

»... per farne conoscere il merito«. Händels *Judas Maccabaeus* in der Santini-Sammlung (Münster)

I. Einleitung

Das Siegesoratorium *Judas Maccabaeus* ist nach *Messiah* das beliebteste und erfolgreichste Oratorium aus der Feder Georg Friedrich Händels.¹ Vor allem im deutschsprachigen Raum trat das Werk im ausgehenden 18. und 19. Jahrhundert einen wahren Siegeszug an.² Auf der Grundlage deutscher Übersetzungen von Johann Joachim Eschenburg und Georg Gottfried Gervinus gelangten zahlreiche Bearbeitungen etwa durch Joseph Starzer und Peter Joseph Lindpaintner zur Aufführung; überdies wurden nicht wenige deutsche Partiturausgaben und Klavierauszüge publiziert.³ Jene Bearbeitungspraxis, die vielfach Gegenstand musikwissenschaftlicher Forschung gewesen ist, nahm ihren Anfang im ausgehenden 18. Jahrhundert »aus der ehrfurchtsvollen Liebe eines musikalischen Enkels, der das verblichene Bild des Grossvaters in das beste und schönste mit modernem Wissen und Können erreichbare Licht zu rücken«⁴ bestrebt war. Faktoren dafür waren einerseits die Herausbildung eines Werkekanons, und andererseits die Auffassung, vergangene Kompositionen dem aktuellen Zeitgeist anpassen zu wollen. Der für den norddeutschen Raum als Pionier dieser Bearbeitungspraxis geltende Johann Adam Hiller äußerte sich 1776 in der Vorrede

1 Vgl. den Beitrag von Jürgen Heidrich in diesem Band; vgl. außerdem Hans Joachim Marx, *Händels Oratorien, Oden und Serenaten. Ein Kompendium*, Göttingen 1998, S. 135–144.

2 Vgl. zur regen Rezeption des *Judas Maccabaeus* im deutschsprachigen Raum den Beitrag von Dominik Höink in diesem Band.

3 Vgl. hierzu den Beitrag von Sarah Grossert und Rebekka Sandmeier in diesem Band. Vgl. ferner Achim Hölter, »Johann Joachim Eschenburgs ›Judas Makkabäus‹-Übersetzung«, in: *Händel-Rezeption der frühen Goethe-Zeit*, hrsg. von Laurenz Lütteken (= Marburger Beiträge zur Musikwissenschaft 9), Kassel u. a. 2000, S. 135–156, sowie Werner Rackwitz, »Über die Bearbeitung von Händels *Judas Maccabaeus* durch Joseph Starzer und über ihre Wirkungsgeschichte«, in: *Göttinger Händel-Beiträge* 9 (2002), S. 245–265.

4 Alexander L. Ringer, »Treue zum Original. Zum Thema ›Bearbeitung‹ im 19. Jahrhundert«, in: *Bearbeitung in der Musik. Colloquium Kurt von Fischer zum 70. Geburtstag*, hrsg. von der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft (= Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft / Neue Folge 3), Bern u. a. 1986, S. 86.

seiner deutschen Bearbeitung des *Stabat mater* von Giovanni Battista Pergolesi wie folgt:

»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.«⁵

Die von Hiller angesprochenen zeitgemäßen Veränderungen betreffen zum einen den Gesamtumfang – das jeweilige Werk wird um einige Nummern gekürzt oder es werden Streichungen innerhalb der Stücke vorgenommen –, zum anderen die Instrumentation und harmonisch-melodische Zusammenhänge. Außerdem spielten pragmatische Gründe für die Assimilierung von Musik vergangener Epochen an aktuelle Kontexte eine entscheidende Rolle. Mit den Worten Gernot Grubers gesprochen, »[galt] Wirkung beim aktuellen Publikum zu erreichen als wichtigeres Ziel, als den ursprünglichen Willen eines Komponisten zu rekonstruieren. Hiermit tritt eine für das 19. Jahrhundert spezifische Spannung zwischen Wirkungs- und Werkästhetik auf den Plan.«⁶ Als Ausdruck dieses Spannungsverhältnisses entwickelte sich in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts – gewissermaßen als Gegengewicht – eine Strömung mit einer deutlich veränderten Geisteshaltung, die gemeinhin unter dem Begriff des »Historismus« subsumiert wird.⁷ Statt älteren Werken ein modernes Gewand zu geben, betrachtete man sie nun als Unikate und einzigartige Kunstwerke aus

5 Johann 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. Zit. n. Magda Marx-Weber, »Johann Adam Hillers Bearbeitung von Händels »Messias«, in: *Händel-Jahrbuch* 39 (1993), S. 60. Hiller war u. a. Gewandhauskapellmeister, Thomas-Kantor, Komponist und brachte eine Reihe von Druckausgaben heraus. Ferner prägte er als Konzertunternehmer die einsetzende Händel-Renaissance durch Bearbeitungen und Aufführungen Händel'scher Oratorien – vor allem des *Messiah* – maßgeblich mit. Zu Hillers Beurteilung des *Judas Maccabaeus* in der musikalischen Presse vgl. den Beitrag von Dominik Höink in diesem Band.

6 Gernot Gruber, »Die Position der Bearbeitungspraxis im 19. Jahrhundert am Beispiel der Musik Mozarts«, in: *Bruckner Symposion. Fassungen-Bearbeitungen-Vollendungen: im Rahmen des Internationalen Brucknerfestes Linz 1996, 25.–29. September, Bericht*, hrsg. von Uwe Harten u. a., Linz 1998, S. 113.

7 Vgl. Weiterführendes in: *Die Ausbreitung des Historismus in der Musik*, hrsg. von Walter Wiora, Regensburg 1969; Cornelia Szabó-Knotik, *Musik und Religion im Zeitalter des Historismus: Franz Liszts Wende zum Oratorienschaffen als ästhetisches Problem* (= Wissenschaftliche Arbeiten aus dem Burgenland 64), Eisenstadt 1982; Friedhelm Krummacher, »Prämissen des Historismus in Musik- und Kunstgeschichte«, in: *Romantik und Gegenwart. Festschrift für Jens Christian Jensen zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Ulrich Bischoff (= DuMont Dokumente), Köln 1988, S. 121–130; Reiner Nägele, »Historismus und Satztechnik. Der Einbruch der Geschichtlichkeit in die Struktur der Musik«, in: *Musica* 49 (1995), S. 163–165.

