die Frage nach der Einbindung traditionell-orthodoxer Dogmen in theologischen Kreisen Berlins heftig umstritten war und auch Ramler bei dessen Konzeption beschäftigte: „Herr Bergius [Hofrat und Landeinnehmer Johann Wilhelm Bergius] will in meiner Paßion den Gedancken: daß Christus uns durch sein Leiden eigentlich mit Gott ausgesöhnet habe, deutlich ausgedrückt wissen. Es wäre nicht genug an der Stelle: Ach seht er sinckt, belastet mit den Mißethaten von einer gantzen Welt; und an der Stelle: der seinen ewigen Gesetzen des Todes Siegel aufgedrückt. Ich habe aber allerley Wendungen gebraucht um dieser neuen Arbeit auszubeugen. Hat Herr Sack [Hofprediger August Friedrich Wilhelm Sack] nichts hiewieder einzuwenden, so müßen die Layen wol zufrieden seyn. Sulzer [Johann George Sulzer] wolte die Stelle: ach seht er sinckt, belastet mit den Mißethaten p. nicht einmal leiden, und Herr Bergius wünscht deren noch etliche. Ich bin ehe Sulzers Meinung als Bergius Meinung. Aber ich darf sie eben des wegen nicht austreichen, weil ich sehe wie wichtig sie den meisten Lesern dünckt. Sonst hätte ich große Lust so zu setzen: Ach seht! er sinckt, der Held! – Sein Hertz in Arbeit pp. Entscheiden Sie doch diesen Kampf der Orthodoxie und der Wahrheit oder Wahrscheinlichkeit.“ *Gleim und Ramler*, Bd. 2, 171f.

⁸⁶König, *Studien zum Libretto*, S. 82.

Nr. 18: Jesus wendet sich seiner Mutter und seinem ‚Lieblingsjünger‘ zu. Er prophezeit einem der beiden mitgekreuzigten Verbrecher, noch heute mit ihm im Paradies zu sein.

Nr. 22: Jesus ‚legt‘ seinen Geist in Gottes Hände und stirbt.⁸⁷

Ramler spart somit einige Erzählstücke und biblische Motive der Passionsgeschichte aus, wie etwa den Gang zum Ölberg, den Todesbeschluss durch die Hohenpriester und Schriftgelehrten, das letzte Mahl Jesu mit seinen Jüngern, den Verrat Judas’, Jesus vor Pilatus, sowie die Geschehnisse nach Jesu Tod.⁸⁸ Mit dem Wegfall der Verhandlungsszenen vor dem jüdischen Hohen Rat und Pontius Pilatus – und der damit verbundenen Anklage samt Urteilsbegründung – „entfällt auch das theologisch-dogmatisch zentrale Bekenntnis Jesu, daß er der ‚Sohn Gottes‘ sei.“⁸⁹

Bei Ramler verlagert sich die Darstellung Jesu vom Gottessohn und Heilsbringer auf die emotionale Schilderung des leidenden und zugleich tugendhaft-edlen Menschen. Textstellen wie beispielsweise: „so bange, so verlassen“, „der peinlich langsam sterbende“, „Sein Herz in Arbeit fliegt aus seiner Höhle“, „sein Schweiß rollt purpurroth die Schläf’ herab.“(Nr. 3) belegen das ausführlich beschriebene Leiden Jesu. Besonders eindrücklich werden die Todesqualen in Nr. 6 geschildert: „Da liegt er tiefgebückt im Staube ringt dem Tod entgegen blickt gen Himmel, jammert laut.“

Darüber hinaus wird Jesus als „Ideal eines edlen, charakterfesten Menschen stilisiert“.⁹⁰ Dies geht aus Ausdrücken wie „mit über sie gehängten holdem Angesicht“, „und bückt sich, Petrus Hand sanft anzurühren nieder“ (Nr. 6), „Er aber unerschrocken nahet sich den Feinden selbst; grossmüthig spricht er.“ (Nr. 8) hervor.

Zugunsten einer anthropologisch akzentuierten Jesusdarstellung vollzieht Ramler überdies Eingriffe in die biblische Überlieferung:

Wohl einmalig in der Geschichte der Passion ist die Darstellung des Wortes an die Mutter: Ramler formuliert „... An seiner Tugend kennt ihr ihn: Schmach, Folter, Todesangst vergisst er und bedenket, Maria, dein verlass’nes Alter, und ertheilt dem Freunde seines Busens diesen

⁸⁷Lölkes, „*Der Tod Jesu*“, S. 58f.

⁸⁸Ebd.

⁸⁹Ebd., S. 59.

⁹⁰Ebd., S. 60.

letzten Willen: O Jüngling, o Jüngling, das ist deine Mutter!', gibt also dessen ersten Teil, die Anrede an die Mutter, gänzlich auf. Damit wird die herausgehobene Stellung der Maria als Mutter des Gottessohnes verschwiegen und der Gekreuzigte wird seines göttlichen Wesens entkleidet.⁹¹

Eine weitere Textstelle, die Ramler in diesem Sinne ändert, umfaßt die letzten Worte Jesu im Rezitativ Nr. 12. Dort heißt es: „Er aber sieht sich tröstend um und spricht: Ihr Töchter Zions weinet nicht.“ Die Bibelstelle hat hingegen einen deutlich anderen Akzent: „Jesus wandte sich zu ihnen um und sagte: Ihr Frauen von Jerusalem, weint nicht über mich; weint über euch und eure Kinder!“⁹²

Durch diese bei der Stoffauswahl gesetzten Akzente bereitet Ramler den Boden für eine lyrisch-emotionale Schilderung des Passionsgeschehen. Er setzt aus diesem Grunde eine äußerst affektbetonte und rhetorisch ausgeprägte Sprache ein: „Ach seht! er sinkt, . . .“ (Nr. 3), „Ach – es ist um Ihn geschehen!“ (Nr. 8), „Seht welch ein Mensch!“ (Nr. 12). Darüber hinaus gebraucht Ramler zahlreiche rhetorische Figuren wie Reihungen, Parallelismen, Anaphora und Steigerungen. König folgert daraus, „daß der Dichter mit Hilfe der Rhetorik die Vorgänge eindringlicher gestalten wollte und vor allem auf eine emotionale Wirkung abzielte.“⁹³

Im besonderen wird der Hauptaffekt des Schmerzes durch den Einsatz von zusammengesetzten Adjektiven: „tiefgebückt“ (Nr. 6), „Ohnmachtsvoll“ (Nr. 12), „mattgequält“ (Nr. 16), sowie Bewegungsverben ausgedrückt: „ringt dem Tod entgegen“ (Nr. 6), der Schmerz „fällt“ ihn „wütend an“, „In jeder Ader wühlet ein Dolch“, „Sein ganzer Körper fliegt am Kreuz empor“ (Nr. 22).

Ramlers Darstellung zeichnet sich darüber hinaus durch eine für die Empfindsamkeit typische Grundhaltung aus: Die Gelassenheit der Seele. Die Seelenlage Jesu bleibt trotz aller Qualen und Todesängsten gelassen, was durch den

⁹¹Klaus Langrock, *Die Sieben Worte Jesu am Kreuz. Ein Beitrag zur Geschichte der Passionskomposition* (= Musikwissenschaft/Musikpädagogik in der Blauen Eule, Bd. 2), Essen 1987, S. 97. In der Bibelvorlage, Johannes 19, 26f., heißt es: „Als Jesus seine Mutter sah und bei ihr den Jünger, den er liebte, sagte er zu seiner Mutter: Frau, siehe, dein Sohn! Dann sagte er zu dem Jünger: Siehe, deine Mutter! Und von jener Stunde an nahm sie der Jünger zu sich.“ Dieses und alle weiteren Bibelzitate sind entnommen aus: *Die Bibel. Altes und Neues Testament. Einheitsübersetzung*, Freiburg [u.a.] 1980.

⁹²Lukas 23, 28.

⁹³König, *Studien zum Libretto*, S. 85. Vgl. ebd., S. 81-94 die ausführliche – und hier nur in Ansätzen dargestellte – sprachliche Analyse. Vgl. außerdem Lölkes, „*Der Tod Jesu*“, S. 60ff.

wiederholt vorkommenden Begriff „heiter“ zum Ausdruck kommt.⁹⁴ Weiterhin werden einige Beschreibungen „in eine ausgesprochen weiche Gefühlsatmosphäre getaucht“.⁹⁵ Ausdrücke wie „mit trauriger Geberde“, „mit über sie gehängtem holdem Angesicht“, „Petrus Hand sanft anzurühren“ (Nr. 3), „Voll Liebe steht er da“, „sinkt Ohnmachtvoll“, „sieht sich tröstent um“ (Nr. 12) sollen besonders ‚rührend‘ wirken und bestätigen den typisch empfindsamen Stil.

Sulzer hat, wie oben gesehen, Empfindungen als Voraussetzungen für tugendhaftes Handeln verstanden. In Ramlers Libretto wird dies in der Konzeption seiner Arien verwirklicht. In ihnen werden allgemein-ethische Lehren ohne einen festen Bezug zur Passionsgeschichte thematisiert. In der einzigen als Duett konzipierten Arie erscheint der Satz „Solche Tugend lernt ein Christ“ (Nr. 17). Hier läßt sich Ramlers Verbindung zur oben beschriebenen neologischen Strömung ausmachen. Namentlich zum Hofprediger August Wilhelm Friedrich Sack, welchem Ramler nicht nur freundschaftlich verbunden war, sondern ihn darüber hinaus als theologische Instanz betrachtete.⁹⁶ Lölkes hat die Nähe der Sackschen Predigt *Ueber die Erlösung durch Christum* zu Ramlers Libretto aufgezeigt.⁹⁷ Die Nähe besteht einerseits in einem ähnlichen – anthropologisch geprägten – Jesusbild und andererseits in der Vorbildfunktion, welche Jesus für alle tugendhaften Christen darstellt. Bei Ramler findet letzteres im zentralen Chor „Christus hat uns ein Vorbild gelassen“ (Nr. 14) seinen Ausdruck.

Ramler berichtet Gleim in einem Brief vom 29. Juni 1754 von der Vollendung sämtlicher Rezitative und seiner Schwierigkeiten mit der Anfertigung der Arien: „[...] weil die Arien nur für den Musikus, die Recitative aber für den Poeten sind.“⁹⁸ In diesem Zusammenhang ist Christian Gottfried Krauses 1752 erschienene Abhandlung *Von der Musikalischen Poesie* zu nennen, welche Ramler beim Verfassen seiner Arien berücksichtigte.⁹⁹ Dies geht aus dem oben genannten Brief hervor, in welchem er Gleim um – von diesem später abgelehnte – Hilfe bei der Anfertigung einiger Arien bittet und bemerkt:

⁹⁴Rez. Nr. 6, Arie Nr. 13, Rez. Nr. 16.

⁹⁵König, *Studien zum Libretto*, S. 92.

⁹⁶Vgl. Näheres bei: König, *Studien zum Libretto*, S. 60f.

⁹⁷Lölkes, „*Der Tod Jesu*“, S. 66f.

⁹⁸*Gleim und Ramler*, Bd. 2, S. 112.

⁹⁹Christian Gottfried Krause, *Von der Musikalischen Poesie*. Zweite mit einem Register vermehrte Auflage, Berlin 1753 (Nachdruck Leipzig 1973). [im folgenden zitiert als Krause, *Poesie*.]. Vgl. die ausführlichen Analysen bei: König, *Studien zum Libretto*, S. 97ff. Lölkes, „*Der Tod Jesu*“, S. 70ff.

Hiebey kann ihnen unsers Krausens Abhandlung von der Musikalischen Poesie trefliche Dienste thun. Wenigstens lernen wir die äußerliche Form daraus und erfahren wo der Componist sein a und o und e am liebsten hinwünscht.¹⁰⁰

Hinsichtlich der „für den Musiker“ bestimmten Arien, orientierte sich Ramler also an Krause, welcher ferner zu seinem engeren Freundeskreis gehörte.¹⁰¹ Für Krause sind Arien „das Vornehmste“¹⁰² in der Musik und die „Schönheiten eines Singstückes“.¹⁰³ Seine wichtigste Forderung besteht darin, daß sich in Arientexten ein gedanklicher Inhalt mit einem entsprechenden Affekt verbinden soll. Extreme Affekte werden ausgeschlossen, wie etwa „die gar zu heftigen Leidenschaften des Zorns und der Rache, Zänkereyen, mörderische Handlungen, Rasereyen, und alles gewaltsames Wesen“ oder auch „Grobe Schelt- und Schmähworte, niederträchtige Scherze, Heulen, Schreyen, Brüllen, Zischen, Rasseln, [. . .] das Spalten von Felsen, das Bersten der Erde, der rollende Donner.“¹⁰⁴ Krause gibt hingegen Affekten, die „auf Liebe und sanfte Empfindungen“¹⁰⁵ beruhen, den Vorzug. In Ramlers Arien bestätigt sich diese Konzeption. Ihre Affekte sind Trost (Nr. 4), Hoffnung (Nr. 7), Schmerz und Reue (Nr. 9), Gelassenheit und Stärke (Nr. 13), Liebe und Großmut (Nr. 17) sowie überschwenglicher Dank (N. 19).

Krauses Forderung einer Bildhaftigkeit erfüllt Ramler, insbesondere in den Mittelteilen der in Da-Capo-Form stehenden Arien. Besonders eindrucksvoll ist dies in Nr. 9 umgesetzt:

Ihr thränenlosen Sünder, bebet!
Einst mitten unter Rosen hebet
die Reu, den Schlangenkamm empor,
und fällt mit unheilbaren Bissen
dem Frevler an das Herz.

Während sich dieser besonders starke Affekt eher von Krauses oben genannter Affekteinteilung entfernt, kann er jedoch im Vergleich zu älteren Passionen als

¹⁰⁰ Gleim und Ramler, Bd. 2, S. 112.

¹⁰¹ Vgl. Näheres zu Krause bei: Josef Beaujean, *Christian Gottfried Krause. Sein Leben und seine Persönlichkeit im Verhältnis zu den musikalischen Problemen des 18. Jahrhunderts als Ästhetiker und Musiker*, Dillingen 1930.

¹⁰² Krause, *Poesie*, S. 280.

¹⁰³ Ebd., S. 137.

¹⁰⁴ Ebd., S. 74.

¹⁰⁵ Ebd., S. 101.

relativ milde angesehen werden. In Brockes' oben erwähnter Passionsdichtung etwa heißt es im analogen Mittelteil der Reuearie:

Heul du Schaum der Menschen-Kinder!
Winsle wilder Sünden-Knecht!
Thränen-Wasser ist zu schlecht /
Weine Blut / verstockter Sünder!¹⁰⁶

Ramlers vorwiegend „auf Liebe und sanfte Empfindungen“¹⁰⁷ basierenden Affekte entbehren einer solchen drastisch-barocken Darstellungsweise.

Im Gegensatz zu den neugedichteten Rezitativen und Arien bezog Ramler für seine Chortexte vorwiegend biblische Dicta aus dem Alten Testament.¹⁰⁸ Er greift jedoch zum Zwecke einer besseren Vertonbarkeit oft in die Textvorlage ein. Beispielsweise wird der 1. Vers von Psalm 33: „Freuet euch des Herrn, ihr Gerechten, die Frommen sollen ihn schön preisen“ als erste Zeile des Chores Nr. 20 in verkürzter Form dargestellt: „Freuet euch alle, ihr Frommen“. Der Inhalt der Chöre ist jedoch nicht passionsspezifisch, sondern eher – mit Ausnahme von Chor Nr. 14 – emotional. Dort werden in Arien und Rezitativen behandelte Gedanken oder Affekte (wie Trauer, Mitleid, Freude) auf eine größere Menschengruppe (Christentum) ausgeweitet. Eine Sonderrolle nimmt der Schlußchor Nr. 25 ein, den Ramler selbst dichtete und als dreiteilige Da-Capo-Form konzipierte. Dieser Schlußchor bestätigt das bei Ramler gewohnt Empfindsame. „Gerührte Sünder“ bringen Jesus „tiefgebückt“ ihre „Thränen“ als „Opfer“ dar.

In bezug auf die sechs Choräle des *Tod Jesu* greift Ramler in vier Fällen auf Kirchenlieder des 17. Jahrhunderts zurück,¹⁰⁹ während die Choräle Nr. 1 und Nr. 24 von Ramler selbst gedichtet sind. Besonders Choral Nr. 24 weicht in der Anlage von den übrigen ab. Seine drei Strophen wechseln sich mit einem *Solo* ab, dessen Text „Weinet nicht! Es hat überwunden der Löwe vom Stamm Juda!“¹¹⁰ jeweils gleichbleibt. Ramler hat sich hier an einem älteren Modell evangelischer

¹⁰⁶Zitiert nach Axmacher, *Untersuchungen*, S. 135.

¹⁰⁷Krause, *Poesie*, S. 101.

¹⁰⁸Aus dem Neuen Testament (1. Petrus 1,21) stammt lediglich der Text des Chores Nr. 14: „Christus hat uns ein Vorbild gelassen, auf das wir sollen folgen seinen Fußstapfen.“

¹⁰⁹Choral Nr. 5: 2. Strophe von „Ich bin ja Herr in deiner Macht“, Simon Dach, 1648. Choral Nr. 11: 1. Strophe, Kurfürstin Luise Henriette von Brandenburg zugeschrieben, 1653. Choral Nr. 15: 13. Strophe von „Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen“, Johannes Heermann 1630. Choral Nr. 21: 8. Strophe von „Ists oder ist mein Geist entzückt“, Ahaversus Fritsch, 1668. Vgl. hierzu Lölkes, „*Der Tod Jesu*“, S. 279f.

¹¹⁰Vgl. Die Offenbarung des Johannes 5, 4f.