ihrer Zeit heraus. Dieses ambivalente Verhältnis zwischen einer das Kunstwerk als unveränderliches Unikat begreifenden Sichtweise einerseits und Modernisierungsbestrebungen andererseits manifestiert sich in einzigartiger Weise in der Person Felix Mendelssohn Bartholdys. Vor dem Hintergrund seiner bildungsbürgerlichen, aufklärerischen Erziehung war der Kontakt zu Carl Friedrich Zelter und der Berliner Singakademie für seine Auseinandersetzung mit alter Musik entscheidend. Neben dem Bemühen um die Wiederbelebung Bach'scher Werke – es sei nicht zuletzt an die legendäre Aufführung der *Matthäuspasion* im Jahre 1829 erinnert⁸ – sind es insbesondere Händel'sche Werke, mit denen er schon früh in Berührung kam und sich zeitlebens auseinandersetzte.⁹ So brachte Mendelssohn ab 1833 als städtischer Musikdirektor in Düsseldorf im Rahmen der Rheinischen Musikfeste vor allem Händels Oratorien (oder Teile davon) zur Aufführung und war darüber hinaus als Herausgeber dieser Werke tätig.¹⁰ Mit Blick auf Mendelssohns Bearbeitungspraxis ist eine Scharnierfunktion feststellbar zwischen einer von Modernisierungstendenzen und deutlichen Eingriffen geprägten Praxis wie im Falle Hillers und einer im späten 19. Jahrhundert sich manifestierenden, den Werkbegriff idealisierenden Sichtweise, in der »das Original zum Fetisch erhoben und Revision und Bearbeitung zu Erb-Sünden erklärt«¹¹ wurde. Wenngleich Mendelssohn in London Händel'sche Autographe studieren konnte und tendenziell ein ›Werktreue-Verfechter‹ war – dies ist vornehmlich durch seine Mitwirkung bei der Herausgabe von Händelwerken bezeugt –, so richtete er für Aufführungen dennoch eine zusätzliche Orgelstimme ein und orientierte sich an der Aufführungspraxis seiner Zeit.¹² Neben Zelter und der Berliner Singakademie waren Mendelssohns Reisen in den Jahren 1829 bis 1833 nach London, Heidelberg, Wien, Frankreich und Italien für seinen Umgang mit älteren Werken richtungsweisend. In Rom begegnete er dem Komponisten und ersten Palestrina-Biographen Giuseppe Baini (1775–1844) sowie dem römischen Priester, Musiksammler und Komponisten Fortunato Santini (1778–1861). Über das Verhältnis zu Letzterem –

8 Vgl. Martin Geck, *Die Wiederentdeckung der Matthäuspasion im 19. Jahrhundert. Die zeitgenössischen Dokumente und ihre ideengeschichtliche Deutung* (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 9), Regensburg 1967.

9 Vgl. besonders den jüngst erschienenen Beitrag von Wulf Konold, »Mendelssohn und Händel«, in: *Die Tonkunst* 3 (2009), S. 176–188.

10 Vgl. die ausführliche und nach wie vor maßgebliche Darstellung von Susanna Großmann-Vendrey, *Felix Mendelssohn Bartholdy und die Musik der Vergangenheit* (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 17), Regensburg 1969, besonders S. 67 ff.

11 Ringer, »Treue zum Original«, S. 85.

12 Vgl. hierzu Wilgard Lange, »Mendelssohns Händel-Bearbeitungen«, in: *Georg Friedrich Händel im Verständnis des 19. Jahrhunderts*, hrsg. von Walther Siegmund-Schultze, Halle/Saale 1984, S. 70–77, sowie Rainer Heyink, »Original oder Bearbeitung? Felix Mendelssohn Bartholdy und seine Annäherung an die ›Werktreue‹ bei Händel«, in: *Göttinger Händel-Beiträge* 6 (1996), S. 254–268.

dem er im Gegensatz zu Bains recht positiv gegenüberstand – geben Mendelssohns Reisebriefe ab 1830 Einblicke.¹³ So war vor allem deutsche Kirchenmusik von Bach und Händel Gegenstand des Austausches. Abgesehen davon, dass Mendelssohn für Santini äußerst wertvoll als Mittelsmann für den Notenaustausch mit Carl Friedrich Zelter war, verehrte Santini den jungen Komponisten in hohem Maße.¹⁴ Inwieweit sich Santini und Mendelssohn gegenseitig in ihrem Schaffen beeinflusst haben, ist nur aber schwer zu beurteilen.¹⁵ In jedem Fall hat Mendelssohn während seines Romaufenthaltes entscheidend dazu beigetragen, den Kontakt Santinis zur Singakademie zu intensivieren. Darüber hinaus könnte er Santini mit Blick auf dessen Händel-Bearbeitungen zusätzlich inspiriert

13 Vgl. hierzu: *Briefe aus den Jahren 1830 bis 1847 von Felix Mendelssohn Bartholdy*, hrsg. von Paul Mendelssohn Bartholdy, Leipzig 1899. Santinis Kontakte zu Mitgliedern der Berliner Singakademie bestanden schon deutlich früher. So stand er seit ca. 1812 mit Carl von Winterfeld in Verbindung, der ihm 1816 eine Druckausgabe von Carl Heinrich Grauns *Der Tod Jesu* schenkte, auf deren Grundlage Santini eine italienische Bearbeitung anfertigte. Vgl. hierzu Andrea Pietro Ammendola, »Fortunato Santinis Bearbeitung von Carl Heinrich Grauns *Der Tod Jesu* als Beispiel der Pflege deutscher geistlicher Musik im Italien des frühen 19. Jahrhunderts«, in: *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 90 (2006), S. 51 – 70, bes. S. 57. Zu den Beziehungen zwischen Mendelssohn, Zelter und Santini vgl. auch den Beitrag von Christoph Henzel, »Santini, Zelter und das Repertoire der Cappella Sistina um 1830«, in: *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz* 2006/07, hrsg. von Simone Hohmaier, Mainz u. a. 2008, S. 136 – 149.

14 So bezeichnet er Mendelssohn in einem heute in der Singakademie zu Berlin erhaltenen Brief an Zelter vom 2. Dezember 1830 als »Mio Amico« und als »Monstrum sine vitio«. Zit. n. Henzel, »Santini, Zelter«, S. 138. Mendelssohn wiederum widmete Santini seine *Tre preludi per l'organo*. Auf dem Autograph (Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Archivio Storico in Rom, A. Mss. 134) heißt es: »Al Sig. Abbate Fortunato Santini in segno di somma amicizia e di vera stima dal suo divoto [...] Lipsia 4 settembre 1840.« Zitiert nach Bianca Maria Antolini, »Fortunato Santini: collezionismo ed esecuzioni di musica antica a Roma nella prima metà dell'Ottocento«, in: »*La la la Maistre Henri...«: Mélanges de musicologie offerts à Henri Vanhulst*, hrsg. von Christine Ballman und Valérie Dufour, Turnhout 2009, S. 424. Im Übrigen stand Santini auch mit Fanny Mendelssohn während ihrer Romreise um 1840 in Kontakt. Dies bezeugen zahlreiche Eintragungen in ihren Tagebüchern und Briefen. In einem Brief an ihren Bruder aus Rom vom 10. Mai 1840 heißt es: »Der alte Santini quält mir die Seele aus, so oft er mich sieht, Du sollst ihm Musik schicken, ich werde etwas hier lassen müssen, was ich von Dir mitgebracht habe, ich sehe, er läßt mich sonst nicht fort. Er ist ein gut alt Männeken, bei weitem der Leidlichste unter den Langweiligen hier.« Zit. n. *Fanny Mendelssohn. Italienisches Tagebuch*, hrsg. von Eva Weissweiler, Darmstadt u. a. 1993, S. 116.

15 Vgl. hierzu Peter Schmitz, »Ich bekam Lust, meine Domainen zu bereisen und gute Musik zu suchen: Bemerkungen zu Felix Mendelssohn Bartholdys Bibliotheksreise im Oktober 1833«, in: *Mendelssohn und das Rheinland*, hrsg. von Petra Weber-Bockholdt und Christian Speck (Symposiumsbericht, Koblenz 29.–31. Oktober 2009) [Druck in Vorbereitung], der Mendelssohns kirchenmusikalisches Wirken in Düsseldorf u. a. vor der Folie seiner Romreise analysiert und in diesem Zusammenhang die Beziehung zu Fortunato Santini in den Blick genommen hat. Peter Schmitz sei für herzlich dafür gedankt, mir den Aufsatz vor der Publikation zugänglich gemacht zu haben.

haben, zumal Mendelssohn selbst in Rom an einer solchen des *Salomo* arbeitete.¹⁶

Im Gegensatz zur ausgeprägten Händelpflege im deutschsprachigen Raum ist eine solche für den italienischen Kulturraum im 18. und 19. Jahrhundert bis auf wenige Ausnahmen¹⁷ nicht bekannt bzw. noch nicht erforscht – anders verhält es sich im Hinblick auf Bach¹⁸. Auch wenn der vorliegende Beitrag dieser Fragestellung nicht erschöpfend nachkommen kann, so soll doch in einem Fall der Rezeption Händel'scher Werke im Italien des frühen 19. Jahrhunderts nachgegangen werden: Untersucht wird die fragmentarische Bearbeitung des *Judas Maccabaeus* Fortunato Santinis hinsichtlich Quellenüberlieferung, Kontext, Übersetzung und Notentext. Anschließend soll eine Einordnung und Bewertung in die Bearbeitungspraxis des 19. Jahrhunderts erfolgen.