Passionsvertonungen orientiert: Johann Rists „O Traurigkeit, o Herzeleid“ (*Zum Gedächtnis der Grablegung*, 1641, Melodie Mainz/Würzburg 1628).¹¹¹

Zusammenfassend läßt sich sagen, daß Ramlers neuartige Passionsdichtung auf der Vermeidung einer bis dahin für Passionserzählungen typischen dramatisch-historischen Darstellung basiert. Es fehlen sowohl der traditionelle Historicus (Testo), als auch Soliloquenten, so daß das Hauptgewicht auf einen lyrischen und sprachlich-affektbetonten Sprachgestus gelegt wird. Zudem zeichnet sich die Dichtung durch eine empfindsame Haltung aus, welche mit aufklärerisch-neologischen Zügen – vor allem mit einem anthropologischen Jesusbild – verbunden ist.

Der große Erfolg von Ramlers *Tod Jesu* hängt mit mehreren Faktoren zusammen. Ramlers enorme Popularität und seine zahlreichen Kontakte zu wichtigen Persönlichkeiten – wie etwa zu Prinzessin Anna Amalia, Sack, Sulzer etc. – waren mit Sicherheit für eine erfolgreiche Rezeption des Librettos förderlich. Schließlich ließ Ramler aufgrund der aufgezeigten Charakteristik „die Botschaft der Passion wesentlich zu einem Gefühlereignis werden, das den bürgerlichen Sinn für religiöses Erleben oder schlicht für ‚die Religion‘ sowie speziell die Grundtendenzen der sogenannten Neologie, [...], beispielhaft zum Ausdruck brachte.“¹¹²

Für die folgende Untersuchung stellt sich die Frage, auf welche Art und Weise Santini die Ramlersche Dichtung ins Italienische übertragen hat. Handelt es sich lediglich um eine Einrichtung des deutschen Textes ins Italienische oder hat Santini in die aufgezeigten neologisch-aufklärerischen Tendenzen des Librettos eingegriffen, um ihn für ein katholisch geprägtes Italien gangbar zu machen?

3.4 Santinis italienische Übersetzung

Santini bezeichnet auf dem Titelblatt der *Münsteraner Quelle* den Ramlerschen Text als „Poesia“.¹¹³ Er begreift demnach den gesamten Text als Dichtung und gestaltet seinen italienischen Text fast durchgehend in Reimform. Dies betrifft

¹¹¹Vgl. Lölkes, „*Der Tod Jesu*“, S. 81.

¹¹²Ebd., S. 16.

¹¹³Vgl. Abschnitt 3.2.1 S. 47.

auch Stellen, die Ramler nicht reimt, wie etwa der aus Psalm 33,1 und 33,4 konzipierte Text aus Chor Nr. 20:¹¹⁴

- (1) a. Freuet euch alle, ihr Frommen,
denn des Herren Wort ist wahrhaftig.
Und was er zusaget, das hält er gewiss.
- b. Gioite alme rette,
verace è il Sognor
che in ciò ch'ei promette,
è stabile ognor.
Sua santa parola
non manca e consola.

Santinis Reimschemata sind – mit Ausnahme der Choräle Nr. 1, Nr. 5 und Chor Nr. 14¹¹⁵ – nur selten den Ramlerschen exakt nachempfunden. Grundsätzlich laviert Santini zwischen einer nachahmenden und einer eigenständigen Reimform. Eine vollständige Analyse der Santinischen Reimschemata soll hier jedoch ausbleiben.

Santinis Übersetzung läßt sich anhand dreier Gesichtspunkte beschreiben und infolgedessen in drei Kategorien mit graduellen Abstufungen einteilen.

Die erste Kategorie ist diejenige der *wörtlichen Übersetzungen*. Darunter fallen Übersetzungen, die sogar hinsichtlich ihrer Wortstellung mit dem deutschen Text übereinstimmen. Einige Beispiele lassen sich im Rezitativ Nr. 6 erkennen:

- (2) a. Wohlan, dein Wille soll geschehen.
b. Adunque il tuo voler s' adempia.
- (3) a. [...], gestärkt durch eines Engels Hand.
b. [...] sollevato d'un Angel dalla mano.
- (4) a. Betrachtend steht der Menschenfreund und spricht, [...].
b. Pensoso sta' dell'uom' l'amico e dice [...].

¹¹⁴Im folgenden werden die textvergleichenden Beispiele wie folgt markiert: Der deutsche Text Ramlers unter „a.“, Santinis Übersetzung unter „b.“, ggf. mit einer wörtlichen Rückübersetzung ins Deutsche (*kursiv*).

¹¹⁵Vgl. den Text in Anhang B, S. 107ff.

- (5) a. Der Geist ist willig, nur der Leib ist schwach; [...].
b. Lo spirito è pronto sì, ma il corpo è infermo, [...].

In einer größeren Anzahl lassen sich wörtliche Übersetzungen finden, die syntaktisch dem deutschen Text nicht exakt entsprechen, wie etwa die folgende Auswahl zeigt:

- (6) Rezitativ Nr. 8:
a. Nun klingen Waffen, Lanzen blinken bey dem Schein der Fackeln.
b. Ora risuona l'armi per faci appare delle lance il lampo, [...].
- (7) a. Ich kenne diesen Menschen nicht.
b. Io quest'uom non conosco.
- (8) Rezitativ Nr. 12:
a. Sein Blut komm über uns, und unsre Söhn' und Töchter!
b. su i figli e sopra noi cada il suo sangue.
- (9) Arie Nr. 7:
a. Klimm ich zu der Tugend Tempel matt den steilen Pfad hinauf:
b. Di virtù se al tempio ascendo stanco all'arduo sentier.
- (10) Arie Nr. 13:
a. so steht der Held aus Canaan.
b. Si l'Eroe di Canaa stà.

Die bisherigen Beispiele zeigen, daß wörtliche Zitate aufgrund ihrer fehlenden Bildhaftigkeit gehäuft in wörtlichen Übersetzungen erscheinen. Diese kommen daher hauptsächlich in den Rezitativen und seltener in den Arien, Chorälen und Chören vor. Darüber hinaus kommt der erzählende Sprachstil der Ramlerschen Rezitative dieser Übersetzungsform entgegen.

Eine weitere graduelle Abstufung dieser Art zeigt sich an Textstellen, die sich von einer wörtlichen Übersetzung durch leichte lexikalische Abweichungen unterscheiden. Um den Unterschied zum Originaltext ersichtlich werden zu lassen, wird dem italienischen Text eine wörtliche Rückübersetzung ins Deutsche angefügt.

- (11) Choral Nr. 15:
- a. Ich werde Dir zu Ehren alles wagen, [...].
 - b. A tua gloria affrontar saprò tutto, [...].
Dir zu Ehren werde ich Allem trotzen können.
- (12) Choral Nr. 21:
- a. [...], die Gott den Frommen vorbehält.
 - b. [...] che pei giusti serba Iddio.
Die Gott für die Gerechten bewahrt.
- (13) Rezitativ Nr. 16:
- a. Auf iedem wiederholtem Schlag, durchschneidet die Spitze, Nerv' und Ader und Gebein.
 - b. A ogni colpo novello le punte investon vene e nervi ed ossa.
Auf jeden neuen Schlag durchdringen Spitzen Adern, Nerven und Knochen.
- (14) Arie Nr. 7:
- a. [...], theilt die Wolken [...].
 - b. [...], fende i venti [...].
teilt die Winde.
- (15) Arie Nr. 13:
- a. der Weise sieht ihn heiter an.
 - b. [...], fermo il saggio la vedrà.
Der Weise sieht ihn standhaft an.

Trotz dieser lexikalischen Unterschiede behält der Inhalt der Übersetzung nahezu seinen ursprünglichen Sinn. Diese letztgenannte Art der Übersetzung erscheint häufiger eine exakt-wörtliche, da diese weniger sprachliche Freiheiten in der Übertragung zulässt.

Die zweite Kategorie bilden die *sinngemäßen Übersetzungen*. Diese entspringen nicht unmittelbar der deutschen Vorlage, sondern übertragen den ursprünglichen Bedeutungsgehalt in einer sprachlich freieren Form:

- (16) Choral Nr. 1:
- a. Du dessen Augen flossen, so bald sie Zion sahn, [...].
 - b. Chi può frenare il pianto Sionne in rimirar?
Wer kann das Weinen aufhalten beim Betrachten Zions?
- (17) Choral Nr. 5:
- a. Wer nimmt sich meiner Seelen an, wenn nun mein Leben nichts mehr kann, [...].
 - b. Chi avverrà sostegno sia alla debil alma mia?
Wer wird meiner schwachen Seele Halt geben?
- (18) Rezitativ Nr. 8:
- a. Wie tief bist du von deinem Edelmuth gefallen!
 - b. Oh quanto il tuo gran cuor quanto Pier manca.
Oh, wie sehr dein großes Herz fehlt, Petrus.

Die Nähe zum Ramlerschen Libretto tritt am offenkundigsten bei der Übertragung von Metaphern zutage, die vorwiegend in den Arien vorkommen. Sprachlich bedingte Differenzen in der Umsetzung der Bilder sind dabei unumgänglich. Beispiele hierfür sind:

- (19) Arie Nr. 4:
- a. Du Held auf den die Köcher des Todes ausgeleert, [...].
 - b. Tu ch'hai, [...], il telo franto a morte, [...].
Du, der [...], den am Tode zerbrochenen Pfeil hat.
- (20) Arie Nr. 9:
- a. Einst mitten unter Rosen hebet die Reu, den Schlangenkamm empor, und fällt mit unheilbaren Bissen dem Frevler ans Herz.
 - b. Tra le rose ben presto aspettate pentimento coi serpi nel crin che porrà sue punture spietate ne' rei cuori e il velen viperin.
Mitten unter Rosen erwartet sehr bald mit Schlangen im Kamm eine Bestrafung, die ihre unbarmherzigen Stiche und das Schlangengift in die schuldigen Herzen stößt.

- (21) Chor Nr. 25:
- a. [...], mit Thränen diesen Staub zu netzen, der deine Lebens Bäche trank, [...].
 - b. Di stille spargiamo la polve beata che tutta inaffiata dal tuo sangue fu, [...].
In Tränen zerstreuen wir den seligen Staub, der gänzlich von deinem Blut benetzt war.

Die *wörtlichen* und *sinngemäßen Übersetzungen* sind sich insofern ähnlich, als beide Arten hinsichtlich ihrer Bedeutungsübertragung eng an dem deutschen Text gebunden sind. Der Unterschied besteht im Grad der sprachlich-exakten Übersetzung. Vor allem die gezeigten metaphorischen Adaptionen belegen das Bemühen Santinis um eine möglichst nahe Übertragung.

Die dritte Kategorie umfaßt *modifizierende Übersetzungen*. Santini arbeitet beim Übersetzen mit zahlreichen Zusätzen, durch welche er sowohl sprachlich, als auch inhaltlich Teile des deutschen Textes umgestaltet. Zunächst fallen einige Ausdrücke auf, die bei Ramler als typisch empfindsame Wendungen – wie etwa der Begriff ‚heiter‘ – bestimmt wurden und sich bei Santini selbst dann zeigen, wenn sie im deutschen Text nicht gesetzt sind. Das Adjektiv „dolce“ („süß, sanft, angenehm“) sticht bei den Beispielen besonders hervor:

- (22) Choral Nr. 5:
- a. Bist du es Gott mein Heiland nicht?
 - b. [...] mi darai dolce aita o Signor.
wirst du mir süße Hilfe geben, o Herr.
- (23) Rezitativ Nr. 12:
- a. Er trägt ihn [den Balken] willig [...].
 - b. [...] e pur gli è dolce il pondo.
und doch ist ihm das Gewicht angenehm.
- (24) Rezitativ Nr. 8:
- a. Doch siehe! Jesus wendet sich, [...].
 - b. Eppur Gesù dolce si volge [...].
Und doch wendet sich Jesus sanft.

(25) Rezitativ Nr. 18:

- a. Er kehrt sein Antlitz hin zu dem an seiner Seite gekreuzigten Verbrecher, ihm zu prophezeihn: [...].
- b. Le luci ei volge verso un malfattor appresso a lui confisso, indi predice ad esso in lieto viso: [...].
Er wendet seine Augen zu dem neben ihm gekreuzigten Verbrecher, sagt ihm mit heiterer Miene voraus.

(26) Choral Nr. 15:

- a. [...]; nichts von Verfolgung, nichts von Todes Schmerzen nehmen zu Herzen.
- b. [...], e guatare con fronte serena, odji e morte ognor io saprò.
und ich werde jeglichen Haß und Tod mit heiterem Angesicht betrachten.

Darüber hinaus ist Santinis Sprache von zahlreichen Ausschmückungen geprägt. Sie werden beispielsweise eingesetzt, um die göttliche Macht und den Lobpreis durch den Menschen hervorzuheben, wie folgende Beispiele zeigen:

(27) Choral Nr. 24:

- a. [...], künftig wird sein Mund uns nicht Lehren Gottes geben.
- b. Già son di quel labbro or taciti e spenti di Dio gli almi accenti gran cibo vital.
Nun sind von seiner Lippe [Mund] die göttlichen Worte Gottes als großartige Lebensnahrung verstummt und erloschen.

(28) Chor Nr. 25:

- a. Anbetung sey dein Dank, den opfre jedermann.
- b. [...] l'uomo con dolci modi offra bei serti e lodi, cor grato e pura fe.
Der Mensch soll auf angenehme Arten schöne Kränze, ein dankbares Herz und reinen Glauben opfern.

Von emphatischen Zusätzen ist vor allem die Darstellung der Leiden Jesu durchsetzt:

(29) Choral Nr. 24:

- a. Konnte seine sanfte Brust so viel Schmerz ertragen?
- b. Il suo gentil frale dovea mai soffrire tant'onte, tant'ire, tant'aspro martor.
Seine anmutige Brust durfte niemals soviel Schande, soviel Zorn, soviel rauhe Qual erleiden.

In diesem Fall modifiziert Santini den Ramlerschen Text in Form einer dreifachen Klimax („tant'..., tant'..., tant'...“), welche im Sinne einer Emphase das Leiden steigern und betonen soll. Zudem drückt er Ramlers besorgte Frage in einem nachdrücklich wertenden Aussagesatz aus. Ein weiteres Beispiel findet sich in Chor Nr. 2:

- (30) a. Seine Tage sind abgekürzt. Seine Seele ist voll Jammer.
- b. [...], e l'alma in martir l'agonia estrema beve. In agonia già stà, [...].
und die gequälte Seele saugt den letzten Todeskampf auf. Er befindet sich bereits im Todeskampf.

Santini bleibt zwar im Affekt, hebt jedoch durch das zweifache „agonia“ den „Todeskampf“ Jesu hervor. Weitere Zusätze dieser Art zeigen sich in Formulierungen des Chorals Nr. 24, in welchem Jesus sein Leben „unter unendlicher Qual“ („fra pena infinita“) verlassen muß. Im Rezitativ Nr. 3 ruft er „unter Schmerzen und laut“ („in duolo e forte“) und legt am Kreuz seinen Kopf „in solchem Schmerz“ („in tal dolore“) auf die Brust (Rezitativ Nr. 22). Außerdem wird das Leiden der reuevollen Sünder ausgeschmückt. In Chor Nr. 10 ist das „schmerzhaftes Herz in Tränen“ („il cor dolente in pianto“) „demüthig“ („umile“) zu Boden gebeugt, während die reumütigen Sünder in Chor Nr. 25 mit „unendlichen Vergehen“ („falli infiniti“) belastet sind.

Zu dieser Kategorie gehören weiterhin solche Übersetzungen, die dem Text eine leicht veränderte Nuance verleihen, wie etwa in Choral Nr. 1:

- (31) a. [...], habt ihr ihn schon erwürgt?
- b. [...], Ei cadde ahi! Non v'è più.
Ach er fällt! Er ist euch nicht mehr.

Der bei Ramler nur angedeutete Tod Jesu ist bei Santini bereits Gewißheit. In Analoie hierzu sei an das obige Beispiel aus dem Choral Nr. 5 erinnert, in welchem Santini die Ramlersche Frage „Bist du es Gott mein Heiland nicht?“ als Aussagesatz formuliert und von Gottes Hilfe ausgeht. Weiterhin ist eine Textstelle aus dem Duett Nr. 17 zu nennen:

- (32) a. [...], du erzeigst dem Missethäter tausend Huld.
b. Tu a chi prega largisci favor.
Du schenkst dem, der betet, Gnade.

Für Santini gilt demnach das Beten als Bedingung für Gottes Gnade, was bei Ramler nicht explizit ausgedrückt wird.

Man kann als Ergebnis dieser dreiteiligen Kategorisierung festhalten, daß Santini grundsätzlich darum bemüht ist, die Nähe zum Ramlerschen Text zu wahren. Dies belegen einerseits die zahlreichen *wörtlichen Übersetzungen*, welche vorwiegend in Rezitativen – aufgrund des erzählerischen Stils und der dort vorhandenen Zitate – zu finden sind. Santinis Anlehnung an den deutschen Text zeigt sich andererseits an der großen Anzahl der *sinngemäßen Übersetzungen*.

Den ersten beiden steht die dritte Kategorie der *modifizierenden Übersetzungen* gegenüber. Neben den typisch empfindsamen Zusätzen – es sei an die frequente Verwendung des Wortes „dolce“ erinnert – zeichnet sich diese Kategorie vor allem durch eine ausgemückte, affektbetonte und ausladende Sprache aus. Dies läßt sich auch in den Chorälen und Chören nachweisen, welche sich aufgrund ihrer emotionalen Bildhaftigkeit für emphatische Zusätze eignen. Als besonders ergiebig erweisen sich die von Ramler selbst gedichteten Schlußstücke: Choral Nr. 24 und Chor Nr. 25. In den Rezitativen sind solche Zusätze ebenfalls festzustellen, während sie in den Arien aufgrund einer eher abstrakten Affektlage seltener vorkommen.

Es stellt sich abschließend die Frage, wie sich Santinis Übersetzung hinsichtlich der traditionell-christlichen Passionstradition verhält. Zunächst übernimmt Santini die wichtige Stelle im Rezitativ Nr. 18 wörtlich, in welcher Maria von Jesus nicht als seine Mutter identifiziert wird und somit Jesu Stellung als Gottessohn unbetont bleibt.¹¹⁶ Ebenfalls in wörtlicher Übertragung erhalten bleibt die oben

¹¹⁶Vgl. S. 64.

erwähnte falsche Bibeldeutung im Zusammenhang mit den weinenden Töchtern Zions.¹¹⁷

Darüber hinaus übernimmt Santini auch das anthropologisch-geprägte Jesusbild Ramlers. Seine Bezeichnungen für Jesus: „L’amico ai mortal“ (Choral Nr. 24), „L’amico dell’uomo“ (Choral Nr. 24, Rezitativ Nr. 6) und „Il miglior d’ogni mortale“ (Rezitativ Nr. 3) entsprechen denen Ramlers.

Jedoch gibt es auch Textstellen, in denen Santini einen christlich-dogmatischen Hintergrund durchscheinen läßt. In Chor Nr. 25 findet sich für Jesus die Bezeichnung „göttlicher Herr“ („divin Signor“), in Arie Nr. 4 zeichnet sich Jesus durch seine „göttliche Macht“ („divin possente“) aus und in Rezitativ Nr. 22 legt er sein Haupt auf seine „göttliche Brust“ („divin petto“). Jedoch hebt Santini den „göttlichen“ Jesus keineswegs hervor. Ähnlich wie bei Ramler finden sich bei ihm vielmehr sowohl der menschliche, als auch der göttliche Aspekt seines Wesens.

Im Zusammenhang mit dogmatischen Verwurzelungen ist eine Textstelle besonders auffällig. Statt des vierten Kreuzwortes Jesu: „Mein Gott, mein Gott, warum hast du mich verlassen?“¹¹⁸ erscheinen bei Ramler im Rezitativ Nr. 22 diese Worte modifiziert: „Mein Gott! mein Gott! wie hast du mich verlassen“ Laut Lölkes gibt Ramler die Worte „nicht als Frage wieder, die an den Verstand appelliert, sondern als Ausruf, der sich primär an das Gefühl wendet:[. . .].“¹¹⁹ Bei Santini ist diese Modifikation nicht übernommen. Er formuliert die Worte Jesu als Frage: „O Padre mio, perché m’ abbandoni?“ („O Vater, warum verläßt du mich?“). Santini modifiziert jedoch seinerseits den Bibelvers, indem er auf die wiederholte Anrede verzichtet und das Verb in das Präsens setzt. Vermutlich wollte Santini durch letzteres die Unmittelbarkeit der Situation betonen.

Die dargelegten Abweichungen sind jedoch im Vergleich zu den Übereinstimmungen marginal. Zugunsten einer katholisch-dogmatischen Gewichtung hätte Santini den Ramlerschen Text deutlicher modifizieren müssen. Beispielsweise hätte er die bei Ramler fehlenden Abschnitte der traditionellen Passionsgeschichte einfügen oder auf das anthropologische Jesusbild verzichten können. Das Bild des

¹¹⁷Vgl. S. 64.

¹¹⁸Vgl. Matthäus 27, 46 und Markus 15, 34 nach Psalm 22, 2.

¹¹⁹Lölkes, „*Der Tod Jesu*“, S. 61.

Sünders, dem bei Ramler die „traditionelle ‚Schärfe‘“¹²⁰ fehlt, erscheint auch bei Santini abgeschwächt.

Zusammenfassend kann man sagen, daß Santinis Übersetzung in den erwähnten Punkten vom Ramlerschen Libretto abweicht – vor allem in der emotional-stärkeren Darstellung der Leiden Jesu. Er übernimmt jedoch die neologisch-empfindsame Grundtendenz, ohne die traditionell-christliche Dogmatik entscheidend einfließen zu lassen.

Zu Beginn dieser Textanalyse wurde darauf hingewiesen, daß Santini seinen Text als „Dichtung“ („Poesia“) verstand. Dies bestätigt sich durch die nahezu durchgehende Gestaltung in Reimform und die beschriebenen lyrischen Zusätze. Es stellt sich die Frage, ob Santini seine Dichtung unter Berücksichtigung des Graunschen Notentextes konzipierte oder aber diesen an seinen Text anpaßte. Diese Frage wird im Zuge der Analyse der Santinischen Bearbeitung zu beantworten sein.

3.5 Santinis Bearbeitung

3.5.1 Allgemeine Merkmale

Vor einer spezifischen Betrachtung der einzelnen Satzteile folgt zunächst eine Beschreibung der allgemeinen Charakteristika.

Santini folgt in der Anlage dem Graunschen Druck: Er übernimmt sämtliche Schlüssel und behält auch die Satzfolge exakt bei. Es ist darauf hinzuweisen, daß Santini unisono Stimmführungen in den Instrumentalstimmen nicht doppelt notiert, sondern auf die ausgeschriebene Stimme verweist. Solche Verweisungen finden sich sogar in der als Reinschrift konzipierten *Berliner Quelle*.

Bezogen auf das Wort-Ton-Verhältnis läßt sich allgemein feststellen, daß Santini grundsätzlich bemüht ist, den Graunschen Notentext möglichst zu übernehmen. Dies gelingt sehr oft nur mit Vokalverschleifungen, wenn der italienische Text etwa mehr Silben aufweist als der deutsche. Ein Beispiel hierfür erscheint zu Beginn des Chorals Nr. 1, in welchem es heißt:

¹²⁰Lölkes, „*Der Tod Jesu*“, S. 69.

- (33) a. 1 2 3 4 5 6 7
 Du des- sen Au- gen flos- sen
 b. 1 2 3 4 5 6 7 8
 Chi puo fre- na- re il pian- to


In diesem Fall ermöglicht folgende Vokalverschleifung

- (34) 1 2 3 4 5 6 7
 Chi puo fre- na- **reil** pian- to

eine exakte Übertragung des Graunschen Notentextes. In vielen Fällen jedoch ist eine solche Verschleifung nicht möglich, so daß Santini gezwungen ist, Notenwerte aufzuteilen bzw. zusammenzuziehen. Die Musik wird in diesen Fällen dem italienischen Text angepaßt, während der ursprüngliche Notenwert in den Instrumentalstimmen zumeist erhalten bleibt.

3.5.2 Choräle

Santinis Bearbeitung der – meist in einem Kantionalsatz stehenden – Choräle zeichnet sich durch textbedingte Änderungen aus. Neben zahlreicher Verschleifungen fallen vor allem die aufgelösten Halbe-Auftakte der einzelnen Choralzeilen auf. Bis auf Choral Nr. 1 werden in allen übrigen Chorälen die ursprünglichen, auftaktigen Halben zu Vierteln aufgelöst, damit die Deklamation des italienischen Textes aufrecht erhalten werden kann. Hinsichtlich des Graunschen Notentextes ergibt sich daraus ein veränderter Sprachduktus, der in den gleichmäßigen, in Halben fortschreitenden Charakter der Choräle eingreift und ein erhöhtes Deklamationstempo erzeugt.

Beispielsweise löst Santini in Choral Nr. 24 zwei Halbe Noten beider Frauenstimmen in Form eines punktierten Rhythmus' auf:  (T. 14). Die gleiche Struktur erscheint zwei Takte später in der Altstimme. Grauns markante Synkope wird hier nicht übernommen. Die zur Altstimme unisono geführte zweite Oboe bei Grauns wird von Santini jedoch nicht entsprechend angepaßt. Daß er diesen Eingriff textbedingt vorgenommen hat, beweist die Parallelstelle in T. 49, in welcher er die Graunsche Synkope übernimmt. Es lassen sich außerdem einige Stellen finden (T. 11, 77, 81), an denen Santini die Graunschen Textzäsuren durch punktierte Halbe+Viertel auflöst, da sein Text an dieser Stelle keine inhaltliche Zäsur aufweist.

The image shows a musical score for five vocal parts: Canto, Alto, Tenore, Basso, and B.C. (Bass Continuo). The score is in G minor (three flats) and common time. The lyrics for all parts are: "Signor dunque i nostri be - a di tua grazia col po - ter". The Canto part has a melodic line with some grace notes. The Alto, Tenore, and Basso parts have more rhythmic, chordal lines. The B.C. part provides a simple harmonic accompaniment.

Abbildung 3.2: Santini, Choral Nr. 11, Takt 21–28

letzten Takte erhalten durch die punktierte Rhythmik eine deutlich exponiertere Stellung als bei Graun.

Der zweite große Eingriff Santinis erfolgt in Choral Nr. 21. Es betrifft – ähnlich wie oben – den Abgesang des Chorales. Diesmal augmentiert Santini die Takte 25–26 und 30–34 (Vgl. die Notenbeispiele in Abb. 3.3 und 3.4; sowie Abb. A.1, S. 105).

Santinis affektgeladener Text

- (36) onde il frale meschin mio trovi facile il morir.
damit meine armselige Brust es als leicht empfindet zu sterben.

erhält neben der besagten Augmentation durch das Hinzufügen der Artikulationsbezeichnung „smorz.[ando]“ eine deutlich gesteigerte Dramatik.

Es läßt sich zusammenfassend konstatieren, daß Santini prinzipiell versucht, die Graunschen Choräle getreu umzusetzen. Durch seinen stark syllabischen Charakter ist der Graunsche Notentext eng an die deutsche Sprache gebunden, so daß Santini ihn aus deklamatorischen Gründen nicht selten durch Aufteilungen der Notenwerte modifiziert. Darüber hinaus sind auch größere Eingriffe festzustellen, die nicht unmittelbar textimmanenten Zwängen unterliegen, sondern aus deutlich dramatisierenden Motiven erfolgen und mit den in der Textanalyse festgestellten

Musical score for Soprano, Alto, Tenor, Bass, and B.C. parts of Choral Nr. 21, Takt 27-31. The score is in common time (C) and B-flat major. The lyrics are: mir den Ab - schied leicht zu ma - - - chen.

Abbildung 3.3: Graun, Choral Nr. 21, Takt 27–31


Musical score for Canto, Alto, Tenore, Baß, and B.C. parts of Choral Nr. 21, Takt 30-34. The score is in common time (C) and B-flat major. The lyrics are: fra - le me - schin mi - o tro - vi fa - ci - le il mo - rir. The word *smorz.* is written above the notes in the Canto, Alto, Tenore, and Baß parts.

Abbildung 3.4: Santini, Choral Nr. 21, Takt 30–34

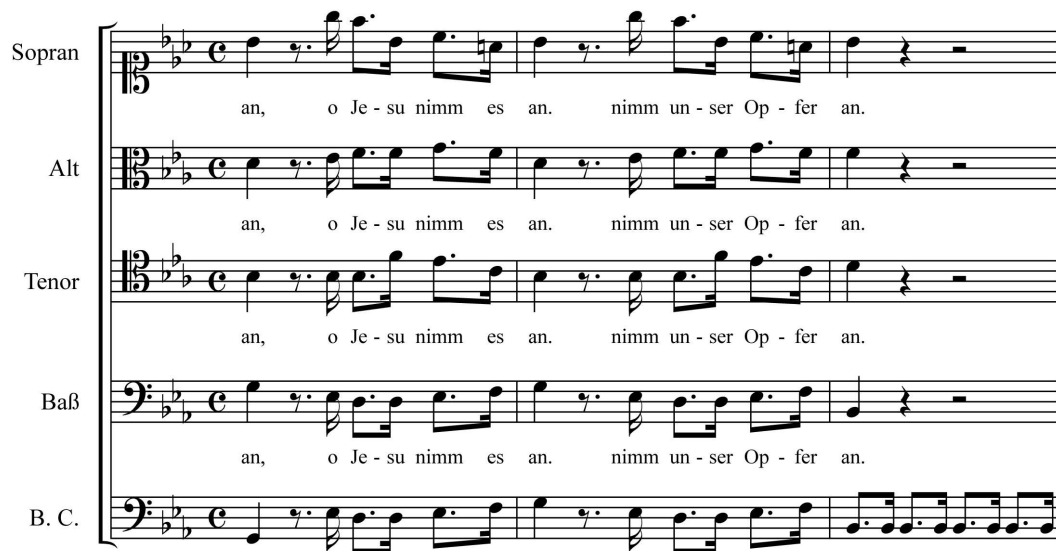
emotionalen Zusätzen einhergehen – dies war vor allem beim letzt beschriebenen Eingriff zu sehen.

3.5.3 Chöre

Bei den Chören muß Santini andere Übersetzungsparameter berücksichtigen. Ein grundsätzliches Charakteristikum der Santinischen Bearbeitung ist das oft deutlich erhöhte Deklamationstempo. Während dies bei den Chorälen andeutungsweise zum Ausdruck kam, ist es beispielsweise im Chor Nr. 2 stärker zu beobachten. Der deutsche Vers „Seine Tage sind abgekürzt“ besteht aus neun Silben, während Santini für die entsprechende Stelle den 15-silbigen Text „E l’alma in martir l’agonia estrema beve“ zu unterlegen versucht. Dies gelingt allein dadurch, daß Graun das Wort „abgekürzt“ wiederholen läßt und Santini infolgedessen seinen Silbenüberschuß mit gleichzeitigen Vokalverschleifungen kompensieren kann. Im folgenden (ab T. 13) ist zu erkennen, daß Santini eine getreue Unterlegung deutlich besser gelingt, indem er nur den verkürzten neunsilbigen Ausschnitt „l’agonia estrema beve“ verwendet. Beim Graunschen Melisma „Seine Seele ist voll Jammer“ ist dies ebenfalls der Fall, da Santini mit seinem Text „in agonia già stà“ keine rhythmisch-melodischen Veränderungen vornehmen muß. Allerdings verfährt er bei der Wiederaufnahme nach dem Melisma anders als Graun. Er wiederholt etwa in der Baßstimme den besagten Text zwei Takte, bevor der deutsche Text abgesungen wird (T. 28–30). Ähnlich frei verfährt Santini auch bei anderen melismatischen Chorstellen, wie etwa in der ersten Hälfte des Chores Nr. 14 („Christus hat uns ein Vorbild gelassen“). Dort gestaltet er die Melismen wegen seines – mehr Silben enthaltenden – Textes deutlich syllabischer, was zu einer Verkürzung oder gar einem Wegfall der Melismen führt.

Beispiele für ein hohes Deklamationstempo lassen sich auch im Schlußchor Nr. 25 feststellen. Dieser Chor ist für Santini insofern problematisch, als aufgrund seiner ariösen Da-Capo-Form deutlich mehr Text zu unterlegen ist. Hinzu kommt der vorherrschende punktierte Rhythmus der französischen Overtüre (), den Santini nur selten getreu umsetzt. In Abb. 3.5 und 3.6 erkennt man deutlich, wie Santini den punktierten Rhythmus auflösen muß, um seinen Text unterlegen zu können.¹²¹

¹²¹Es sei an dieser Stelle angemerkt, daß hier wie bei den folgenden Notenbeispielen nur für das jeweilige Beispiel relevante Instrumentalstimmen mit abgebildet werden.



Sopran
an, o Je - su nimm es an. nimm un - ser Op - fer an.

Alt
an, o Je - su nimm es an. nimm un - ser Op - fer an.

Tenor
an, o Je - su nimm es an. nimm un - ser Op - fer an.

Baß
an, o Je - su nimm es an. nimm un - ser Op - fer an.

B. C.

Abbildung 3.5: Graun, Chor Nr. 25, Takt 24 –26



Canto
gnor pre-ndi ad-or-ab-ile di-vin Si - gnor pre-ndi ad-or-ab-ile di-vin Si - gnor.

Alto
gnor pre-ndi ad-or-ab-ile di-vin Si - gnor pre-ndi ad-or-ab-ile di-vin Si - gnor.


Tenore
gnor pre-ndi ad-or-ab-ile di-vin Si - gnor pre-ndi ad-or-ab-ile di-vin Si - gnor.

Basso
gnor pre-ndi ad-or-ab-ile di-vin Si - gnor pre-ndi ad-or-ab-ile di-vin Si - gnor.

B. C.

Abbildung 3.6: Santini, Chor Nr. 25, Takt 24–26

In Chor Nr. 20 wird der einleitende Instrumentalteil insofern modifiziert, als Santini die Takte 6-7 der achtaktigen Periode ausläßt und direkt in Takt 8 springt.¹²²

Die größte Modifikation Santinis im Hinblick auf die Chöre zeigt sich in Chor Nr. 10. Dort greift er in die musikalische Struktur Grauns ein, indem er den Stimmeneinsatz um zwei Zählzeiten nach vorne zieht. Dadurch erhält Santinis rhythmische Struktur einen auftaktigen Akzent, während Grauns synkopische Struktur – auf der zweiten Zählzeit beginnend – nicht mehr zu erkennen ist. Damit einher geht eine Vereinheitlichung der Stimmen. Während bei Graun der Sopran und Tenor durch den Rhythmus ($\# \frac{3}{4}$ ) festgelegt sind, führen die Alt- und Baßstimme den besagten synkopischen Rhythmus fort, der den erstgenannten Stimmen gewissermaßen konzertierend gegenübersteht. Santinis Eingriff besteht nun darin, daß er die rhythmische Gestalt der Sopran- und Tenorstimme als vereinheitlichendes Element benutzt (Vgl. Abb. 3.7 und 3.8).