II. Fortunato Santini als Bearbeiter

Fortunato Santinis Schaffen als Komponist und Bearbeiter fremdsprachiger Werke stand stets im Schatten seiner Haupttätigkeit als Musiksammler. So ist der bereits zu Lebzeiten entstandene, und latent bis offenkundig geäußerte Vorwurf einer kopflosen Sammelwut zum Teil bis in die Gegenwart erhalten geblieben.¹⁹ Erst als im 20. Jahrhundert Santinis Sammlung der Wissenschaft zugänglich

16 In einem Brief von Santini an Mendelssohn vom 3. November 1838 heißt es: »Après un si long temps, peut être que vous serez surpris de voir mon écriture, et que je pense a vous: comme toute mon occupation est Musique, je ne puis me dispenser de penser a Vous a ces beaux jours quand Vous pleindre bonté pour moi me procuriez le plus grand plaisir d'entendre si bien executées les Operas du grand Maitre Händel que Vous imitez si bien [...]«. Aus der Sammlung Deneke Oxford IX/105, zit. n. Großmann-Vendrey, *Mendelssohn und die Musik der Vergangenheit*, S. 46.

17 So ist die Aufführung Händel'scher Oratorien (*Alexander's Feast, Messiah, Acis and Galatea*) in italienischer Sprache im Zusammenhang mit dem Florentiner Großherzog Pietro Leopoldo zwischen 1768 und 1772 dokumentiert. Vgl. hierzu John A. Rice, »An early Handel revival in Florence«, in: *Early Music* 18 (1990), S. 63 – 71, sowie Annette Monheim, »Händel auf dem Weg nach Wien. Die Rezeption der Oratorien Händels in Florenz, Berlin und Wien zwischen 1759 und 1800«, in: *Beethoven und die Rezeption der Alten Musik. Die hohe Schule der Überlieferung. Internationales Beethoven-Symposium Bonn, 12.–13. Oktober 2000: Kongreßbericht*, hrsg. von Hans-Werner Küthen (= Veröffentlichungen des Beethoven-Hauses Bonn. Reihe IV, Schriften zur Beethoven-Forschung 16), Bonn 2002, S. 147 – 194.

18 Vgl. Luigi Ferdinando Tagliavini, »Johann Sebastian Bachs Musik in Italien im 18. und 19. Jahrhundert«, in: *Bachiana et alia musicologica. Festschrift Alfred Dürr zum 65. Geburtstag am 3. März 1983*, hrsg. von Wolfgang Rehm, Kassel u. a. 1983, S. 301 – 324.

19 Exemplarisch für diese Haltung seien Felix Mendelssohns Worte aus einem Brief an seinen Vater vom 11. Dezember 1830 zitiert: »[...]«, so ist Santini ein echter Sammler im besten Sinne des Worts [...]. Die Musik interessirt ihn eigentlich nicht viel, wenn sie nur in seinem Schranke steht; [...].«, in: *Briefe Mendelssohn*, S. 63.

gemacht wurde, begann eine Revision dieses Bildes.²⁰ Mit einem Beitrag Friedrich Smends aus dem Jahre 1928, dessen Titel bezeichnenderweise »Zur Kenntnis des Musikers Fortunato Santini«²¹ lautet, wurde erstmals seine Bearbeitungspraxis anhand der fragmentarischen Bearbeitung der Bach'schen *Johannespassion* in den Blick genommen. Santinis Bestreben war es, deutsche und englische²² geistliche Musik alter Meister in Italien bekannt zu machen. Santini selbst dokumentierte seine Motivation durch mannigfache Anmerkungen auf den Titelblättern seiner Bearbeitungsmanuskripte wie »per favore [oder: farne] conoscere il merito«²³, »per favore conoscere il bello«²⁴ etc. So initiierte Santini Mitte der 1830er Jahre einen musikalischen Zirkel, der sich wöchentlich traf, um geistliche Musik aus seiner Sammlung zu singen. Zunächst fanden diese Soireen im Hause seines Freundes und Kapellmeisters Giuseppe Sirletti²⁵ statt; nach dessen Tod 1834 veranstaltete Santini diese in seiner eigenen Wohnung, an denen sowohl Dilettanten und Sänger der päpstlichen Kapelle als auch auswärtige Musiker teilnahmen. Alessandro Carcano und der erste Santini-Biograph Wladimir Stasoff berichten über ein – heute verschollenes – Album, in welchem sich prominente Namen wie Franz Liszt, Johann Baptist Cramer, François Joseph Fétis und Fanny Mendelssohn finden lassen.²⁶ In diesem Zirkel

20 Noch gänzlich unerforscht ist eine beachtliche Zahl kirchenmusikalischer Kompositionen Santinis, die in der Santini-Sammlung Münster erhalten sind: Darunter befinden sich Messen, Requiem, Hymnen, Sequenzen, Lamentationen, Motetten sowie zahlreiche italienische Duette für Sopran und Klavier. Alle nachfolgenden mit SANT markierten Signaturen bezeichnen Handschriften und Drucke der Santini-Bestände in der Diözesanbibliothek Münster (D-MÜp). An dieser Stelle möchte ich den zuständigen Bibliothekarinnen Gertrud Gaukesbrink, Barbara Glowka und Ursula Horstmann für ihre stete Hilfsbereitschaft und Flexibilität bei der Benutzung der Santini-Bestände danken.

21 Vgl. Friedrich 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.

22 Dies bezeugen zwei in der Santini-Sammlung erhaltene Sammelbände mit lateinisch bearbeiteten Werken englischer Komponisten wie Richard Farrant, Benjamin Rogers, Thomas Tallis und William Byrd. Vgl. SANT Hs 3616 und SANT Hs 3980. Durch seine englischen Tauschpartner Edward Goddard und Thomas Errington gelangten zahlreiche Handschriften und Drucke englischer Musik in die Bestände Santinis und viceversa auch Kompositionen Santinis nach England. Laut Ewerhart fanden dessen Kompositionen »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 very learned man‹«, in: Rudolf Ewerhart, *Die Bischöfliche Santini-Bibliothek (= Das schöne Münster 35)*, Münster 1962, S. 8.

23 Vgl. etwa SANT Hss 1883–1885.

24 Vgl. etwa SANT Hs 1875.

25 Sirletti war Pianist, Komponist und wie Santini und Bains Schüler Giuseppe Jannaconis. Vgl. Franz Sales Kandler, »Über den Musikzustand von Rom«, in: *Münchener Allgemeine Zeitung* 28 (1828), Sp. 456 f., sowie Alessandro Carcano, *Considerazioni sulla Musica Antica. Intitolate All'Ab. D. Fortunato Santini*, Rom 1842, S. 8.