Dieses Beispiel erinnert an den Eingriff Santinis bei seiner Bearbeitung der Bachschen *Johannes-Passion*, auf den Smend und Fellerer in ihren Studien hinweisen.¹²³ Im Eingangschor hat Santini die durch Viertelpausen getrennten Rufe „Herr, Herr, Herr“ durch eine durchgehend kantable Gesangslinie ersetzt. Während Fellerer das „Bestreben einer ausgeglichenen Deklamation und Rhythmik an Stelle ausdrucksbestimmter Affektrhythmen“¹²⁴ feststellt, zeigt sich für Smend „eine Milderung des Ausdrucks; zugleich aber eine Erhöhung der Gesanglichkeit und eine Steigerung des Gewichtes auf Seiten des Vokalpartes.“¹²⁵

Genau diese besagten Charakteristika – Vermeidung „ausdrucksbestimmter Affektrhythmen“ zur „Erhöhung der Sanglichkeit“ – zeigen sich auch in unserem Beispiel.

¹²²Beide Quellen bestätigen dieses verkürzte Vorspiel. Die Frage, ob Santini bewußt eingriff oder es sich um einen Kopierfehler handelt, wird im folgenden zu entscheiden sein.

¹²³Vgl. Smend, *Santini*, S. 95f. Fellerer, *Bachs Johannes-Passion* S. 140.

¹²⁴Fellerer, *Bachs Johannes-Passion*, S. 140.

¹²⁵Smend, *Santini*, S. 96.

Musical score for Chor Nr. 10, Takt 1-6 by Graun. The score is in 3/4 time and B-flat major. It features five vocal parts: Sopran, Alt, Tenor, Baß, and B. C. (Basso Continuo). The lyrics are: "Un - sre See - le ist ge - beu - get". The B. C. part provides a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes.

Abbildung 3.7: Graun, Chor Nr. 10, Takt 1-6

Musical score for Chor Nr. 10, Takt 1-6 by Santini. The score is in 3/4 time and B-flat major. It features five vocal parts: Soprano, Alto, Tenore, Basso, and B. C. (Basso Continuo). The lyrics are: "U - mile al suol pro - stra - to sta il cor do -". The B. C. part provides a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes.

Abbildung 3.8: Santini, Chor Nr. 10, Takt 1-6

Insgesamt gesehen versucht Santini, auch in den Chören den Graunschen Notentext nachzuzeichnen. In vielen Fällen ist Santinis Text hinsichtlich der Silbenanzahl stimmig, so daß eine sehr genaue Unterlegung möglich ist. Wenn

der Text eine höhere Silbenanzahl aufweist, äußert sich das in einem erhöhten Deklamationstempo und einer unruhigen Stimmführung.

Relativ frei verfährt Santini im Hinblick auf Melismen, welche er in den meisten Fällen nicht exakt nachahmt, sondern mit zusätzlichem Text unterlegt. Der eben dargestellte große Eingriff in die musikalische Struktur ist bemerkenswert, bleibt aber mit Blick auf die gesamte Bearbeitung der Chöre eine Ausnahme.

3.5.4 Arien

Ähnlich wie bei den Chören entscheidet sich Santini im Hinblick auf die in den Arien zahlreich vorkommenden Melismen vorwiegend für deren Aufhebung durch Textunterlegung, während der Notentext unangetastet bleibt. Diese zusätzlichen Textwiederholungen begründen sich jedoch nicht in textbedingten Zwängen, sondern dienen als Hervorhebung des jeweiligen – teilweise mehrfach wiederholten – Textes. Beispiele hierfür sind:

- (37) Nr. 4 (T. 21ff.):
suo Nume tutelar
sein Schutzgott
- (38) Nr. 9 (T. 17ff.):
già molli tien le gote
deinen Wangen sind bereits feucht
- (39) Nr. 13 (T. 23ff.):
del sol nei rai col fronte
mit dem Antlitz in Sonnenstrahlen
- (40) Nr. 17 (T. 24ff.):
gran vendetta è per me il perdonar
das Vergeben ist für mich die große Rache

Bei diesen Beispielen handelt es sich um markante und betonenswerte Aussagen.

Darüber hinaus greift Santini nicht selten in das von Graun konzipierte Konzertieren zwischen Gesangsstimme und Instrumentalbegleitung ein. Paradigmatisch zeigt sich dies in Arie Nr. 4 (Vgl. Abb. 3.9 und 3.10).

Violine 1

Sopran

hö - re mit Waag' und Don - ner, mit Waag' und Don - ner

Abbildung 3.9: Graun, Arie Nr. 4, Takt 73–76

Violino 1

Soprano

Di - o di giu - sti - zia ch' ha_i fol - go - ri in ma - no ch'hai_i fol - gori in ma - no.

Abbildung 3.10: Santini, Arie Nr. 4, Takt 73–76

Zunächst fällt bei Santini die rhythmische Auflockerung in T. 73 auf. In T. 74f wird der instrumentale Einwurf insofern in seiner Bedeutung verringert, als die Gesangsstimme dort in rhythmisch ähnlicher Form erklingt und die Graunschen Pausen aufhebt. Eine Notwendigkeit hinsichtlich einer unbedingten Textunterlegung besteht in diesem Fall nicht, da in T. 76f derselbe Text wiederholt wird. Grauns offensichtliche – durch Sequenz hervorgerufene – Steigerung verliert demnach bei Santini an Eindeutigkeit.¹²⁶

Arie Nr. 19 („Singt dem göttlichen Propheten“) ist insofern bemerkenswert, als in ihr Modifikationen unterschiedlichster Art zu finden sind. Ab T. 48 greift Santini in die musikalische Struktur ein, indem er zwar das Graunsche Melisma nachahmt, es aber doch durch Auslassung der – die vorhergehende Phrase wiederholenden – Takte 51–54 verkürzt. Durch die oben beschriebene Verkürzung der Instrumentalstimme in Chor Nr. 20 verdichtet sich nun der Eindruck, daß Santini diese Eingriffe bewußt vorgenommen hat, zumal beide Quellen sich auch hier nicht widersprechen.

¹²⁶In den Arien sind Eingriffe dieser Art übrigens keine Seltenheit: Vgl. Arie Nr. 4, T. 48ff., Arie Nr. 17, T. 118ff.

Die Takte 126-129 erscheinen bei Santini aus textbedingten Gründen augmentiert. Dieser Fall ähnelt dem oben dargestellten, weshalb eine detaillierte Betrachtung ausbleibt.

Die Takte 171f. erscheinen bei Santini deutlich verändert. Er löst dort das Konzertieren der Gesangsstimme mit den Instrumenten auf und vereinheitlicht diese Stelle folgendermaßen:

Violine 1

Violine 2

Viola

Sopran

Lei - ter bis zum Se-raph! bis zum Se - raph

Abbildung 3.11: Graun, Arie Nr. 19, Takt 173–176

Violino 1

Violino 2

Viola

Soprano

ta - li ol - tre_i di - vi ol - tre_i spi - rti

Abbildung 3.12: Santini, Arie Nr. 19, Takt 171–173

Durch diese Vereinheitlichung des Materials ohne Pausensetzung spart er zudem einen Takt aus. Dieser Eingriff bestätigt die bei Santini bereits oben beschriebene Präferenz einer fließenden Gesangslinie.

Die Arie Nr. 7 ist weniger von Eingriffen in die musikalische Struktur geprägt, als von einer fehlerhaften Textunterlegung. Fehlerhaft insofern, als Santini die Arienteile A+A' mit der für die A-Teile gedachten Übersetzung unterlegt und sie zusätzlich mit der ersten Hälfte des eigentlich auf den Mittelteil bezogenen Textes kombiniert. Den B-Teil unterlegt er indes mit der zweiten Hälfte des hierfür übersetzten Textes. Tabelle 3.3 soll dies veranschaulichen. Die sich entsprechenden Textteile sind gleich markiert.

<p>A: Ein Gebet um neue Stärke, zur Vollendung edler Werke, theilt die Wolken dringt zum Herrn, und der Herr erhört es gern.</p>	<p>A: Poichè il caldo pregar santo e d'alte opre eccitatore, fende i venti e vassi accanto soavissimo al Signore. <i>Di virtù se al tempio ascendo stanco all' arduo sentier. Vieppiù allor [1.] il corso io stendo [2.] il passo affretto imitando il passagier.</i></p>
<p>B: <i>Klimm ich zu der Tugend Tempel, matt den steilen Pfad hinauf: O so sporn' ich meinen Lauf, nach der Wanderer Exempel,</i> durch die Hoffnung iener schönen über mir erhabenen Szenen, und erleichtre meinen Gang mit Gebet und Gesang.</p>	<p>B: Con la spene di più amene dolci scene da ammirar, pronto il piede più addiviene fra l'orare ed il cantar.</p>

Tabelle 3.3: Textverschiebung in Arie 7

Ob die oben beschriebene Verschiebung als bewußter Eingriff oder als Versehen gedeutet werden kann, ist nicht zu entscheiden, zumal eine derartige Textverschiebung in der Santinischen Bearbeitung ein Einzelfall bleibt. Zumindest beweist Santini an gleicher Stelle, daß er durchaus bereit ist, strukturell einzugreifen. Er verkürzt die Instrumentalüberleitung zum B-Teil von 16 Takten auf sechs Takte, indem er vom vierten Takt in den 15. Takt dieser Überleitung springt. Da dies nun schon die dritte Verkürzung eines instrumentalen Vor-

oder Zwischenspiels ist, kann man endgültig von bewußten Eingriffen in die musikalische Struktur sprechen.

Der bei der obigen Darstellung gelegte Schwerpunkt auf Santinis Modifizierungen darf nicht darüber hinwegtäuschen, daß er große Teile der Arien – bis auf die üblichen deklamatorischen Änderungen – nahe am Graunschen Notentext bearbeitet. Dennoch hat die Untersuchung der Arien ergeben, daß Santini deutlich stärker in die Struktur eingreift als bei den Chorälen und Chören. Dies geschieht vor allem durch die häufige Aufhebung von Melismen, Augmentationen sowie Vereinheitlichungen zugunsten einer fließenden Gesangslinie, Verkürzung instrumentaler Vor- oder Zwischenspiele und einer – in einem Fall – verschobenen Textunterlegung.

3.5.5 Rezitative

Im Hinblick auf das Wort-Ton-Verhältnis gestaltet sich die Bearbeitung der Graunschen Rezitative schwieriger als bei den bisher dargestellten Satzteilen. Smend weist auf diese Problematik wie folgt hin:

[...]; bei den Rezitativen ist vielmehr der Zusammenhang von Wort und Ton so eng, beide sind völlig eine Einheit, daß die Unterlegung neuer Worte so gut wie unmöglich erscheint.¹²⁷

In der Tat erscheinen die bearbeiteten Rezitative Santinis modifiziert. Es stellt sich jedoch die Frage, in welchem Maße sich diese Modifikationen auswirken. Wird der originäre Charakter der Rezitative trotz sprachlicher Differenzen aufrecht erhalten oder verselbständigt sich die Struktur infolge einer freien melodisch-rhythmischen Bearbeitung?

Es ist zunächst zu beobachten, daß Santini die wörtlichen Zitate, die Graun stets mit einem *accompagnato* vertont, im Hinblick auf den Notentext deutlich getreuer umgesetzt sind als die Stellen in den *secco-Teilen*. Dies ist dadurch zu begründen, daß der auskomponierte Notentext des *accompagnatos* deutlich weniger an die deutsche Sprache gebunden ist als im *secco*.

Auch in den *secco-Teilen* der Rezitative bemüht sich Santini um eine möglichst genaue Nachzeichnung der Graunschen Melodielinie. Damit dies gelingt, muß Santini seinen Text und den Graunschen Notentext durch Vokalverschleifungen

¹²⁷Smend, *Santini*, S. 92.

und Aufteilung der Notenwerte einander anpassen. Aufgrund der mit Blick auf die anderen Satzteile höheren Textdichte sind derartige Modifikationen in den Rezitativen deutlich stärker vertreten. Diese äußern sich in einem streckenweise erhöhtem Deklamationstempo, wodurch die Rezitative den – der italienischen *opera buffa* eigenen – Stil des *parlando* deutlicher ausprägen als bei Graun.

Das hohe Deklamationstempo verursacht mitunter, daß der italienische Text – verglichen mit der deutschen Vorlage – im Notentext verschoben ist. Besonders auffällig ist dies bei Zitaten von Jesus zu beobachten. In zwei Rezitativen beginnt Jesus früher zu sprechen als in der Graunschen Vorlage – am Ende des *secco*-Teiles.¹²⁸

Nicht unmittelbar sprachbedingte Modifikationen erscheinen in den Rezitativen deutlich weniger als etwa in den Arien und sind im Vergleich zu den dort beobachteten von eher geringer Bedeutung. Ein Beispiel findet sich in Rezitativ Nr. 16. Dort dominiert bei Santini der bei Graun nur angedeutete Rhythmus der französischen Overtüre (Vgl. Abb. 3.13 und 3.14).

Abbildung 3.13: Graun, Rezitativ Nr. 16, Takt 22–23

Abbildung 3.14: Santini, Rezitativ Nr. 16, Takt 22–23

¹²⁸Vgl. Nr. 8 (T. 9f), Nr. 16 (T. 26).

Diesen Rhythmus setzt Santini dann ein, wenn er die Dramatik der Situation betonen will: In diesem Fall den Hohn der Väter. Der besagte Rhythmus wird außerdem in Rezitativ Nr. 22 eingesetzt, um die heftigen Bewegungen Jesu am Kreuz musikalisch umzusetzen, während diese Stelle bei Graun in durchgehenden Achteln vertont ist. Besonders deutlich zeigt sich eine dramatische Verlagerung am Ende dieses Rezitatives, wenn es um das Sterben Jesu geht (Vgl. Abb. 3.15 und 3.16).

The image shows a musical score for two parts: Baß (Bass) and B. C. (Bassoon). The music is in common time (C) and the key signature has one sharp (F#). The lyrics are: "Und neigt sein Haupt auf sei - ne Brust und stirbt." The notation for the Baß part shows a series of eighth notes in the first measure, followed by a more complex rhythmic pattern in the second measure, including a dotted quarter note and eighth notes. The B. C. part provides a harmonic accompaniment with a steady eighth-note pattern.

Abbildung 3.15: Graun, Rezitativ Nr. 22, Takt 29–30

The image shows a musical score for two parts: Basso (Bass) and B. C. (Bassoon). The music is in common time (C) and the key signature has one sharp (F#). The lyrics are: "e_in tal do - lo - re sul di - vin pet-to_il ca - po_incl - i - na_e muo - re." The notation for the Basso part shows a series of eighth notes in the first measure, followed by a more complex rhythmic pattern in the second measure, including a dotted quarter note and eighth notes. The B. C. part provides a harmonic accompaniment with a steady eighth-note pattern.

Abbildung 3.16: Santini, Rezitativ Nr. 22, Takt 29–30

Hier zeigt sich ein erhöhtes Deklamationstempo und eine gesteigerte Dramatik, welche sich im übrigen auch textlich („in tal dolore“) bestätigt findet.

Der Anteil der Eingriffe ist in den Rezitativen vergleichsweise gering. Das resultiert aus dem steten Versuch, die melodischen Linien der Graunschen Rezitative nachzuzeichnen und aufrecht zu halten. Sprachlich bedingt entstehen dadurch zwar Modifikationen in der rhythmischen Gestaltung des Notentextes, aber keine die Kernstruktur betreffenden Änderungen.

3.5.6 Zusammenfassung der Analyseergebnisse

Bei der Untersuchung der Santinischen Bearbeitung hat sich eine deutliche Ambivalenz herausgestellt: Eine grundsätzliche Nähe zum Original bei gleichzeitiger Modifikation.

Bereits bei der Textanalyse hat sich aufgrund der hohen Anzahl *wörtlicher* und *sinngemäßer Übersetzungen* die Nähe zum Originaltext gezeigt. Dies spiegelt sich entsprechend im Großteil der musikalischen Bearbeitung wieder. Es gibt zunächst keine großen strukturellen Modifikationen in Besetzung und Abfolge. Darüber hinaus sind weite Teile des Notentextes unverändert oder nur geringfügig modifiziert. Es sind in den meisten Fällen rhythmische Änderungen, die in der deklamatorischen Differenz der Einzelsprachen zu begründen sind. Dies ist in den Chorälen und besonders in den Rezitativen der Fall, in welchen er fast durchgehend die Originalgestalt des Notentextes modifiziert, jedoch so nah wie möglich die ursprünglichen Melodielinien verfolgt.

Aus der Analyse kann man darüber hinaus auf Santinis Arbeitsweise schließen: Er fertigt zunächst eine Übersetzung an, die zwar inhaltlich dem deutschen Text folgt, jedoch in eine eigenständige, lyrische Form gebracht und mit sprachlichen Modifikationen versehen ist. Erst in einem zweiten Schritt paßt er den Notentext seinem übersetzten Gedicht an. Eine angemessene Adaption des Textes hat dabei Vorrang vor einer gänzlichen Beibehaltung des Graunschen Notentextes.

Daß Santini jedoch auch durchaus mit freien – das heißt nicht sprachlich bedingten – Modifikationen arbeitet, erweist sich aus den besonders in den Chören und Arien gezeigten Eingriffen, wie etwa die Verkürzung instrumentaler Vor- und Zwischenspiele, die freie Handhabung Graunscher Melismen und Eingriffe zugunsten einer fließenden Gesangslinie. Auffällig sind dabei Eingriffe in das Konzertieren der Gesangslinie mit Instrumentalstimmen. Zudem paßt er bei rhythmischen Veränderungen der Gesangsstimmen unisono-geführte Instrumentalstimmen nicht konsequent an.

Es läßt sich zusammenfassend sagen, daß Santini abgesehen von sprachlich bedingten Modifikationen den ursprünglichen Notentext einerseits nachzeichnet und andererseits in die Struktur – vor allem der Gesangslinien – eingreift. Deshalb ist der Terminus *Bearbeitung* – zumindest in einem allgemein gehaltenen Sinne – durchaus zutreffend. Dabei ist zu betonen, daß Eingriffe größerer Art im Vergleich

zu den Übertragungen, die dem Graunschen Notentext nahe kommen, eher gering ausfallen.

Kapitel 4

Schlußbetrachtung

Zum Abschluß dieser Untersuchung soll ein Blick auf die musikalische Parodie- und Bearbeitungspraxis des 18. und 19. Jahrhunderts geworfen werden. Es kann an dieser Stelle nicht Aufgabe sein, eine umfassende Darstellung anstreben zu wollen. Es geht vielmehr darum, anhand prominenter Beispiele Grundtendenzen aufzuzeigen, um in einem Schlußwort Santinis Bearbeitung unter Berücksichtigung seines römisch-italienischen Umfeldes zu bewerten.

4.1 Parodie und Bearbeitung im 18. und 19. Jahrhundert

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts sind konfessionsübergreifende Bearbeitungen nicht unüblich. Ein prominentes Beispiel hierfür ist das *Stabat Mater* von Giovanni Battista Pergolesi.¹ Vor allem in Deutschland entwickelte sich seit Johann Sebastian Bachs – vor der Jahrhundertmitte entstandener – Bearbeitung des *Stabat Mater* unter dem Titel *Tilge, Höchster, meine Sünden* (BWV 1083/243a) eine enorme Rezeption und Aufführungspraxis. Für die Rezeption in Deutschland waren deutsche Neutextierungen und Eingriffe in die musikalische Gestalt maßgeblich. Letzteres basiert auf einer häufigen Kritik im Hinblick auf kompositorische Mängel. Die Bandbreite der Neutextierungen des genuin katholischen Textes reicht von nahen Übertragungen – wie etwa bei Christoph Maria Wieland – bis hin zur „Adaption durch Entkatholisierung“² für

¹Vgl. hierzu die ausführliche Darstellung bei: Heidrich, *Kirchenmusikanschauung*, S. 64ff.

²Ebd., S. 68.

eine protestantische Musikpraxis. Letzteres beweist vor allem Friedrich Gottlieb Klopstocks deutsche Parodie.³ Besonders durch die Einführung protestantischer Begriffe und Bilder erhielt der Klopstocksche Text Einzug in die protestantische Kirchenmusik. Einen geistlichen Text mit einer ebenfalls geistlichen Parodie zu versehen, war jedoch nicht der Regelfall in der Parodiepraxis des ausgehenden 18. und des 19. Jahrhunderts.

Es wurden vor allem weltliche Vorlagen mit geistlichen Texten unterlegt, um sie für die liturgische Praxis zu verwenden. Der süddeutsch-österreichische Raum gilt zwischen 1760 und 1860 als Hauptgebiet geistlicher Parodien. Um die Jahrhundertwende sind es vor allem Werke Mozarts – vorwiegend Arien aus seinen Opern –, die einer solchen Parodie unterzogen werden. Bei den geistlichen Texten handelt es sich dabei vorrangig um Offertorien.⁴

Parallel zu diesen ausschließlich für eine liturgische Praxis verwendeten Parodien entwickelte sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts eine Bearbeitungspraxis, die auf dem neuartigen historischen Bewußtsein basierte, daß jede geschichtliche Epoche aus sich selbst heraus verstanden werden müsse und ihren eigenständigen Wert besitze. Daraus entwickelte sich eine wachsende Auseinandersetzung mit Werken alter Meister. Es entstanden zahlreiche Bearbeitungen, die sich durch Anpassung an den zeitgenössischen Musikstil auszeichneten. Als prominenteste Persönlichkeit im norddeutschen Raum ist Johann Adam Hiller zu nennen. Er war Komponist, Musikschriftsteller, Gesangslehrer und führte als Konzertunternehmer zahlreiche ältere Werke auf. Ferner brachte er eine Reihe von Druckausgaben heraus. Durch Bearbeitungen und Aufführungen Händelscher Oratorien – vor allem des *Messiah* – prägte er die einsetzende Händel-Renaissance maßgeblich mit.⁵ Über sein Verhältnis zu älteren Werken schreibt er 1776 im Vorbericht seiner Bearbeitung des erwähnten *Stabat mater* von Pergolesi:

³Vgl. Magda Marx-Weber, *Parodie als Beispieldichterischer Anpassung. Klopstocks deutscher Text zu Pergolesis „Stabat mater“*, in: Studien zum deutschen weltlichen Kunstlied des 17. und 18. Jahrhunderts, hrsg. von Gudrun Busch [u.a.], Amsterdam [u.a.] 1992, S. 269f.

⁴Vgl. hierzu: Nicole Schwindt-Gross, *Parodie um 1800. Zu den Quellen im deutschsprachigen Raum und ihrer Problematik im Zeitalter des künstlerischen Autonomie-Gedankens*, in: Die Musikforschung 41 (1988), S. 16ff.

⁵In diesem Zusammenhang sei an Mozarts Bearbeitungen Händelscher Oratorien erinnert, insbesondere des *Messias* (1789). Vgl. hierzu: Karl Gustav Fellerer, *Mozart und Händel*, in: Mozart-Jahrbuch 1953, S. 47–55.

Der Fleiß so manches berühmten und braven Componisten, der täglich neue Stücke, in allerley Art, hervorbringt, ist allerdings zu loben. Wenn wir aber alles vorhergegangene Gute darüber ganz vergessen; wenn wir die kleine Mühe scheuen, ihm diejenige Gestalt zu geben, die es nach unseren Verfassungen haben soll, so handeln wir ungerecht.⁶

Die Aufführung älterer Werke geht also für Hiller mit zeitgemäßen Veränderungen einher.⁷ Diese betreffen zum einen den Gesamtumfang, wenn er das jeweilige Werk um einige Nummern kürzt, sie austauscht oder Streichungen innerhalb der Stücke vollzieht. Bei Vokalwerken ist er um einen deutschen Text bemüht, um das jeweilige Werk verstehbar werden zu lassen. Vor allem aufführungspraktische Hintergründe erklären Hillers Modernisierung der Instrumentation. Schließlich sind es Eingriffe in harmonische und melodische Zusammenhänge, die er vorwiegend in Arien vornahm. Ohne auf weitere Details dieser Bearbeitungsstrukturen einzugehen, faßt folgendes Zitat Hartmut Grimms die Bedeutung Hillers für die Bearbeitungs- und Editionspraxis des 18. und 19. Jahrhunderts zusammen:

Mit dieser Differenzierung zwischen einem historisch übergreifenden, substantiellen Wesen der Komposition und erneuerungsbedürftigen Momenten ihrer klanglichen Erscheinungsform ist gegen Ende des 18. Jahrhunderts ganz wesentlich durch Hillers Vorbildwirkung ein Konzept historisch aktualisierender Interpretation und Edition alter Musik begründet worden, das für das 19. Jahrhundert trotz erster Urtextausgaben bestimmend blieb.⁸

In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts entwickelte sich eine Strömung, die älteren Werken mit einer veränderten Geisteshaltung begegnete.

Sie wurden nun verstärkt als einzigartige Unikate angesehen, die aus ihrer Zeit heraus zu verstehen sind. Vor dem Hintergrund dieser Geisteshaltung entstanden

⁶Johann Baptist Pergolese *vollständige Passionsmusik zum Stabat Mater, mit der Klopstockischen Parodie; in der Harmonie verbessert, mit Oboen und Flöten verstärckt, und auf vier Stimmen gebracht von Johann Adam Hiller*, Leipzig 1776. Zitiert nach: Magda Marx-Weber, *Johann Adam Hillers Bearbeitung von Händels „Messias“*, in: *Händel-Jahrbuch* 39 (1993), S. 60.

⁷Vgl. hierzu: Ebd., S. 61ff. Näheres zu Hillers Position zur Kirchenmusik bei: Heidrich, *Kirchenmusikanschauung*, S. 72ff.

⁸Hartmut Grimm, *Johann Adam Hillers Berliner „Messias“-Aufführung im Kontext seines Schrifttums*, in: *Händel-Rezeption der frühen Goethe-Zeit* (= Marburger Beiträge zur Musikwissenschaft, Bd. 9), hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel [u.a.] 2000, S. 207.

etwa zahlreiche Kompilationen alter Musik, darunter auch die in dieser Arbeit behandelten Sammlungen von Santini, Kiesewetter, Fuchs, Thibaut etc. Dieses Phänomen wird gemeinhin unter dem Begriff *Historismus* subsumiert. Erich Dorflein faßt dieses Phänomen als ein interdisziplinäres auf:

Gemeinsam ist Sammlern und Entdeckern, Übersetzern und Interpreten, Baumeistern und Komponisten, daß sie gleichzeitige Geltung von Kunst verschiedener Epochen erkennen und ihre Belebung und Wiedereexistenz betreiben in einer Erhebung über die Grenzen der eigenen Zeit. Diese Erhebung ist Historismus im weitesten Sinne des Wortes.⁹

In diesem Zusammenhang erweist sich Mendelssohns legendäre Berliner Wiederaufführung der Bachschen *Matthäuspassion* aus dem Jahre 1829 als strittig.¹⁰ Während Geck hierfür den Begriff des *Historismus* ablehnt und die Wiederaufführung „als eine dynamische, im geschichtlichen Augenblick sich aktualisierende Kunst [...]“¹¹ bezeichnet, gibt Dorflein – auf Geck bezugnehmend – folgendes zu bedenken:

Er [Mendelssohn] wollte Kunst und nicht Geschichte; aber begeisterte Freunde mit ihm machten aus unbekannter Geschichte Gegenwart und aus einer besseren Vergangenheit eine bessere Gegenwart. Es ist kein Werturteil ausgesprochen, wenn wir solches Handeln als enthusiastischen Historismus sehen, der sich in der Zone der künstlerischen Ereignisse vollzog: in der musikalischen Interpretation auf dem Podium und durch das Schrifttum, das sich ihr anschloß.¹²

Ein Blick auf die für die genannte Aufführung bearbeitete Partitur zeigt, daß Mendelssohn durchaus in die Bachsche Partitur eingreift.¹³ Am augenscheinlichsten ist die Reduzierung auf lediglich 35 Nummern. Zudem gibt es Änderungen

⁹Erich Dorflein, *Historismus in der Musik*, in: Die Ausbreitung des Historismus über die Musik (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Bd. 14), hrsg. von Walter Wiora, Regensburg 1969, S. 16 [im folgenden zitiert als: Dorflein, *Historismus*].

¹⁰Vgl. Martin Geck, *Die Wiederentdeckung der Matthäuspassion im 19. Jahrhundert. Die zeitgenössischen Dokumente und ihre ideengeschichtliche Deutung* (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Bd. 9), Regensburg 1967 [im folgenden zitiert als: Geck, *Matthäuspassion*.]

¹¹Ebd., S. 74.

¹²Dorflein, *Historismus*, S. 21.

¹³Vgl. hierzu Geck, *Matthäuspassion*, S. 36ff.

und Ergänzungen in Fragen der Besetzung und des Notentextes. Laut Geck könne jedoch von einer Bearbeitung im weiteren Sinne nicht die Rede sein, höchstens von einer Einrichtung.¹⁴ Mendelssohn habe erkannt, „daß Bachs Komposition keiner Bearbeitung, Auffrischung oder Angleichung an den Zeitgeschmack bedürfe, daß es vielmehr, obwohl versunken, lebe.“¹⁵ Obwohl auch Mendelssohn – vor allem bezüglich des Umfangs – in die Bachsche Partitur eingriff, ist ein deutlicher Unterschied zu der oben beschriebenen Bearbeitungstradition um Johann Adam Hiller zu erkennen.¹⁶ Jedoch war auch Mendelssohn von der sich erst im späten 19. Jahrhundert entwickelnden Auffassung, den originalen Notentext als verbindlich zu betrachten, weit entfernt.

4.2 Schlußwort

Zum Abschluß dieser Arbeit stellt sich nun die Frage, wie Santinis Bearbeitung des *Tod Jesu* in den eben beschriebenen Kontext einzuordnen und zu bewerten ist. Zunächst einmal ist festzustellen, daß sein italienischer Text keinerlei Tendenzen einer ‚Entprotestantisierung‘ aufweist und eine Konfessionsangleichung nach Klopstockscher Art nicht stattfindet. Die Modifikationen basieren vielmehr auf der Ebene einer eigenen lyrischen Form und einer affektgeladenen Sprache. Darüber hinaus wird Ramlers neologisch fundierter Text in seinen Grundzügen nachempfunden und kann demnach als relativ genaue Übertragung angesehen werden. Ähnlich verhält es sich mit seiner musikalischen Bearbeitung, die grundsätzlich der Graunschen Anlage folgt, innerhalb der musikalischen Teile jedoch verändert wird. Wir sahen, daß die Bearbeiter vor und zu Lebzeiten Santinis deutlich größere Eingriffe sowohl in die textliche, als auch in die musikalische Struktur vornahmen. Daß auch Santini bewußte Eingriffe vollzieht, läßt erkennen, daß er sich der zeitgenössischen Praxis durchaus bewußt war. Entscheidend für seine Konzeption ist jedoch sein Streben, alte Musik in ihrer ursprünglichen Form zu erhalten und bekannt zu machen. In der Tradition der *Römischen Schule* stehend, entwickelte Santini durch seinen Lehrer Jannaconi früh ein Empfinden

¹⁴Geck, *Matthäuspassion*, S. 36.

¹⁵Ebd., S. 41f.

¹⁶Vgl. Näheres bei: Susanna Großmann-Vendrey, *Mendelssohn und die Vergangenheit*, in: Die Ausbreitung des Historismus über die Musik (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Bd. 14), hrsg. von Walter Wiora, Regensburg 1969, S. 73ff.

für die Pflege alter Meisterwerke. Daß seine Sammelleidenschaft diese Ausrichtung zeitlebens aufrecht erhielt, ist evident.

Außerordentlich für einen römischen Kleriker ist seine kosmopolitische Offenheit, durch die er mit den wichtigsten Musikhistorikern des 19. Jahrhunderts, wie etwa Winterfeld, Kiesewetter und Proske in Verbindung stand. Die Beschäftigung mit fremdsprachiger Musik – über konfessionelle Barrieren hinweg – belegt sein Interesse am Kunstwerk *per se*, fern ab von einer ihm oft vorgeworfenen ‚kopflösen Sammelwut‘. Die häufigen Vermerke auf den bearbeiteten Handschriften: „per favore conoscere il merito“ belegen sein Bemühen, die Werke in Italien bekannt zu machen. Um dies zu erreichen, ist vor allem ein durch Übersetzung erzielt Textverständnis Voraussetzung. Dies geht aus einem Brief an Gaetano Gaspari im Zusammenhang mit der Bachschen Matthäuspasion hervor:

[...] ma disgrazia per gl' Italiani, essendo il testo in tedesco; [...].¹⁷

Hieraus erklärt sich die Nähe zum Ramlerschen Text, den er „für die Italiener“ übersetzen wollte, ohne die Grundsubstanz zu berühren.

Für Santinis Vorhaben war der Standort Rom offenbar ungeeignet. Die Tatsache, daß er seine Bearbeitungen nach Neapel schickte, weist darauf hin, daß es in Rom – bis auf seinen privaten Musikzirkel – kaum Aufführungsmöglichkeiten gab. Es ist bekannt, daß die Oper im Italien des 19. Jahrhunderts die vorherrschende Gattung war, so daß kirchenmusikalische Werke in den Hintergrund traten. Obwohl auch in Rom die italienische Oper Einzug gehalten hatte, versuchten einflußreiche Persönlichkeiten – wie etwa Baini –, die kirchenmusikalische Praxis aufrecht zu erhalten. Es sei in diesem Zusammenhang an die Reformbestrebungen der Kirchenmusik um Gasparo Spontini erinnert. Daraus ist ersichtlich, daß Santinis italienischer Bearbeitung des *Tod Jesu* aufgrund des protestantisch fundierten Textes und der opernhafte anmutenden Arien in den konservativ-kirchenmusikalischen Kreisen Roms wenig Erfolg beschieden war, zumal er in Baini einen einflußreichen Rivalen fand. Santini versprach sich in Neapel einen größeren Erfolg. Die von Mendelssohn erwähnte Rückmeldung aus Neapel läßt auf eine positive Wirkung – vermutlich vor allem der Chöre und Arien – schließen. Santinis Bearbeitung konnte sich jedoch auch dort nicht langfristig etablieren. Darüber hinaus wurde Graun in Italien kaum rezipiert. Die Rezeption deutscher

¹⁷„Schade aber für die Italiener, daß der Text auf deutsch ist.“ Brief vom 21. März 1858. Zitiert nach Tagliavini: *Bachs Musik in Italien*, S. 307.

Musik im Italien des 18. und 19. Jahrhunderts beschränkte sich auf Größen wie Bach, Händel, Mozart und Beethoven. Außerdem gab es grundsätzliche Vorbehalte gegenüber einer deutschen Stilistik. Sie wurde als zu ‚akademisch‘ und ‚philosophisch‘ betrachtet.¹⁸ Auch Domenico Capranicas Scheitern bei dem Versuch, italienische Bearbeitungen deutscher Oratorienwerke wie etwa Mendelssohns *Paulus* in Italien einzuführen, läßt sich mit dem Schlagwort „non vogliamo intedescarci“¹⁹ erklären.

Die Frage, ob Santini mit einem katholisch-geprägten Text und einer sich nur auf Chöre und Arien beschränkenden Bearbeitung größeren Erfolg gehabt hätte, bleibt offen. Seine relativ getreue Adaption des *Tod Jesu* ist zwar im Italien des 19. Jahrhunderts nicht zu etablieren gewesen, erhält jedoch aus der Retrospektive eine Sonderstellung in der Rezeption deutscher geistlicher Musik im frühen 19. Jahrhundert.