26 Vgl. Carcano, *Considerazioni*, S. 6 f., Anm. 1. Vgl. außerdem Vladimir Féderov, »Stasov chez

wurde vorwiegend geistliche A-cappella-Musik gesungen: zahlreiche Werke der Römischen Schule um Giovanni Pierluigi da Palestrina, aber sicherlich auch eigene Kompositionen und Bearbeitungen Santinis, worauf insbesondere die erhaltenen Einzelstimmen schließen lassen.²⁷

Deutschsprachige Werke standen im Zentrum von Santinis Bearbeitungstätigkeit. Neben Werken Johann Sebastian Bachs²⁸, Carl Heinrich Grauns²⁹, Joseph Haydns³⁰, Wolfgang Amadeus Mozarts³¹ waren es vor allem Händel'sche Werke³², mit deren Bearbeitung er schon in frühen Jahren begann. Auf dem Titelblatt seines lateinisch bearbeiteten *Jubilate Deo* von Händel notiert er: »e tradotto in Latino l'an 1809«³³. Als Übersetzungssprache waren sowohl das Lateinische als auch das Italienische möglich. Um eine höhere Verständlichkeit

l'abb. F. Santini à Rome«, in: *Festschrift Anthony van Hoboken zum 75. Geburtstag*, hrsg. von Joseph Schmidt-Görg, Mainz 1962, S. 59.

27 Mendelssohn erwähnt außerdem weitere Aufführungen der Santini'schen Bearbeitungen in zwei Briefen aus Rom. Am 8. November 1830 schreibt er an die Familie: »Er [Santini] hat ›Singet dem Herrn ein neues Lied‹ übersetzt und will es in Neapel zur Aufführung bringen; dafür muß er belohnt werden.«, in: *Briefe Mendelssohn*, S. 41. Vgl. außerdem den Brief vom 1. Dezember 1830 an Zelter: »[...] er [Santini] 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; [...]*«, in: *Briefe Mendelssohn*, S. 56. Stasoff bestätigt, daß Santini dem Herzog de la Valle, Vorsteher der Società Filarmonica in Neapel, seine Bearbeitungen für Aufführungszwecke zugesandt habe. Vgl. Wladimir Stasoff, *L'Abbé Santini et sa collection musicale à Rome*, Florenz 1854, S. 26, Anm. 1. Laut Tagliavini dürfte es sich dabei um den neapolitanischen Patrizier Cavaliere 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. Vgl. Tagliavini, »Bachs Musik in Italien«, S. 310 f., Anm. 48. Vgl. außerdem Ammendola, »Santinis *Tod Jesu*«, S. 55.

28 Vgl. SANT Hs 263 und SANT Hs 268. Es lassen sich in der Santini-Bibliothek außer den Passionen eine Reihe von Drucken Bach'scher Musik finden. Dabei handelt es sich vorwiegend um Vokalmusik wie etwa das fünfstimmige *Magnificat*, die *h-moll-Messe* und die Motetten. Die Verehrung für Bach kommt in einigen Briefen Mendelssohns zum Ausdruck, in welchen Santini diesen um Bach'sche Werke bittet. Vgl. *Briefe Mendelssohn*, S. 38, 40 f., 56. Vgl. außerdem Smend, »Musiker Santini« sowie Karl Gustav Fellerer, »Bachs Johannes-Passion in der lateinischen Fassung Fortunato Santinis«, in: *Festschrift Max Schneider zum achtzigsten Geburtstag*, hrsg. von Walther Vetter, Leipzig 1955, S. 139 – 145.

29 Vgl. ausführlich bei Ammendola, »Santinis *Tod Jesu*«.

30 Vgl. SANT Hs 2002.

31 Vgl. SANT Hss 2777, 2778, 3615.

32 Vgl. Näheres bei Karl Gustav Fellerer, »Fortunato Santini als Sammler und Bearbeiter Händelscher Werke«, in: *Händel-Jahrbuch 2* (1929), S. 25 ff. Vgl. außerdem Rudolf Ewerhart: »Die Händel-Handschriften der Santini-Bibliothek in Münster«, in: *Händel-Jahrbuch 6* (1960), S. 111 – 150. Folgende Handschriften stehen im Zusammenhang mit Bearbeitungen Händel'scher Werke durch Santini. Aus der Santini-Sammlung: SANT Hss 1864, 1865, 1866, 1867, 1868, 1869, 1870, 1871, 1872, 1874, 1875, 1876, 1878, 1880, 1881, 1882, 1891, 1892, 1904, 1909. Aus anderen Bibliotheken: CH Gc-Ab 191 (Ms. 10414 – 10418), I Raf-9.C.16.I.1, USLOu-Sacra 45.

33 Vgl. SANT Hs 1876.

bei seinen Landsleuten zu garantieren, wählte er für die Bearbeitung Händel'scher Oratorien stets das Italienische wie etwa beim *Messia*, *Giuda Maccabeo* oder *Sansone*. Dabei ist auffällig, dass diese Bearbeitungen unvollständig bleiben. So bearbeitet er einerseits, wie beim *Messia*, nur den ersten Teil, oder andererseits, wie beim *Sansone*, vorwiegend Chöre. Quantitativ ist ohnehin eine klare Präferenz der Chöre festzustellen. Bereits in seinem Katalog von 1820 bietet er sämtliche Chöre der englischen Werke Händels in lateinischer oder italienischer Übersetzung 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.«³⁴

III. Quellen und Überlieferung

Die Beschäftigung Fortunato Santinis mit Händels *Judas Maccabaeus* lässt sich anhand von vier Handschriften in der Santini-Sammlung der Diözesanbibliothek Münster belegen. Als Bearbeitungsvorlage diente Santini ein 1789 gedrucktes Exemplar der von Samuel Arnold (1740–1802) herausgegebenen – wenngleich unvollständig gebliebenen – ersten Händel-Gesamtausgabe.³⁵ Santini hat die Arnold'sche Ausgabe spätestens 1820 erworben, da sie in dem gedruckten Katalog zu seiner Sammlung neben anderen Druckausgaben Händel'scher Werke erscheint.³⁶ Die Ausgabe des *Judas Maccabaeus* ist dort unter den »Opere in Inglese« mit italienischem Titel »Giuda Maccabeo«³⁷ verzeichnet.

SANT Hs 1867

Die unter der Signatur SANT Hs 1867 verzeichnete, vermutlich älteste der vier Quellen zu den Santini'schen Judas-Bearbeitungen besteht aus einem 21,5 x 28,5 cm großen Manuskript im Hochformat und ist mit einem hellbraunen Einband aus dem späten 20. Jahrhundert eingeschlagen. Das zeitgenössische, graue Umschlagblatt innerhalb des Einbandes ist mit folgendem Text versehen: »I Coro / Duetto / e II Coro / nel Giuda Maccabeo.« Das in einem Sexternio gebundene, mit 20 Zeilen vorrastrierte Notenpapier beginnt mit einem nicht foliierten Titelblatt folgenden Wortlauts: »Giuda Maccabeo / Oratorio / Musica / di Giorgio Federico Händel / 1746 / Traduzione dall Inglese / Partitura.« Am unteren rechten Rand ist folgendes vermerkt: »Fortunato Santini per suo uso / e per farne conoscere il merito« (siehe Abbildung 5a).

³⁴ Fortunato 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. 26.

³⁵ Der englische Organist und Komponist Samuel Arnold unternahm im Zeitraum zwischen 1787 und 1797 in insgesamt 180 Bänden den ersten Versuch einer Händel-Gesamtausgabe.

³⁶ Vgl. Santini, *Catalogo*, S. 25 f.

³⁷ Ebd., S. 26.

Die Handschrift besteht aus der Ouvertüre und den ersten sechs bearbeiteten Nummern (siehe exemplarisch Abbildung 6).