Der diese Studie einleitende Vorwurf Mendelssohns, die Musik interessiere ihn eigentlich nicht viel, wenn sie nur in seinem Schranke stehe, kann schlußendlich zurückgewiesen werden. Santini beweist im Zuge seiner Bearbeitung durchaus musikalische Autonomie. Seine eigenständigen – nicht textimmanenten – Eingriffe und Modifikationen belegen dies am deutlichsten und lassen eine zeitgemäße Bearbeitungspraxis erkennen. Der Begriff der *Einrichtung*, so wie Geck ihn für Mendelssohns bearbeitete *Matthäus-Passion* vorschlägt²⁰, könnte auch für Santinis Bearbeitung gelten. Meiner Meinung nach kann man jedoch *La Morte di Gesù* sowohl als *Einrichtung*, als auch als *Bearbeitung* bezeichnen, da die Begriffe einen weitgefaßten interpretatorischen Rahmen zulassen.

Mit dieser Studie wurde der Versuch unternommen, Santinis Wirken als „Cultor“ und vor allem als „Propagator“ geistlicher Musik darzustellen. Die Rezeption Santinis ist, wie diese Studie zeigt, von einer steten Ambivalenz geprägt. Einerseits wird er für seine Sammlung gewürdigt, andererseits werden ihm gleichzeitig seine musikalischen Fähigkeiten abgesprochen. Daß er es als römischer Kleriker und zudem in einem höchst konservativen Umfeld zuwege brachte, konfessions- und länderübergreifend eine der bedeutendsten Musiksammlungen des 19. Jahrhunderts anzulegen, dafür ist ihm ein besonderer Platz in der Musikgeschichte einzuräumen.

¹⁸Vgl. hierzu Tagliavini, *Bachs Musik in Italien*, 301ff.

¹⁹„Wir wollen uns nicht verdeutschen lassen.“, vgl. AMZ 46 (1846), Sp. 780f.

²⁰Vgl. Geck, *Matthäus-Passion*, S. 36.

Ähnlich wie Kiesewetter, Proske und andere besaß Santini die Vorstellung von einem epochenübergreifenden Kunstwerk, das kultiviert und propagiert werden müsse: Musik als globales Kulturgut.


Auch wenn viele Münsteraner Santini derzeit auf einem künstlerisch gestalteten Bauzaun der neuen Diözesanbibliothek täglich erblicken, kennen nur die wenigsten seine Person, sein Schaffen und sein Wirken. Für die Musikwissenschaft stellt sich auch künftig die Aufgabe, dem entgegenzuwirken und aus den zahlreichen Schätzen seiner Sammlung zu schöpfen.

Anhang A

Abbildungen



Abbildung A.1: Münsteraner Quelle, f. 93r



La morte di Gesù

Cantata

di C. S. Franck

dal Tedesco in Italiano tradotta

ed unitamente offerta

al celeberrimo Sig. C. S. Jeller

Direttore dell'Accademia di Musica

in Berlino

118/235

Музей літератури і мистецтва України
Центральний - державний архів
Музей літератури і мистецтва України
Львівська обл. м. Львів
01025, м. Львів

BIBLIOTECA UNIVERSITARIA BEROLINENSIS
MUSEUM

Abbildung A.2: Berliner Quelle, Titelblatt

Anhang B

Texte

Der deutsche Text folgt der Textunterlegung des 1810 bei Breitkopf & Härtel erschienenen Partiturdruks des *Tod Jesu*. Orthographie und Interpunktion werden übernommen. Im folgenden Textanhang wurde versucht, die jeweilige Reimstruktur und die inhaltliche Kongruenz der Texte so weit wie möglich beizubehalten.

(1) Choral

Du dessen Augen flossen,
so bald sie Zion sahn,
zur Frevelthat entschlossen,
sich seinem Falle nahn;
wo ist das Thal, die Höhle,
die, Jesu! dich verbirgt?
Verfolger seiner Seele,
habt ihr ihn schon erwürgt?

Chi può frenare il pianto
Sionne in rimirar?
Fa del suo fallo un vanto
vicina a ruinar.
Dov'è una valle, un speco
che t'asconda o Gesù.
Ahi popol tristo e bieco,
Ei cadde ahi! Non v'è più.

(2) Chor

Sein Odem ist schwach.
Seine Tage sind abgekürzet.
Seine Seele ist voll Jammer.
Sein Leben ist nahe bey der Hölle.

L'affanna il respir,
e l'alma in martir
l'agonia estrema beve.
In agonia già stà,
presto l'alma al limbo andrà.

(3) Rezitativ

Gethsemane! Gethsemane!
Wen hören deine Mauren
so bange, so verlassen trauren?
Wer ist der peinlich langsam sterbende?
Ist das mein Jesus?
Bester aller Menschenkinder
du zagst, du zitterst gleich dem Sünder,
dem man sein Todesurtheil fällt?
Ach seht! er sinkt, belastet mit den Missethaten von
einer ganzen Welt.
Sein Herz in Arbeit fliegt aus seiner Höhle,
sein Schweiß rollt purpurroth
die Schläf' herab: Er ruft: Betrübt ist meine Seele
bis in den Tod!

(4) Arie

Du Held auf den die Köcher
des Todes ausgeleert,
du hörst den, der schwächer
am Grabe Trost begehrt,
du willst, du kannst sein Schutzgott seyn.

Wenn ich am Rande dieses Lebens
Abgründe sehe wo vergebens
mein Geist zurücke strebt,
wenn ich den Richter kommen höre
mit Waag' und Donner und die Sphäre
von seinem Fusstritt bebt,
wer wird allda mein Schutzgott seyn?

Du Held auf den die Köcher
des Todes ausgeleert,
du hörst den, der schwächer
am Grabe Trost begehrt,
du willst, du kannst sein Schutzgott seyn.

Getsemani, Getsemani!
Chi è quei nel tuo recinto solo
abbattuto e d'amarezze cinto?
Chi tra i spasmi langue muore?
Ah sei tu Gesù mio.
Il miglior d'ogni mortale.
Tu manchi e tremi al peccator consorte
che subir debba la dovuta morte!
Mirate egli vien meno dei delitti oppresso
e carico d'un intero mondo!
Il travagliato core balza fuor dal suo recinto
e di rosso sudore il volto è tinto
mentre esclama in duolo e forte:
È trista l'anima mia fino alla morte.

Tu ch'hai, divin possente,
il telo franto a morte,
ch'odi il meschin gemente
presso a finir sua sorte,
tu farti puoi se vuoi suo Nume tutelar.

Quando all'orlo fatal di mia vita
l'ampio abisso io vegga
che in vano puote scampo lo spirto cercar.
Quando vegga un vindice Dio di giustizia
ch'ha i folgori in mano,
qual potrò difensore trovar?

Tu ch'hai, divin possente,
il telo franto a morte,
ch'odi il meschin gemente
presso a finir sua sorte,
tu farti puoi se vuoi suo Nume tutelar.

(5) Choral

Wen hab' ich sonst als dich allein,
der mir in meiner letzten Pein
mit Trost und Rath weis beyzuspringen?
Wer nimmt sich meiner Seele an,
wenn nun mein Leben nichts mehr kann,
und ich muss mit dem Tode ringen,
wenn allen Sinnen Kraft gebricht?
Bist du es Gott mein Heiland nicht?

Senza te mentre ch'io gemo,
e nel fier mio duolo estremo,
chi mi puote conforto recar?
Chi avverrà sostegno sia
alla debil alma mia?
Colla morte s'io deggio pugnar,
di mia vita al fin del vigor
mi darai dolce aita o Signor.

(6) Rezitativ

Ach mein Immanuel! Da liegt er tiefgebückt
im Staube ringt dem Tod entgegen blickt
gen Himmel, jammert laut: Lass Vater, diese Stunde,
lass sie vorüber gehn!
Nimm weg, nimm weg den bitteren Kelch von meinem
Munde
du nimmst ihn nicht? – Wohlan, dein Wille soll
geschehn,
erheitert steht er auf von der erstaunten Erde,
gestärkt durch eines Engels Hand.
Und seht! die Jünger hat ein Schlummer übermannt;
hier liegen sie gestützt, mit trauriger Geberde.
Betrachtend steht der Menschenfreund und spricht,
mit über sie gehängten holdem Angesicht
der Geist ist willig nur der Leib ist schwach;
und bückt sich, Petrus Hand sanft anzurühren nieder:
Auch du bist nicht mehr wach?
O wacht und betet, meine Brüder.

Ah Emmanuelle mio, qui prono a terra
egli curvato giace, lotta con morte,
al Ciel volge lo sguardo alto grida:
quest'ora lascia o Padre lascia che scorra.
Dalle mie labbra
togli il nappo amaro.
Tu nol riprendi? Adunque il tuo voler
s'a dempia.
S'alza seren dalla stupita terra
sollevato d'un Angel dalla mano.
I discepoli son nel sonno avvolti
e giaccion quivi di mestizia finti.
Pensoso sta' dell'uom' l'amico e dice
con lieto volto verso lor soffermo:
Lo spirito è pronto sì, ma il corpo è infermo,
e la mano di Piero lieve a toccar s'inclina,
e tu ancor non vigil sei?
Vegliate o miei fratelli e al Ciel pregate.

(7) Arie

Ein Gebet um neue Stärke,
zur Vollendung edler Werke,
theilt die Wolken dringt zum Herrn,
und der Herr erhört es gern.

Poichè il caldo pregar santo
e d'alte opre eccitatore,
fende i venti e vassi accanto
soavissimo al Signore.

Klimm ich zu der Tugend Tempel,
matt den steilen Pfad hinauf:
O so sporn' ich meinen Lauf,

Di virtù se al tempio ascendo
stanco all' arduo sentier.
Vieppiù allor [1.] il corso io stendo
[2.] il passo affretto
imitando il passagier.
Con la spene di più amene
dolci scene da ammirar,
pronto il piede più addiviene
fra l'orare ed il cantar.

nach der Wanderer Exempel,
durch die Hoffnung iener schönen
über mir erhabnen Scenen,
und erleichtre meinen Gang
mit Gebet und mit Gesang.

Ein Gebet um neue Stärke,
zur Vollendung edler Werke,
theilt die Wolken dringt zum Herrn,
und der Herr erhört es gern.

Poichè il caldo pregar santo
e d'alte opre eccitatore,
fende i venti e vassi accanto
soavissimo al Signore.

(8) Rezitativ

Nun klingen Waffen, Lanzen blinken bey dem Schein
der Fackeln. Mörder dringen ein:
Ich sehe Mörder: Ach - es ist um Ihn geschehen!
Er aber unerschrocken nahet sich
den Feinden selbst; grossmüthig spricht er:
Sucht ihr mich, so lasset meine Freunde gehen.
Die schüchternen Gefährten fliehn auf dieses Wort.
Ihn bindet man, ihn führt man fort.
Sein Petrus folgt, der einzige von allen,
er folgt, zur Hülfe schwach, von fern;
mitleidig folgt er seinem Herrn
zum Caiaphas. Was hör ich hier für Worte schallen!
Ach ist es Petrus, der itzt spricht:
Ich kenne diesen Menschen nicht.
Wie tief bist du von deinem Edelmuth gefallen!
Doch siehe! Jesus wendet sich,
und blickt ihn an: er fühlt den Blick,
er geht zurück,
er weinet bitterlich.

(9) Arie

Ihr weich geschaffnen Seelen,
ihr könnt nicht lange fehlen;
bald höret euer Ohr
Das strafende Gewissen,
bald weint aus euch der Schmerz.

Ihr thränenlose Sünder, bebet!
Einst mitten unter Rosen hebet
die Reu, den Schlangenkamm empor,
und fällt mit unheilbaren Bissen
dem Frevler an das Herz.

Ihr weich geschaffnen Seelen,
ihr könnt nicht lange fehlen;
bald höret euer Ohr
Das strafende Gewissen,
bald weint aus euch der Schmerz.

(10) Chor

Unsre Seele ist gebeuget zu der Erden.

O wehe! dass wir so gesündigt haben.

Ora risuona l'armi per faci appare delle lance
il lampo, volgersi ovunque feroci sgherri io veggo.
Ah ch'ei non ha più scampo.
Ma impavido ei s'appressa all'oste i stesso;
animoso le parla: andar lasciate
gli amici fidi miei se me cercate.
Fuggono a tali accenti i timidi compagni
mentre i nemici il traggono.
Fra tutti il solo Piero suo lo siegue
che debil tenta dar pietosa aita da lungi
al suo Signor che a Caifas.
Vanne ma quali voci risuonare ascolto.
Ah questi è Piero dice:
Io quest' uom non conosco.
Oh quanto il tuo gran cuor quanto Pier manca.
Eppur Gesù dolce si volge e'l mira.
Di quel guardo la possa ei tosto sente
quindi s'arrettra,
e piange amaramente.

Se alma fia di gentil fibra,
lungo tratto errar non puote,
già il rimorso l'ange e evibra
e già molli tien le gote.

Peccator pertinaci tremate.
Tra le rose ben presto aspettate
pentimento coi serpi nel crin
che porrà sue punture spietate
ne' rei cuori e il velen viperin.

Se alma fia di gentil fibra,
lungo tratto errar non puote,
già il rimorso l'ange e evibra
e già molli tien le gote.

Umile al suol prostrato
sta il cor dolente in pianto.
Ma guai che abbiam peccato
contro di te cotanto.

(11) Choral

Ich will von meiner Missethat
zum Herren mich bekehren,
Du wollest selbst mit Hülff und Rath
hierzu, o Gott! bescheren,
und deines guten Geistes Kraft,
der neue Herzen in uns schafft,
aus Gnaden mir gewähren.

(12) Rezitativ

Jerusalem voll Mordlust ruft mit wildem Ton:
Sein Blut komm über uns, und unsre Söhn' und
Töchter!
Du siegst, Jerusalem, und Jesus blutet schon;
in Purpur ist er schon des Volkes Hohngelächter:
damit er ohne Trost in seiner Marter sey,
damit die Schmach sein Herz ihm breche.
Voll Liebe steht er da, von Gram und Unmuth frey,
und trägt sein Dornen Diadem. Und eine freche
verworfenne Mörderhand fasst einen Stab
und schlägt sein Haupt:
Ein Strom quillt Stirn und Wang' herab.
Seht welch ein Mensch! Des Mitleids Stimme,
vom Richtstuhl des Tyrannen, spricht:
Seht welch ein Mensch! Und Iuda hört sie nicht,
und legt dem blutenden mit unerhörtem Grimme
den Balken auf, woran er langsam sterben soll.
Er trägt ihn willig und sinkt Ohnmachtvoll.
Nun kann kein edles Herz die Wehmuth mehr
verschliessen, die lang verhaltenen Thränen fließen.
Er aber sieht sich tröstend um und spricht:
Ihr Töchter Zions weinet nicht.

(13) Arie

So stehet ein Berg Gottes,
Den Fuss in Ungewittern,
das Haupt in Sonnenstrahlen,
so steht der Held aus Canaan.

Der Tod mag auf den Blitzen eilen
er mag aus hohlen Fluthen heulen,
er mag der Erde Rand zersplittern.
der Weise sieht ihn heiter an.

So stehet ein Berg Gottes,
Den Fuss in Ungewittern,
das Haupt in Sonnenstrahlen,
so steht der Held aus Canaan.

Dopo il grave fallire
bramo in seno a Dio tornar,
Deh tu appaga il mio desire
che soccorso a me puoi dar.
Tuo divino spirto crea
cuor novello a suo piacer.
Signor dunque i nostri bea
di tua grazia col poter.

Gerosolima ognor di sangue accesa
persiste e grida:
su i figli e sopra noi cada il suo sangue.
Tu vinci, o iniqua, e Gesù oppresso, sangue
di porpora vilcinto, del popolo è lo scherno,
onde non abbia il suo martir conforto,
onde infame rossor gli franza il core
mentr' ei senz' odio, e umil cresce in amore
di spine ha in testa un ferto,
e con mazza crudel rea mano intanto
vi e più gliel calca con visibil vanto.
Sgorra di sangue un vivo dal capo, e dalle gote.
Deh or quest' uom guardate,
scuote una voce di compianto,
ancora il Preside dal seggio.
Il popol non l'ascolta ma irato e vi e più fiero
al sanguinoso Signore indossa il legno su cui spento
sia dalle angoscie d'un martir più lento
cade Ei sanguendo e pur gli è dolce il pondo.
Ma chi ha un cor gentil frenare indarno
può la pietade in sen, su gli occhi il pianto.
Dolce Egli mira e in voci mansuete:
Figlie di Sion, dice, ah non piangete.

Di Dio qual stassi il monte
col piè nelle tempeste,
del Sol nei rai col fronte,
Si l'Eroe di Canaa stá.

Se tra i folgor morte vada,
o ella frema in sen dell' onde,
fermo il saggio la vedrà.
Se tra i folgor, se tra l'onde
fermo il saggio la vedrà.

Di Dio qual stassi il monte
col piè nelle tempeste,
del Sol nei rai col fronte,
Si l'Eroe di Canaa stà.

(14) Chor

Christus hat uns ein Vorbild gelassen,
auf dass wir sollen nachfolgen seinen Fusstapfen.

Christo un ben chiaro a noi esempio diede,
le sue vestigia onde seguir col pie.

(15) Choral

Ich werde Dir zu Ehren alles wagen,
kein Creutz nicht achten, keine Schmach noch Plagen;
nichts von Verfolgung, nichts von Todes Schmerzen
nehmen zu Herzen.

A tua gloria affrontar saprò tutto,
croci ed onte sprezzando e ogni pena,
e guatare con fronte serena,
odji e morte ognor io saprò.

(16) Rezitativ

Da steht der traurige, verhängnisvolle Pfahl:
Unschuldiger, Gerechter! hauche doch einmal
die matt gequälte Seele von dir! Wehe! wehe!
Nicht Ketten, Bande nicht, ich sehe
gespitzte Keile! Jesus reicht die Hände dar,
die theuren Hände, deren Arbeit Wohlthun war.
Auf iedem wiederholtem Schlag, durchschneidet
die Spitze, Nerv' und Ader und Gebein. Er leidet
es mit Geduld, bleibt heiter, und hängt da,
zur Schmach erhöht, voll Blut in Todesschmerzen
am Golgatha.
Ihr Männer Israels, o ruft in eure Herzen
Erbarmung! Lasst die Rach' im Tode ruhn!
Umsonst: Die Väter höhnen ihn;
ihr Hohn ist bitter, grausam-fröhlich ihre Minen.
Und Jesus ruft: Mein Vater, ach! vergib es ihnen:
sie thun unwissend, was sie thun.