Ein wichtiger Hinweis für die Terminierung des undatierten Manuskripts ist auf der Rückseite des oben genannten grauen Umschlagblattes notiert: »Abbate Santini / Via del Anima / Roma.« So kann das Manuskript nicht vor 1838 fertiggestellt worden sein. Ist Santini doch erst in diesem Jahr in die Via dell'Anima 50 gezogen, nachdem sein Freund und Förderer Carlo Odescalchi³⁸ 1838 in den Jesuitenorden eingetreten war. Einer der in der Santini-Sammlung Münster überlieferten handschriftlichen Kataloge und Register, die Santini offenbar für eine akkumulierende Katalogisierung seiner Bestände anfertigte, ist für die Datierung von SANT Hs 1867 besonders aufschlussreich. Auf einem offenbar separat entstandenen Folio des *Indice Generale della Musica Sacra e Profana Antica e moderna* (SANT Hs 4462), das den eigentlichen Registereinträgen vorangestellt ist, sind Werke Palestrinas, Händels und Pergolesis aufgelistet. In der rechten oberen Spalte ist folgendes notiert: »Moltissimi Cori di Händel tradotti in Italiano [e]d allora vi ho adattato le parole latine. Molte cose tradotte dal Tedesco in latino«. Besonders gewinnbringend ist eine Notiz am unteren Rand, die zwar durchgestrichen, aber dennoch lesbar ist: »L'Abbate Santini offre per ora la nota di questi sommi autori / e prega di avere le parole del Giuda Maccabeo in Italiano / del quale ha già cominciato la Traduzione / li 12 Agosto 1843.« Laut dieser Notiz vom 12. August 1843 bittet Santini um den italienischen Text des *Judas Maccabaeus* – dieser Sachverhalt wird weiter unten erläutert –, mit dessen Übersetzung er bereits begonnen habe. Im Widerspruch dazu steht eine Aussage Mendelssohns in einem Brief an Zelter vom 1. Dezember 1830, wonach Santini neben Werken Johann Sebastian Bachs auch »den ›Judas Maccabäus‹ von Händel in's Italienische«³⁹ – aber vermutlich nicht vollständig – übersetzt habe. Etwas Licht ins Dunkel bringt der jüngst von Bianca Maria Antolini publizierte Aufsatz, in welchem sie zahlreiche, in der *Bibliothèque nationale de France* erhaltene Briefe Santinis an seinen Freund und Berliner Musiker Gustav Wilhelm Teschner zitiert.⁴⁰ In zwei Briefen an Teschner vom 7. Juni und 16. August 1843 berichtet Santini, dass er in Kürze seinen musikalischen Zirkel nach 3 Jahren reaktivieren wolle, um neben Werken italienischer auch Kompositionen deutscher Meister wie

38 Der einflussreiche Geistliche Carlo Odescalchi bekleidete die Ämter des Kardinalbischofs von Sabina, des Erzpriesters an Santa Maria Maggiore und des Generalvikars von Papst Gregor XVI. Vgl. Santinis Angaben hinsichtlich der Ämter Odescalchis auf dem Titelblatt einer Psalmensammlung Angelo Berardis (SANT Hs 436). Vor 1838 hatte Santini in dessen unmittelbarer Nähe gewohnt, was zahlreiche in dieser Zeit entstandene Manuskripte bezeugen, auf denen folgende Ortsangabe eingetragen ist: »nel Palazzo de' Principi Odescalchi incontro la Chiesa de' SS. XII. Apostoli«.

39 *Briefe Mendelssohn*, S. 56.

40 Vgl. Antolini, »Fortunato Santini«, S. 415–428.

Bach, Händel, Haydn und Mozart zu Gehör zu bringen.⁴¹ So dürfte die verstärkte Beschäftigung mit der Bearbeitung des *Judas Maccabaeus* mit der Wiederaufnahme seines musikalischen Zirkels im Sommer 1843 zusammenhängen.

SANT Hs 1868

Ein unter der Signatur SANT Hs 1868 überliefertes Manuskript knüpft unmittelbar an das oben Beschriebene an. Diese Handschrift – als Querformat mit den Maßen 29 x 22,5 cm – beinhaltet die nächsten fünf Nummern des *Judas Maccabaeus* einschließlich des Chores »Veniam, veniam, tra i vessilli« (»We come, we come, in bright array«, Nr. 6) (siehe Abbildung 7a).

Das Titelblatt ist mit den Worten »nel Giuda Maccabeo / traduzione dall'Inglese« schlicht gestaltet. Das karge Titelblatt und das im Vergleich zu SANT Hs 1867 sorglosere Schriftbild erklären sich durch die Funktion des Manuskripts, welches Studienzwecken diene.⁴² Am linken oberen Bildrand bestätigt sich außerdem die Autorschaft Santinis durch die Anmerkung »F. S. Originale«. Offenbar fehlte aber die Motivation bzw. ein Auftraggeber, um die Bearbeitung des ganzen *Judas Maccabaeus* vorzunehmen. Hinsichtlich ihrer Datierung dürfte auch diese Handschrift ob ihrer inhaltlichen Abhängigkeit zu SANT Hs 1867 um bzw. nach 1843 entstanden sein.

SANT Hs 1909

Unmittelbar im Zusammenhang mit SANT Hs 1867 steht auch das Manuskript mit der Signatur SANT Hs 1909. Es handelt sich dabei um fünf Einzelstimmen aus jeweils einem Doppelblatt im Querformat mit den Maßen 29 x 22,5 cm, die in einem braunen, vermutlich zeitgenössischen Umschlag überliefert sind. Wie aus den fünf Titelblättern hervorgeht, handelt es sich um das erste Duett »From this dread scene« (Nr. 2) aus *Judas Maccabaeus*. Die Titelblätter der zwei Gesangs- und drei Streicherstimmen lauten: »Canto 1^{mo} (Canto 2^{do}, Violino 1^{mo}, Violino 2^{do}, Violoncello) / Duetto. Dalla sia scena da fier nemici / nell'Oratorio Giuda Maccabeo / di G. F. Handel«. Notenschrift und Textunterlegung weichen von sämtlichen bezeugten Santini-Autographen ab, so dass die Stimmen von einem namentlich nicht genannten Kopisten stammen dürften. Ein Abgleich mit der in der Handschrift Hs 1867 enthaltenen Arie bestätigt, dass die Stimmenauszüge daraus angefertigt worden sind. Wengleich keine kontextuellen Hintergründe bekannt sind, lässt allein ihre Existenz auf eine aufführungspraktische Bestimmung schließen. Eine solche Verwendung ist denkbar etwa innerhalb von Santinis musikalischem Zirkel. Ein weiterer musikalischer Kreis, der als Auffüh-

41 Vgl. ebd., S. 426.

42 Vgl. den Vermerk »Studj« auf dem letzten Folio im oberen Abschnitt.

rungsort vorstellbar ist, steht im Zusammenhang mit dem Namen Ludwig Landsberg und dem im Folgenden beschriebenen Manuskript.

SANT Hs 1869

Neben den beiden erstgenannten Quellen als Studien- und Arbeitsmanuskripte und der für Aufführungszwecke konzipierten letztgenannten Handschrift ist die vierte einem anderen Zweck geschuldet. Dem im Querformat mit den Maßen 29 x 22 cm in einem Ternio überlieferten Manuskript ist ein repräsentatives Titelblatt vorangestellt: »Coro die Giovanni / di Vergini / e Coro pieno / traduzione / dall Inglese nell'Opera / il Guida Maccabeo / Musica di Federico Händel / per il Sig. Cavaliere Ludovico Lanzberg / da F. S.« (siehe Abbildung 5b).

Es handelt sich demnach um die italienische Bearbeitung der drei zusammenhängenden Nummern des berühmten Siegeschores »See, the conqu'ring hero comes« (Nr. 36) (siehe Abbildung 7b).

Dass Santini gerade diesen Chor separat bearbeitet, spricht nicht zuletzt für dessen Popularität. Die letzte Zeile des Widmungsblattes führt uns zu Ludwig Landsberg, der vor allem im Zusammenhang mit dem als »Landsberg 5« bezeichneten Skizzenbuch Ludwig van Beethovens bekannt geworden ist.⁴³ Die Verbindung zu Santini wird schnell ersichtlich: Landsberg, der um 1805 in Breslau geboren wurde und ab 1826 in Berlin und Paris lebte, siedelte 1834 nach Rom und blieb dort bis zu seinem Tode im Jahre 1858.⁴⁴ In Rom gelang es Landsberg durch Kontakte aus seiner Berliner Zeit, besonders zu Otto Nicolai, in die musikalische Gesellschaft zu gelangen und vielfältige Beziehungen zu Musikern, Gelehrten und Musiksammlern aufzubauen. Da bekanntlich auch Santini einen intensiven Austausch mit dem Kreis der Berliner Singakademie um Mendelssohn, Nicolai und Zelter pflegte, ist hierüber die Verbindung zu Landsberg erklärbar. Landsberg wirkte zunächst als Violinist und Musiklehrer und war später vornehmlich als Konzertveranstalter und Musikalienhändler tätig. In seinen Räumen am Corso 133 fanden freitags musikalische Soireen statt; er gründete zudem einen Singverein für Kirchenmusik und organisierte öffentliche Konzerte im Festsaal der Preußischen Gesandtschaft.⁴⁵ Der Kontakt

43 Vgl. *Ludwig van Beethoven. Ein Skizzenbuch aus dem Jahre 1809 (Landsberg 5)*, Übertragung, Einleitung und Kommentar von Clemens Brenneis (= Veröffentlichungen des Beethoven-Hauses in Bonn / Neue Folge 7), Bonn 1993.

44 Zu Landsberg vgl. vor allem Bianca Maria Antolini, »Un musicista tedesco nella Roma dell'ottocento: Ludwig Landsberg«, in: »*Vanitas fuga, aeternitatis amor*«. *Wolfgang Witze-mann zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Sabine Ehrmann-Herfort und Markus Engelhardt (= *Analecta Musicologica* 36), Laaber 2005, S. 465 – 487. Vgl. außerdem *Beethoven Skizzenbuch*, S. 10, sowie die Einträge in: *Biographie universelle des musiciens*, hrsg. von Jean Francois Fétis, Paris ²1870, Bd. 5, S. 187; *Musikalisches Conversationslexikon*, hrsg. von Hermann Mendel, Berlin 1875, Bd. 5, S. 239.

45 Ferner betrieb Landsberg eine Leihanstalt für Musikalien und Musikinstrumente. Fanny

Santinis zu Landsberg wird durch fünf weitere Manuskripte in der Santini-Sammlung Münster bestätigt. Dabei handelt es sich stets um in Partitur gebrachte Transkriptionen aus Motetten- und Madrigaldrucken von Renaissancekomponisten wie etwa Orlando di Lasso, Luca Marenzio, Giaches de Wert oder Vincenzo Ruffo. Diese in Stimmbüchern überlieferten Drucke hat Santini aus den Musikalienbeständen Landsbergs ausleihen dürfen, was er auf sämtlichen Manuskripten vermerkt.⁴⁶

Im Hinblick auf die Datierung der Handschrift SANT Hs 1869 lässt sich ein Entstehungszeitraum erschließen. Landsberg war in den frühen 1840er Jahren besonders erfolgreich und wurde 1843 von der Accademia di Santa Cecilia zum »Professore maestro di musica« ernannt. In der *AmZ* vom Juli 1843 heißt es, es sei der »auszeichnendste Titel eines italienischen Künstlers.«⁴⁷ Aus der heute in der Florentiner Nationalbibliothek aufbewahrten Privatbibliothek Giancarlo Rostirollas ist darüber hinaus eine Handschrift mit Madrigalen Palestrinas und Marenzios überliefert, die aus der Feder Santinis stammt und im Zusammenhang mit Landsberg steht. Das Titelblatt beginnt mit den Worten: »Lanzberg F.S. li 18 Gennaro 1843 [...]«.⁴⁸ Wenn man nun davon ausgeht, dass der Kontakt Santinis zu Landsberg um 1843 begann oder sich intensivierte, ist auch die Entstehung seiner italienischen Bearbeitung des Siegeschores aus *Judas Maccabaeus* in diesem Zeitraum zu vermuten. Für eine separate Bearbeitung des Siegeschores spricht, dass sie in den übrigen Handschriften fehlt und möglicherweise erst auf Wunsch Ludwig Landsbergs entstanden ist. Im Gegensatz zu den Soireen in seiner Pri-

Mendelssohn etwa gab ihr Konzertdebut in Rom bei einer Soiree Landsbergs und lieh sich regelmäßig Instrumente von ihm aus. Vgl. *Fanny Hensel. Briefe aus Rom an ihre Familie in Berlin 1839/40*, nach den Quellen zum ersten Mal hrsg. von Hans-Günther Klein, Wiesbaden 2002, S. 23, 40, 55, 70, 97.

46 SANT Hs 2324: »Li libretti stampati supra li quali ho formato questa Partitura [...] furono gentilmente imprestati dal Sig Caval. Ludovico Lanzberge.« SANT Hs 2429: »Per favore del Sigr: Lanzberg.« SANT Hs 2501: »[...] / in Roma 1845. [...] N. B. si è completata per favore del Sig Lanzberg avendo / imprestata la parte del Tenore che mancava.« SANT Hs 2760: »Gentilmente a me imprestati N. 6 Libretti & dal Sig. Caval. Luovico [sic!] Lanzberg questi furono / posti in Partitura con somma diligenza da me F[ortunato] S[antini] nelli mesi di Giugno Luglio Agosto e Settembre 1844.« SANT Hs 3761: »per favore di Mr Lanzberg in libretti non in partitura«. Außerdem ist im Nachlass Landsbergs, in der sogenannten *Sammlung Landsberg* der Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz zu Berlin, ein Notenband mit der Signatur 309 überliefert, der Partituren und Chornoten verschiedener italienischer Komponisten wie Francesco Feroci, Carlo Foschi, Giovanni Martini, Niccolò Jommelli und Giovanni Pergolesi enthält. In einem Katalog des Nachlasses wird unter dem Namen Fortunato Santinis (Nummer 220) auf diesen Band verwiesen, so dass er aus dessen Provenienz stammen dürfte.

47 *AmZ* 45 (1843), Sp. 518.