Lui stassi il crudo doloroso legno.
Qui il giusto, l'innocente esala alfine
il duol dell'alma ch'è a soccomber presta.
Ahimè. Non ceppi o lacci,
ma veggio acuti ferri.
Le man offre Gesù use ad oprar benefici portenti.
A ogni colpo novello
le punte investon vene e nervi ed ossa.
Soffra Ei tutto paziente e resta affisso
e l'ergon tra il disdor di sangue tinto
esanime sul Golgota ferale.
Abbi o Israel pietà,
e ogn' odio ed ira appieno spegni di morte in seno.
I grandior pur lo irridono.
A quelli insulti amari
Gesù dice al crudel sdegno tiranno:
O Padre perdona lor, non san che fanno.

(17) Duett

A. Feinde, die ihr mich betrübt,
seht, wie sehr mein Herz euch liebt:
euch verzeihn ist meine Rache.

B. Die ihr mich im Unglück schmächt,
hört mein ernstliches Gebet!
dass euch Gott beglückter mache.

A.B. Solche Tugend lernt ein Christ.

A. Gott! Jehova, Heiligster,
du verzeihst dem Uebertreter
alle Schuld.

B. Gott! Jehova, Gütigster,
du erzeigst dem Missethäter
tausend Huld.

A.B. Selig, wer dir ähnlich ist.

A. Feinde, die ihr mich betrübt,
seht, wie sehr mein Herz euch liebt:
euch verzeihn ist meine Rache.

B. Die ihr mich im Unglück schmächt,
hört mein ernstliches Gebet!
dass euch Gott beglückter mache.

A.B. Solche Tugend lernt ein Christ.

O nemici che si m'affligete,
qual si mostri il mio amor voi vedete:
Gran vendetta è per me il perdonar.

Voi che a schermo prendeste il cor mio,
de' miei prieghi ascoltate il desio:
Più felici Dio rendavi ognor.

E il perdono nutrite nel cor:
Più felici Dio rendavi ognor.

Dio, Jehova, Santissimo
Tu al contrito condoni
ogni error.

Dio, Jehova, Piissimo
Tu a chi prega
largisci favor.

Beato sol è chi appieno fida in te.

O nemici che si m'affligete,
qual si mostri il mio amor voi vedete:
Gran vendetta è per me il perdonar.

Voi che a schermo prendeste il cor mio,
de' miei prieghi ascoltate il desio:
Più felici Dio rendavi ognor.

E il perdono nutrite nel cor:
Più felici Dio rendavi ognor.

(18) Rezitativ

Wer ist der Heilige zum Muster uns verliehn,
und unter diesen Missethättern aufgehenket?
An seiner Tugend kennt ihr ihn.
Schmach, Folter, Todesangst vergisst er, und bedenket,
Maria, dein verlassnes Alter, und ertheilt
dem Freunde seines Busens diesen letzten Willen:
O Jüngling, das ist deine Mutter! dieser eilt,
ein Schüler Jesu, sein Vermächtniss zu erfüllen:
Und Jesus sieht es an;
und wird noch mehr entzückt,
und fühlet keine Wunden,
weil er itzt einen Strahl von Trost den trüben Stunden
noch eines Reuerfüllten Sünders schenken kann:
Er kehrt sein Antlitz hin zu dem an seiner Seite
gekreuzigten Verbrecher, ihm zu prophezeihn:
Ich sage dir, du wirst noch heute
Mit mir im Paradiese seyn!

(19) Arie

Singt dem göttlichen Propheten,
der den Trost vom Himmel bringet:
dass der Geist sich aufwärts schwinget;
Erdensöhne singt ihm Dank.

Die du von dem Staube fliehst,
und die rollenden Gestirne
unter deinen Füßen siehest,
nun genieße deiner Tugend!
Steig' auf der Geschöpfe Leiter
bis zum Seraph steige weiter.
Seele, Gott sey dein Gesang.

Singt dem göttlichen Propheten,
der den Trost vom Himmel bringet:
dass der Geist sich aufwärts schwinget;
Erdensöhne singt ihm Dank.

(20) Chor

Freuet euch alle, ihr Frommen,
denn des Herren Wort ist wahrhaftig.
Und was er zusaget, das hält er gewiss.

Chi è il santo a noi per chiaro specchio dato
fra il malfattori e affisso e lacerato?
A sua virtute lo ravvisate.
Onte torture, angoscie Ei scordarsi e sol pensa a te,
o Maria, dolente abandonata e all'amico del suo cuore
comparte il suo voler nell' ultim' ore:
Figliol, questa e tua Madre e il discepolo amato
soffre il dolente adempir comando dato.
Gesù soave il mira
e or più gioisce
né più sue piaghe or sente,
ora ch'un raggio far brillar può di speme
a un peccator contrito in le ore estreme.
Le luci ei volge verso un malfattor
appresso a lui confisso,
indi predice ad esso in lieto viso:
Tu oggi sarai meco in Paradiso.

Diamo lodi al divino Profeta,
che benigno consola dal Cielo,
finchè l'alma sciolghiam dal suo velo.
O mortali, a lui grazie rendiam.

Tu dal suol ch' hai sgombro i piedi,
tu che gli astri risplendenti
sotto te scorrere or vedi,
godi appien di tua virtù.
Pei gradin degl' immortali,
oltre i Divi, oltre i spirti eccelso sali.
Alma, dunque Iddio cantiam.

Diamo lodi al divino Profeta,
che benigno consola dal Cielo,
finchè l'alma sciolghiam dal suo velo.
O mortali, a lui grazie rendiam.

Gioite alme rette,
verace è il Sognor
che in ciò ch'ei promette,
è stabile ognor.
Sua santa parola
non manca e consola.

(21) Choral

Wie herrlich ist die neue Welt,
die Gott den Frommen vorbehält,
kein Mensch kann sie erwerben.
O Jesu, Herr der Herrlichkeit,
du hast die Stätt' auch mir bereit't,
hilf sie mir auch ererben.
Einen kleinen Blick in jene
Freuden-Szene
gieb mir Schwachen,
mir den Abschied leicht zu machen.

(22) Rezitativ

Auf einmal fällt der aufgehaltne Schmerz
des Helden Seele wütend an: Sein Herz
hebt die gespannte Brust. In jeder Ader wühlet
ein Dolch. Sein ganzer Körper fliegt
am Kreuz empör. Er fühlet
des Todes siebenfache Greuel. Auf ihn liegt
die Hölle ganz. Er kann ihn nicht mehr fassen,
den Schmerz, der ihn allmächtig drückt;
Er ruft: Mein Gott! mein Gott!
wie hast du mich verlassen.
Und seht, die finstre Stunde rückt
vorbey. Nun seufzet er: Mich dürstet!
Ihn erfrischt sein Volk mit Wein,
das es mit Galle mischet.
Nun steigt sein Leiden höher nicht;
Nun triumphirt er laut, und spricht:
Es ist vollbracht! Empfang, o Vater meine Seele!
Und neigt sein Haupt auf seine Brust und stirbt.

Quanto eccelsa è quella sede
che pei giusti serba Iddio.
Nium vi può da se salir
Fa, O Gesù, almo Signore,
ivi loco abbia pur io
e conforta il mio desir.
Deh mi bei tal lieta vista
onde il frale meschin mio
trovi facile il morir.

Repente il duol compresso l'alma del
grande assale a cui fin gulti troppo angusto è,
il petto par ch'ogni vena già gl' invessa un ferro.
Verso la croce il corpo intier si slancia,
l'immenso ei sente della morte orrore
grave su lui ogni tormento il pondo;
Ne più comprender puote, onde ei si geme
l'amaro duol che fortemente il preme.
Egli chiama: O Padre mio,
perché m'abbandoni?
Ma l'ora tetra scorre fioco,
egli dice: Ho sete.
Alle labbia gli porge il popol rio vino
fiele commisto.
Al fine il suo martiro al colmo è giunto,
or altamente egli trionfa e dice:
Tutto compiuto è già. Padre, accetta quest' alma.
E in tal dolore
sul divin petto il capo inclina e muore.

(23) Accompagnato

Es steigen Serphim von allen Sternen nieder
und klagen laut: Er ist nicht mehr!
der Erde Tiefen schallen wieder
Er ist nicht mehr!

Erzittre Golgatha! Er starb auf deinen Höhen!
O Sonne fleuch und leuchte diesem Tage nicht!
Zerreisse das Land, worauf die Mörder stehen!
Ihr Gräber thut euch auf!
Ihr Väter steigt ans Licht!
das Erdreich, das euch deckt,
ist ganz mit Blut befleckt.

Er ist nicht mehr! so sage
ein Tag dem andern Tage
Er ist nicht mehr!
der Ewigkeiten Nachhall klage:
Er ist nicht mehr!

(24) Choral

Ihr Augen weint!
der Menschenfreund
verlässt sein theures Leben,
künftig wird sein Mund uns nicht
Lehren Gottes geben.

Weinet nicht!
Es hat überwunden
der Löwe vom Stamm Juda!

Ihr Augen weint,
der Menschenfreund
sinkt unter tausend Plagen;
konnte seine sanfte Brust
so viel Schmerz ertragen?

Weinet nicht!
Es hat überwunden
der Löwe vom Stamm Juda!

Ihr Augen weint!
der Menschenfreund
der Edle der Gerechte,
wird verachtet, wird verschmäht,
stirbt den Tod der Knechte.

Weinet nicht!
Es hat überwunden
der Löwe vom Stamm Juda!

I Serafin scendon di sfera in sfera,
ululan mesti: Ei non è più.
Il suol dal profondo alto ribomba:
Ei non è più.

Trema o Golgota, ei qui morio sul monte,
o Sol fuggi e mai più recare il giorno,
t'apri o terren dei Omicida albergo.
Tombe or v'aprite
e voi Padri or uscite all'alma luce.
La terra che vi copre
tutta è di sangue aspersa.

Ei non è più.
Si un ora all'altra dice:
Ei non è più.
E il suon d'eternità pur dice in lutto:
Ei non è più.

Pupille piangete che compie sua vita
fra pena infinita
l'amico ai mortal.
Già son di quel labbro or taciti e spenti
di Dio gli almi accenti gran cibo vital.

Ma nò, non si pianga
che in aspra tenzone or vinse
il Leone di Giuda immortal.

Deh or noi l'amico dell'uomo piangiamo
che preda vediamo
di mille dolor.
Il suo gentil frale dovea mai soffrire
tant'onte, tant'ire, tant'aspro martor.

Ma nò, non si pianga
che in aspra tenzone or vinse
il Leone di Giuda immortal.

Pupille piangete,
l'amico ai mortal,
l'Eccelso, il Santo, il giusto
di sprezzi e beffe onusto
per noi suoi servi Ei muor.

Ma nò, non si pianga
che in aspra tenzone or vinse
il Leone di Giuda immortal.

(25) Chor

Hier liegen wir gerührte Sünder.
O Jesu tiefgebückt,
mit Thränen diesen Staub zu netzen,
der deine Lebens Bäche trank,
nimm unser Opfer an.

Freund Gottes und der Menschenkinder,
der seinen ewigen Gesetzen
des Todes Siegel aufgedrückt.
Anbetung sey dein Dank,
den opfre jedermann.

Hier liegen wir gerührte Sünder.
O Jesu tiefgebückt,
mit Thränen diesen Staub zu netzen,
der deine Lebens Bäche trank,
nimm unser Opfer an.

Commosi contriti de' falli infiniti
al Suol ci prostriamo o caro Gesù.
Di stille spargiamo la polve beata
che tutta inaffiata
dal tuo sangue fu,
la pura vittima de' nostri cor
prendi adorabile divin Signor.

Allo stabil sostegno degli uomini,
che suggello alla legge santissima
colla stessa sua morte si fè
l'uomo con dolci modi
offra bei serti e lodi,
cor grato e pura fe.

Commosi contriti de' falli infiniti
al Suol ci prostriamo o caro Gesù.
Di stille spargiamo la polve beata
che tutta inaffiata
dal tuo sangue fu,
la pura vittima de' nostri cor
prendi adorabile divin Signor.

Quellen

Briefe

- Zwei Briefe von Luigi Bandelloni an Franz Sales Kandler von 1822 und September 1822. Österreichische Nationalbibliothek: Handschriftensammlung, Signaturen: 6/27–1 und 6/27–4.
- Zwei Briefe von Fortunato Santini an Karl Friedrich Zelter vom 2.12.1830 und 24.2.1831. Die Briefe sind einer Motettensammlung von Palestrina, Allegri, Victoria und Nanino vorgeheftet. Archiv der Sing-Akademie, Depositum der Musikabteilung, Staatsbibliothek Berlin. Signatur: SA 413.
- Brief von Fortunato Santini an Raphael Georg Kiesewetter vom Oktober 1831. Österreichische Nationalbibliothek: Handschriftensammlung, Signatur: 47/119–1.
- Brief von Fortunato Santini an Gustav Wilhelm Teschner vom 23. November 1852. Universitäts- und Landesbibliothek Münster: Autographensammlung (keine Signatur).

Musikalien

- Graun, Carl Heinrich: *Der / Tod Jesu / Kantate / in Musik gesetzt / von / C. H. Graun. / Partitur / Neue Ausgabe / Bey Breitkopf & Härtel in Leipzig* [1810]. Diözesanbibliothek Münster, Santini-Sammlung. Signatur: SANT Dr. 339.
- Santini, Fortunato: *La Morte di N.[ostro] S.[ignore] G.[esù] C.[risto] / Oratorio a 4. / di Carlo Enrico Graun / traduzione dal Tedesco di F.[ortunato] S.[antini] / la Poesia corretta da Luigi Bandelloni*, Ms., Partitur, Autograph, um 1820/1830. Diözesanbibliothek Münster, Santini-Sammlung. Signatur: SANT Hs. 1735.
- Santini, Fortunato: *La morte di Gesù / Cantata / di C. F. [sic!] Graun / dal Tedesco in Italiano tradotta / ed umilmente offerta / al Celeberrimo Sig. C. F. Zelter / Direttore dell' Accademia di Musica / in Berlino / da Fortunato Santini Romano*, Ms., Partitur, Autograph, 1830. Archiv der Sing-Akademie, Depositum der Musikabteilung, Staatsbibliothek Berlin. Signatur: SA 57.
Veröffentlicht in: *Musikhandschriften der Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz*, hrsg. von der Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz *Teil 6: Die Sammlung der Sing-Akademie zu Berlin*, Teil 1: Oratorien, Messen, Kantaten und andere geistliche Werke, hrsg. von der Sing-Akademie zu Berlin [u.a.] 2004. Microfiche Nr. 043–046.

Literatur

- Alfieri, Pietro: *Brevi notizie storiche sulla Congregazione ed Accademia de Maestri e Professori di Musica di Roma: sotto l'invocazione di Santa Cecilia*, Rom 1845.
- AMZ: *Allgemeine Musikalische Zeitung*, Leipzig 1798ff.
- Apel, Willi: *Die Notation der polyphonen Musik*, Wiesbaden 1960.
- Aversano, Luca: *Die Wiener Klassik im Land der Oper. Über die Verbreitung der Deutsch-Österreichischen Instrumentalmusik in Italien im frühen 19. Jahrhundert (1800–1830)* (= *Analecta Musicologica*. Veröffentlichungen der Musikgeschichtlichen Abteilung des Deutschen Historischen Instituts in Rom, Bd. 34), Laaber 2004.
- Axmacher, Elke: „Aus Liebe will mein Heyland sterben“. *Untersuchungen zum Wandel des Passionsverständnisses im frühen 18. Jahrhundert* (= Beiträge zur theologischen Bachforschung, Bd. 2), Neuhausen-Stuttgart 1984.
- Baini, Giuseppe: *Memorie storico-critiche della vita e delle opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina*, 2 Bde., Rom 1828.
- Beaujean, Josef: *Christian Gottfried Krause. Sein Leben und seine Persönlichkeit im Verhältnis zu den musikalischen Problemen des 18. Jahrhunderts als Ästhetiker und Musiker*, Dillingen 1930.
- Die Bibel. Altes und Neues Testament. Einheitsübersetzung*, Freiburg [u.a.] 1980.
- Blehschmidt, Eva Renate: *Die Amalien-Bibliothek. Musikbibliothek der Prinzessin Anna Amalia von Preußen (1723–1787). Historische Einordnung und Katalog mit Hinweisen auf die Schreiber der Handschriften* (= *Berliner Studien zur Musikwissenschaft*, Bd. 8), Berlin 1965.

- Boursy, Richard: *Historicism and Composition: Giuseppe Baini, the Sistine Chapel Choir and Stile Antico Music in the First Half of the 19th Century*, Yale 1994.
- Carcano, Alessandro: *Considerazioni sulla Musica Antica. Intitolate All' Ab. D. Fortunato Santini*, Rom 1842.
- : *Discorso per la inaugurazione del busto in cui per le cure dell' egregio D. Fortunato Santini, dallo scultore Pietro Galli venne effigiato con mirabile eccellenza d'arte il sommo compositore Giov. Pierluigi da Palestrina detto il principe della musica; letto in Roma il giorno 29 febraro 1844 nella biblioteca Santini*, Rom 1845.
- Dahlhaus, Carl (Hrsg.): Artikel *Santini*, in: Riemanns Musiklexikon, Ergänzungsband, Mainz 1975, S. 549.
- David, Emmerich: *Vorgeschichte und Geschichte des Priesterkollegiums am Campo Santo*, Freiburg 1928.
- Debuch, Tobias: *Anna Amalia von Preussen (1723–1787). Prinzessin und Musikerin*, Berlin 2001.
- Dent, Edward Joseph: *Alessandro Scarlatti. His life and works*, London 1905.
- : *The library of Fortunato Santini*, in: Monthly Musical Record 34 (1904), S. 64–65.
- Dorflein, Erich: *Historismus in der Musik*, in: Die Ausbreitung des Historismus über die Musik (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Bd. 14), hrsg. von Walter Wiora, Regensburg 1969, S. 9–39.
- Ewerhart, Rudolf: *Die Händel-Handschriften der Santini-Bibliothek in Münster*, in: Händel-Jahrbuch 6 (1960), S. 111–150.
- : *Die Bischöfliche Santini-Bibliothek* (= Das schöne Münster, Bd. 35), Münster 1962.