48 Vgl. den Eintrag in *RISM (Reihe Musikhandschriften nach 1600, Serie A/II)* unter der Signatur I-Rostirolla, Ms Mus 89. RISM nennt als Provenienz die Biblioteca ecclesiastica romana, in die besagtes Manuskript durch Landsberg gelangt sein dürfte.

vatwohnung, die sich durch einen eher privaten Charakter auszeichneten, veranstaltete Landsberg öffentliche Konzerte im Festsaal der Preußischen Gesandtschaft, die ihren Sitz auf dem Kapitol im Palazzo Caffarelli hatte. Antolini rekonstruierte die Programme von fünf Konzerten der Jahre 1844–1846 aus erhaltenen Flugblättern und aus Erwähnungen einiger zeitgenössischer Periodika.⁴⁹ Aus diesen Programmen geht hervor, dass aus *Judas Maccabaeus* vor allem Chöre in fast jedem Konzert erklingen sind: Drei Chöre sowie die Ouvertüre in den beiden Konzerten von 1845 und ein weiterer Chor im ersten Konzert von 1846. Während diese Chöre nicht näher spezifiziert werden können, sind zwei weitere Chöre aus *Judas Maccabaeus* im Programm des zweiten Konzertes vom 15. Februar 1846 mit italienischen Textincipits versehen (»Ecco ei vien trionfator« und »Cantiam di Dio«).⁵⁰ Eine unzweifelhafte Identifizierung dieser italienischen Fassung mit der Santinischen, die Antolini für den Siegeschor annimmt,⁵¹ hat jedoch einen Schönheitsfehler: Es besteht eine nicht unwesentliche Differenz des genannten italienischen Incipits mit dem aus SANT Hs 1869 (»Ecco ei vien trionfator« vs. »Ecco che vien l'Eroe conquistator«). Außerdem ist eine italienische Bearbeitung des Chores »Sing unto God« (»Cantiam di Dio«) von Santini nicht überliefert. Dennoch könnte Santinis italienische Bearbeitung des Siegeschores, die er schließlich Landsberg widmete, mit einem veränderten Text im besagten Konzert am 15. Februar 1846 im Palazzo Caffarelli aufgeführt worden sein.

IV. Die italienische Übersetzung

Die Textgrundlage für Händels *Judas Maccabaeus* bildete Thomas Morells (1703–1784) Libretto,⁵² dessen Entstehungskontext vor allem durch eine hohe politische Brisanz gekennzeichnet ist.⁵³ Im Folgenden soll Santinis italienische Übersetzung im Fokus der Betrachtung stehen. Es ging ihm in erster Linie darum, die Musik Händels und anderer deutscher Meister für ein italienisches Publikum zugänglich zu machen. Den Schlüssel dazu sah er in der Übertragung des Textes, indem er die Originaldichtung in eine italienische Dichtung zu transferieren versuchte und nicht lediglich in einer möglichst nahen Prosaübersetzung.⁵⁴ Drei Kompilationen in der Santini-Sammlung belegen, dass sich

49 Vgl. Antolini, »Ludwig Landsberg«, S. 474–487.

50 Vgl. ebd., S. 476 und 485–487.

51 Ebd., S. 476, Anm. 44.

52 Vgl. zu Morell den Beitrag von Gabriele Müller-Oberhäuser in diesem Band sowie Ruth Smith, »The Meaning of Morell's Libretto of ›Judas Maccabaeus‹«, in: *Music and Letters* 79 (1998), S. 50–71.

53 Vgl. dazu den Beitrag von Iris Fleßenkämper in diesem Band.

54 Santini kontrafizierte gelegentlich auch Chöre aus Händel'schen Oratorien mit einem an-

Santini verstärkt mit der Dichtkunst auseinandersetzte. Unter den Signaturen SANT Hs 4451 und SANT Hs 4454 sind zwei Manuskripte mit Gedichtsammlungen überliefert.⁵⁵ Auch wenn das erstgenannte Manuskript keine Originaltexte oder Übersetzungen von Bearbeitungen enthält, gibt es beredtes Zeugnis von Santinis intensiver Beschäftigung mit der Dichtkunst ab. Auch das zweite Manuskript, das kein Titelblatt aufweist, enthält zahlreiche Sonette und Gedichte. Jedoch sind diese hier mit Komponistennamen verbunden, die das jeweilige Gedicht vertont haben, wie etwa Felice Anerio, Giovanni Feretti, Rugerio Giovannelli, Amadio Freddi, Giovanni Croce etc. Es sind demnach durchgängig Meister der Römischen Schule des 16. Jahrhunderts. Wenngleich auch hier Indizien zu Übersetzungen deutscher oder englischer Kirchenmusik fehlen, ist diese Sammlung hinsichtlich einer für Santini wichtigen Verbindung von Dichtung und Musik besonders aussagekräftig.⁵⁶

Mit Blick auf die Übersetzung des Morell-Librettos zum *Judas Maccabaeus* sei auf die oben bereits zitierte Anmerkung aus der Handschrift SANT Hs 4462 verwiesen. Dort bittet Santini darum, die Worte des *Judas Maccabaeus* in italienischer Sprache zu erhalten, von welchem er bereits mit der Übersetzung begonnen habe. Dieser scheinbar widersprüchliche Hinweis wirft die Frage auf, ob Santini selbst als Übersetzer des Textes in Frage kommt. Im Zuge seiner Bearbeitung des Graun'schen Passionsoratoriums *Der Tod Jesu* nannte Santini im Titel der Münsteraner Quelle den ihm bekannten Dichter und Komponisten Luigi Bandelloni als denjenigen, der seine Übersetzung (»traduzione dal Tedesco

deren Text wie etwa den Chor »They loathed to drink« aus *Israel in Egypt*, dem er den lateinischen Text von Ps 6,7 (Laboravi in gemitu meo) unterlegte und im Titelblatt der 1819 entstandenen Handschrift SANT Hs 1881 betont, dass er lediglich die Intention gehabt habe, diese [lateinischen] Worte der Musik Händels zu unterlegen, ohne eine Übersetzung aus dem Englischen anzufertigen: »Laboravi in gemitu / a quatuor voci / con Violini Viola e Basso / Musica di Giorgio Federico Händel / Fortunato Santini per farne conoscere il merito / ha solamente avuto intenzione di adattare queste parole alla Musica Inglese / non di farne una tradizione / dall'Inglese: an 1819.«

55 Das Titelblatt der erstgenannten Handschrift SANT Hs 4451 lautet: »Cartello del Sig. Ab. Santini. Miscellanea di Poesie diverse edite ed inedite per usa di F. Santini«. Daraus geht hervor, dass die Compilation sowohl veröffentlichte als auch unveröffentlichte Gedichte enthalte und für den Gebrauch Santinis bestimmt sei. Die meisten Gedichte sind mit einer Autorenzuweisung versehen, einige anonym. Außerdem sind mitunter Entstehungsanlässe verzeichnet wie etwa ein Gedicht zum Brand der Basilica S. Paolo im Jahre 1823. Besonders auffällig ist die häufig auftretende Thematik der Passion Christi, die Santini offensichtlich stark beschäftigte, nicht zuletzt durch seine vollständige Bearbeitung des Graun'schen Passionsoratorium *Der Tod Jesu*. Vgl. hierzu Ammendola, »Santinis *Tod Jesu*«.

56 Ein weiteres Manuskript mit der Signatur SANT Hs 4455 belegt Santinis eigenes dichterisches Schaffen. Das Titelblatt lautet: »Piccolo Zibaldone / formato da F.S.« Eine genaue Auswertung dieses mit dramatischen Personen wie Kain und Abel sowie mit Regieanweisungen ausgestatteten »kleinen Sammeluriums« muss an anderer Stelle erfolgen.

di F.S.«) korrigiert habe (»la Poesia corretta da Luigi Bandelloni«).⁵⁷ Sehr hilfreich ist diesbezüglich ein Hinweis auf dem Flugblatt des oben genannten Landsberg-Konzertes: »M.r le Marquis Capranica a bien voulu se charger de traduire les paroles allemandes en Italien«.⁵⁸ Domenico Capranica (1792–1870)⁵⁹ war gelehrter Musikdilettant, »Direttore della musica« und »Presidente della musica« der *Accademia Filarmonica Romana* und setzte sich vor allem für die Verbreitung deutscher Tonkunst ein, übersetzte zahlreiche Werke deutscher Meister ins Italienische und stand nachweislich mit Santini in Kontakt.⁶⁰ Daher könnte es sich um Capranica handeln, der die von Santini begonnene Übersetzung des *Judas* vollendete.