- Féderov, Vladimir: *A propos de quelques lettres de Santini à Bottée de Toulmon*, in: Festschrift Karl Gustav Fellerer zum sechzigsten Geburtstag am 7. Juli 1962. Überreicht von Freunden und Schülern, hrsg. von Heinrich Hüschen, Regensburg 1962, S. 128–136.
- : *V. V. Stasov chez l'abb. F. Santini à Rome*, in: Festschrift Anthony van Hoboken zum 75. Geburtstag, hrsg. von Joseph Schmidt-Görg, Mainz 1962, S. 55–62.
- Fellerer, Karl Gustav: *Fortunato Santini als Sammler u. Bearbeiter Händelscher Werke*, in: Händel-Jahrbuch 2 (1929), S. 25–40.
- : *Die Musikalischen Schätze der Santinischen Sammlung. Führer durch die Ausstellung der Universitätsbibliothek Münster anlässlich des III. Westfälischen Musikfestes in Münster*, Münster 1929.
- : *Der Palestrinastil und seine Bedeutung in der vokalen Kirchenmusik des achtzehnten Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Geschichte der Kirchenmusik in Italien und Deutschland*, Augsburg 1929.
- : *Mozart und Händel*, in: Mozart-Jahrbuch 1953, S. 47–55.
- : *Bachs Johannes-Passion in der lateinischen Fassung Fortunato Santinis*, in: Festschrift Max Schneider zum achtzigsten Geburtstage, hrsg. von Walther Vetter, Leipzig 1955, S. 139–145.
- : *Gasparo Spontini und die Kirchenmusikreform*, in: Festschrift für Walter Wiora zum 30. Dezember 1966, hrsg. von Ludwig Finscher und Christoph-Hellmuth Mahling, Kassel 1967, S. 427–434.
- : *Kirchenmusikalische Reformbestrebungen um 1800*, in: Colloquium „Die stilistische Entwicklung der italienischen Musik zwischen 1770 und 1830 und ihre Beziehungen zum Norden“ (Rom 1978) (= *Analecta Musicologica*. Veröffentlichungen der Musikgeschichtlichen Abteilung des Deutschen Historischen Instituts in Rom, Bd. 21), Laaber 1982, S. 393–409.
- Fétis, François Joseph (Hrsg.): Artikel *Santini*, in: *Biographie universelle des musiciens*, 12. Aufl., 7. Band, Paris 1870, S. 394–395.

- Fontius, Martin (Hrsg.): *Friedrich II. und die europäische Aufklärung* (= Forschungen zur Brandenburgischen und Preussischen Geschichte, Neue Folge, Beiheft 4), Berlin 1999.
- Frederichs, Henning: *Das Verhältnis von Text und Musik in den Brockespassionen Keisers, Händels, Telemanns und Matthesons. Mit einer Einführung in ihre Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte sowie den Bestand ihrer literarischen und musikalischen Quellen* (= Musikwissenschaftliche Schriften, Bd. 9), München [u.a.] 1975.
- Gasperini, Guido/Gallo, Franca: *Città di Napoli. Biblioteca del R. Conservatorio di Musica di S. Pietro a Majella* (= Catalogo delle Opere Musicali ; Serie X), Parma 1934.
- Geck, Martin: *Die Wiederentdeckung der Matthäuspassion im 19. Jahrhundert. Die zeitgenössischen Dokumente und ihre ideengeschichtliche Deutung* (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Bd. 9), Regensburg 1967.
- Giazotto, Remo: *Quattro secoli di storia dell' Accademia Nazionale di Santa Cecilia*, Rom 1970.
- Grimm, Hartmut: *Johann Adam Hillers Berliner ‚Messias‘-Aufführung im Kontext seines Schrifttums*, in: *Händel-Rezeption der frühen Goethe-Zeit* (= Marburger Beiträge zur Musikwissenschaft, Bd. 9), hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel [u.a.] 2000, S. 187–207.
- Großmann-Vendrey, Susanna: *Mendelssohn und die Vergangenheit*, in: *Die Ausbreitung des Historismus über die Musik* (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Bd. 14), hrsg. von Walter Wiora, Regensburg 1969, S. 73–84.
- Grubbs, John Whitfield: *The Sacred Vocal Music of the Graun Brothers*, 2 Bde., Ann Arbor 1972.
- Haberkamp, Gertraut (Hrsg.): *Musica divina: Ausstellung zum 400. Todesjahr von Giovanni Pierluigi und Orlando di Lasso und zum 200. Geburtsjahr von Carl Proske. Ausstellung in der Bischöflichen Zentralbibliothek Regensburg, 4. November 1994 bis 3. Februar 1995*, Regensburg 1994.

- Haberl, Franz X. (Hrsg.): *Zum hundertsten Geburtstage von Dr. Karl Proske*, in: Kirchenmusikalisches Jahrbuch 9 (1894), S. 22–47.
- Hauk, Franz: *Johann Caspar Aiblinger (1779–1867). Leben und Werk* (= Eichstätter Abhandlungen zur Musikwissenschaft, Bd. 6), 2 Bde., Tutzing 1989.
- Heidrich, Jürgen: *Protestantische Kirchenmusikanschauung in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Studien zur Ideengeschichte ‚wahrer‘ Kirchenmusik* (= Abhandlungen zur Musikgeschichte, Bd. 7), Göttingen 2001.
- Hell, Helmut: „Geschwister“ finden zueinander. *Das Musikarchiv der Sing-Akademie zu Berlin als Depositum in der Musikabteilung der Staatsbibliothek zu Berlin*, in: Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz 2002, S. 18–24.
- Hensel, Sebastian: *Die Familie Mendelssohn 1729–1847. Nach Briefen und Tagebüchern*, 3. Aufl., Berlin 1882.
- Hortschansky, Klaus (Hrsg.): *Fritz Volbach (1861–1940). Komponist, Dirigent und Musikwissenschaftler. Festschrift zum 60jährigen Bestehen des Musikwissenschaftlichen Seminars der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster* (= Beiträge zur westfälischen Musikgeschichte, Bd. 20), Hagen 1987.
- Hüntemann, Joseph Albert: *Die Messen der Santini-Bibliothek zu Münster i. W. Ein Beitrag zur Geschichte der Messe*, Münster 1928.
- Janitzek, Martina: *Santini – Stasov – Skarjatin. Drei Musiksammler*, in: Festschrift für Winfried Kirsch zum 65. Geburtstag (= Frankfurter Beiträge zur Musikwissenschaft, Bd. 24), hrsg. von P. Ackermann [u.a.], Tutzing 1996, S. 219–227.
- Kandler, Franz Sales: *Über den Musikzustand von Rom* in: Münchener Allgemeine Musikzeitung 24, 26–30 (1828), Sp. 377–381, 407–415, 426–431, 445–448, 455–458, 471–475.
- Kantner, Leopold M.: „*Aurea Luce*“. *Musik an St. Peter in Rom 1790–1850* (= Veröffentlichungen der Kommission für Musikforschung, Bd. 18), Wien 1979.

- Kettering, Heinrich: *Fortunato Santini in Rom und sein ‚sincero amico‘ Johann Bernhard Quante aus Coesfeld*, in: *Eccetera. Das Italien-Kulturmagazin* 4 (1996), S. 12–15.
- Kier, Herfrid: *Raphael Georg Kiesewetter (1773–1850). Wegbereiter des Historismus* (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Bd. 13), Regensburg 1968.
- Killing, Joseph: *Kirchenmusikalische Schätze der Bibliothek des Abbate Fortunato Santini. Ein Beitrag zur Geschichte der katholischen Kirchenmusik in Italien*, Düsseldorf 1910.
- Kindler, Klaus: *Verzeichnis der musikalischen Werke Giuseppe Jannaconis (1740-1816) in der Santini-Sammlung in Münster (Westfalen)*, in: *Fontes artis musicae* 28 (1981), S. 313–319.
- : *Die Musiksammlung Fortunato Santinis in der Diözesanbibliothek zu Münster*, in: *Mitteilungsblatt der Arbeitsgemeinschaft Katholisch-Theologischer Bibliotheken* 45 (1998), S. 137–145.
- Koch, Heinrich Christoph: *Musikalisches Lexikon*, 2 Bde., Frankfurt a.M. 1802 (Nachdruck Hildesheim 1964).
- König, Ingeborg: *Studien zum Libretto des „Tod Jesu“ von Karl Wilhelm Ramler und Karl Heinrich Graun* (= Schriften zur Musik, Bd. 21), München 1972.
- Konrad, Ulrich: *Otto Nicolai (1810–1849). Studien zu Leben und Werk* (= Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen, Bd. 73), Baden-Baden 1986.
- Krause, Christian Gottfried: *Von der Musikalischen Poesie*. Zweite mit einem Register vermehrte Auflage, Berlin 1753 (Nachdruck Leipzig 1973).
- Langrock, Klaus: *Die Sieben Worte Jesu am Kreuz. Ein Beitrag zur Geschichte der Passionskomposition* (= Musikwissenschaft/Musikpädagogik in der Blauen Eule, Bd. 2), Essen 1987.
- Lattes, Sergio: Artikel *Santini*, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, hrsg. von Stanley Sadie, 2. Aufl., 2001, Bd. 22, S. 258.

- Lölkes, Herbert: *Ramlers „Der Tod Jesu“ in den Vertonungen von Graun und Telemann. Kontext – Werkgestalt – Rezeption.* (= Marburger Beiträge zur Musikwissenschaft, Bd. 8), Kassel [u.a.] 1999.
- Lütteken, Laurenz: *Profile eines „Rückzugsgebietes“. Zur Musikgeschichte Münsters im 19. Jahrhunderts*, in: Fritz Volbach (1861–1940). Komponist, Dirigent und Musikwissenschaftler. Festschrift zum 60jährigen Bestehen des Musikwissenschaftlichen Seminars der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster (= Beiträge zur westfälischen Musikgeschichte, Bd. 20), hrsg. von Klaus Hortschansky, Hagen 1987, S. 1–53.
- Marpurg, Friedrich Wilhelm: *Historisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*, 5 Bde., Berlin 1756–1761 (Nachdruck Hildesheim [u.a.] 1970).
- Marx, Hans Joachim: *The Santini Collection*, in: *Handel Collections and their History*, hrsg. von Terence Best, Oxford 1993, S. 184–197.
- Marx-Weber, Magda: *Parodie als Beispiel dichterischer Anpassung. Klopstocks deutscher Text zu Pergolesis „Stabat mater“*, in: *Studien zum deutschen weltlichen Kunstlied des 17. und 18. Jahrhunderts*, hrsg. von Gudrun Busch [u.a.], Amsterdam [u.a.] 1992, S. 269–290.
- : *Johann Adam Hillers Bearbeitung von Händels „Messias“*, in: *Händel-Jahrbuch 39* (1993), S. 60–77.
- Mendel, Hermann: Artikel *Santini*, in: *Musikalisches Conversations-Lexikon*, Bd. 9, Berlin 1878. S. 45–46.
- Mendelssohn Bartholdy, Paul (Hrsg.): *Briefe aus den Jahren 1830 bis 1847 von Felix Mendelssohn Bartholdy*, 7. Aufl., Leipzig 1899.
- Michaelis, Henriette (Hrsg.): *Dizionario Completo Italiano-Tedesco e Tedesco-Italiano*, 1. Teil: Italiano-Tedesco, 9. Aufl., Leipzig 1894.
- Nowak, Adolf: *Johannes Eccards Ernennung zum preußischen Palestrina durch Obertribunalrat von Winterfeld*, in: *Studien zur Musikgeschichte Berlins im frühen 19. Jahrhundert*, hrsg. von Carl Dahlhaus, Regensburg 1980, S. 293–300.

- Pockrandt, Mark: *Biblische Aufklärung. Biographie und Theologie der Berliner Hofprediger August Friedrich Wilhelm Sack (1703–1786) und Friedrich Samuel Gottfried Sack (1738–1817)* (= Arbeiten zur Kirchengeschichte, Bd. 86), Berlin [u.a.] 2003.
- Quante, Bernhard: *Zur Reform des Kirchengesanges I. Das Gregorianische System. Allen Musikfreunden gewidmet*, Münster 1867.
- Reglin, Norbert: *Carl Heinrich Graun – Erster Preussischer Hofkapellmeister und bedeutender Opernkomponist in der 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts*, Potsdam 1988.
- RISM (Répertoire International des Sources Musicales). *Musikhandschriften nach 1600 (Serie A/II)*, CD-ROM, 11. kumulierte Ausg., München [u.a.] 2003.
- Santini, Fortunato: *Catalogo della musica esistente presso Fortunato Santini in Roma. Nel Palazzo de' Principi Odescalchi incontro la Chiesa de' SS.XII. Apostoli*, Rom 1820.
- Schaal, Richard: *Quellen und Forschungen zur Wiener Musiksammlung von Aloys Fuchs* (= Veröffentlichungen der Kommission für Musikforschung, Bd. 5), Wien 1966.
- : *Die Briefpartner des Wiener Musikforschers Aloys Fuchs*, in: Mozart-Jahrbuch 1989/90, S. 149–217.
- Schröder, Bernhard (Hrsg.): *Otto Nicolais Tagebücher nebst Biographischen Ergänzungen*, Leipzig 1892.
- Schüddekopf, Carl (Hrsg.): *Karl Wilhelm Ramler bis zu seiner Verbindung mit Lessing*, Wolfenbüttel 1886.
- (Hrsg.): *Briefwechsel zwischen Gleim und Ramler, Bd. 1: 1745-1752, Bd. 2: 1753-1759*, Tübingen 1906 und 1907.
- Schwindt-Gross, Nicole: *Parodie um 1800. Zu den Quellen im deutschsprachigen Raum und ihrer Problematik im Zeitalter des künstlerischen Autonomie-Gedankens*, in: Die Musikforschung 41 (1988), S. 16–45.

- Smend, Friedrich: *Zur Kenntnis des Musikers Fortunato Santini*, in: Westfälische Studien. Beiträge zur Geschichte der Wissenschaft, Kunst und Literatur in Westfalen. Alois Bömer zum 60. Geburtstag gewidmet, Leipzig 1928, S. 90–98.
- Stassoff, Vladimir: *L'Abbé Santini et sa collection musicale a Rome*, Florenz 1854.
- Stockmann, Bernd: *Carl von Winterfeld. Ein Beitrag zur Geschichte der Musik-historiographie im neunzehnten Jahrhundert*, Diss. Kiel 1958.
- : *Bach im Urteil Carl v. Winterfelds*, in: Die Musikforschung 13 (1960), S. 417-426.
- Stute, Heinrich: *Studien über den Gebrauch der Instrumente in dem italienischen Kirchenorchester des 18. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Geschichte der instrumental begleiteten Messe in Italien. Auf Grund des Materials in der Santini-Bibliothek zu Münster i. W.*, Münster 1929.
- Sulzer, Johann George: *Allgemeine Theorie der Schönen Künste in einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden, Artikeln abgehandelt*. Neue vermehrte zweyte Auflage, 4 Teile und ein Registerband, Leipzig 1792–1799 (Reprografischer Nachdruck, Hildesheim 1967).
- Tagliavini, Luigi Fernando: *Johann Sebastian Bachs Musik in Italien im 18. und 19. Jahrhundert*, in: *Bachiana et alia musicologica*. Festschrift Alfred Dürr, hrsg. von Wolfgang Rehm, Kassel [u.a.] 1983, S. 301–324.
- Terne, Claudia: *„Ich wünsche ihn lange zu hören“ (F. W. Marpurg). Der Komponist und preußische Hofkapellmeister Carl Heinrich Graun und seine Brüder*, [Herzberg] 2001.
- Thibaut, Anton Friedrich Justus: *Über Reinheit der Tonkunst*, Neueste, den Text der ersten und zweiten Ausgabe enthaltende Auflage (1. Aufl. 1824), hrsg. von Raimund Heuler, Paderborn 1907.
- Viotta, Henri (Hrsg.): Artikel *Santini*, in: *Lexikon der Toonkunst*, 3. Teil, Amsterdam 1885, S. 307.

- Virneisel, Wilhelm: *Otto Nicolai als Musiksammler*, in: Festschrift Max Schneider zum achtzigsten Geburtstag, hrsg. von W. Vetter [u.a.], Leipzig 1955, S. 227–240.
- Wallmann, Johannes: *Der Pietismus*, Göttingen 1990.
- Winterfeld, Carl von: *Johannes Pierluigi von Palestrina, seine Werke und deren Bedeutung für die Geschichte der Tonkunst*, Breslau 1832.
- : *Johannes Gabrieli und sein Zeitalter*, 3 Bde., Berlin 1834.
- : *Der evangelische Kirchengesang und sein Verhältniß zur Kunst des Tonsatzes*, 3 Bde. Leipzig 1843–47 (Nachdruck Hildesheim 1966).
- Wörmann, Wilhelm: *Santini-Katalog*, 3 Bde., Münster o.J.
- Wolff, Christoph: *Wiederentdeckt und Wiedergewonnen. Das Notenarchiv der Sing-Akademie aus der Perspektive der Musikforschung*, in: Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz 2002, S. 9–17.