Ein Blick auf den italienischen Text der ersten zehn Nummern und des Siegeschores macht deutlich, dass mit der überwiegend in Paarreimen konzipierten Dichtung Morells recht frei umgegangen wird. Nur im ersten Duett und im Siegeschor kongruiert die Reimform beider Texte:

Nr. 2. Duet

Israelitish Woman, Israelitish Man

From this dread scene, these adverse pow'rs,
Ah! Whither shall we fly?
O Solyma! Thy boasted tow'rs
In smoky ruins lie.

Dalla sia scena da fier nemici
dove potrem fuggir
o Solima. Ah! l'ecclse torri
in polve ecco giacer.

Nr. 36. Chorus

Youth / Israelites

See, the conqu'ring hero comes,
Sound the trumpets, beat the drums.
Sports prepare, the laurel bring,
Songs of triumph to him sing.

Ecco che vien l'Eroe conquistator
suonin le trombe e gli orichalchi ognor
l'al Coro lieti voi apprestate in tanto
i suoi trionfi ad esaltar col canto.

Virgins

See the godlike youth advance,
Breathe the flutes, and lead the dance.
Myrtle wreaths and roses twine,
To deck the hero's brow divine.

A giovine simile egli s'avanza
e muove l'agil piede a lieta danza
di mirti allovi e rose un degno
serto l'Eroe coroni nel suo gran merto.

57 Vgl. Näheres bei Ammendola, »Santinis *Tod Jesu*«, S. 56.

58 Aus dem Flugblatt des zweiten Konzertes der Preußischen Gesandtschaft im Palazzo Caffarelli am 15.2.1846. Zit. n. Antolini, »Ludwig Landsberg«, S. 476, Anm. 45.

59 Vgl. Näheres zu Capranica bei Tagliavini, »Bachs Musik in Italien«, S. 312 mit Anm. 59–63, sowie Bianca Maria Antolini/Annalisa Bini, *Editori e librai musicali a Roma nella prima metà dell'Ottocento*, Rom 1988, S. 124–126.

60 So sind einige dieser italienischen Übersetzungen aus der Feder Capranicas in der Santini-Sammlung Münster erhalten, wie etwa dessen italienische Fassung der Mosel'schen Bearbeitung von Händels Oratorium *Jephta* (SANT Dr. 359). Dieses Druckexemplar ist mit einer Widmung Capranicas an Santini versehen: »All' Egregio Sig. Ab^c Santini in attestato d'amicizia, il Traduttore.«

Santini/Capranica bemühten sich vornehmlich um eine inhaltlich angemessene, d. h. sinngemäße und verstehbare Übersetzung.⁶¹ Dieses Verfahren bestätigt sich im Hinblick auf die italienische Übersetzung des Librettos Carl Wilhelm Ramlers zu Grauns *Passion*.⁶² Hier zeigen sich zahlreiche wörtliche Übersetzungen, die, wenn möglich, auch syntaktisch mit dem deutschen Text übereinstimmen. Der überwiegende Teil liegt im Bereich der sinngemäßen Übersetzungen, ohne wörtlich bzw. syntaktisch mit dem Original übereinzustimmen, der Bedeutungsgehalt des Inhaltes wurde aber »recht gelungen und treu«⁶³, wie Felix Mendelssohn es ausdrückte, in die Übersetzungssprache transferiert. Modifizierende Übersetzungen mit zahlreichen Ausschmückungen und einer höheren Affektbetonung sind in der Übersetzung des *Tod Jesu* vorherrschend und liegen wohl in der lyrischen Disposition des Ramler'schen Libretto begründet. Bei der fragmentarischen Übersetzung des *Judas* fehlen solche affektbeladenen Ausschmückungen nahezu vollständig. Dies überrascht umso mehr, als sich vor allem die Trauerchöre wie der erste Chor »Mourn, ye afflicted« (Nr. 1) für sprachliche Zusätze eignen würden.

Es seien einige Stellen exemplarisch aufgeführt, die zeigen, wie nah, ja fast wörtlich und mitunter sogar syntaktisch gleich, übersetzt worden ist:

- Chor Nr. 1
- 1 *Your hero, friend and father is no more.*
 L'Eroe, l'amico e il Padre or non è più.
- Rezitativ Nr. 2
- 2 *For pale and breathless Mattathias lies, sad emblem of his country's miseries*
 Che pallido ed immoto Matatia or giace, tristo emblemma della sua Patria.
- Duett Nr. 2
- 3 *From this dread scene, these adverse pow'rs*
 Dalla sia scena da fier nemici
- 4 *Ah! Whither shall we fly?*
 Dove potrem fuggir
- 5 *O Solyma! Thy boasted tow'rs*
 O Solima. Ah! L'eccelse torri
- 6 *In smoky ruins lie.*
 In polve ecco giacer.
- Chor Nr. 5
- 7 *O Father, whose almighty pow'r*
 Gran Padre cui poter sommo

61 Vgl. im Gegensatz dazu die deutlich stärker modifizierende deutsche Übersetzung Eschenburgs, in: Hölter, »Judas Makkabäus-Übersetzung«.

62 Vgl. Ammendola, »Santinis *Tod Jesu*«, S. 59–62.

63 *Briefe Mendelssohn*, S. 38.

8 *The heav'ns and earth and seas adore!*
 E Ciel e terra e mari adorano.

Die übrige Übersetzung bewegt sich im Bereich der sinngemäßen Übersetzungen. Unbeachtet wurde die hinsichtlich einer adäquaten Textunterlegung wichtige Kongruenz der Silbenzahl. Die Folge ist, dass der italienische Text nicht der Händel'schen Musik angepasst wird, sondern viceversa.

V. Die musikalische Bearbeitung

Zur Veranschaulichung der musikalischen Bearbeitungspraxis Santinis bietet sich eine Betrachtung an ausgewählten Beispielen an. Santinis Herangehensweise an das Händel'sche Notat deckt sich grundsätzlich mit den Bearbeitungen, die bereits untersucht worden sind.⁶⁴ Er fertigte zunächst eine Übersetzung an (oder ließ sie anfertigen bzw. korrigieren), die in einer eigenständigen lyrischen Form dem Inhalt des Originaltextes folgt. In einem zweiten Arbeitsschritt passte er die Händel'schen Noten der Übersetzung an. Die im Hinblick auf die Silbenzahl häufig auftretende Diskrepanz zwischen dem englischen Originaltext und der italienischen Übersetzung versucht Santini mit folgenden Mitteln auszugleichen: Bei einem Silbenüberschuss teilt er die Notenwerte auf. Bei dem selteneren Fall, dass der italienische Text weniger Silben aufweist als der englische, bedient er sich des Mittels der Vokalverschleifung. Es ist nicht überraschend, dass ein Silbenüberschuss vor allem bei Rezitativen frequent auftritt. Smend hat diesen Sachverhalt im Kontext der fragmentarischen Bearbeitung der Bach'schen *Johannespassion* durch Santini wie folgt begründet: »[B]ei 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.«⁶⁵ Daher ist es nicht überraschend, dass das Notat der bearbeiteten Rezitative fast durchgehend in rhythmisch veränderter Form auftritt. Dies führt mitunter sogar dazu, dass wichtige Pausen bzw. eigentlich getrennte Phrasen zusammengezogen werden, wie etwa im Rezitativ »I feel the deity within« (Nr. 6). In Takt 13 f. spielt die von Händel gesetzte Viertelpause eine für die harmonische Kadenz wichtige Rolle. Santini setzt sich darüber hinweg und füllt die Pause mit Achtelnoten auf. Dies hat zur Folge, dass der dramaturgisch wichtige Ausruf »Judas« bei Santini an Markanz und Aussagekraft verliert, zumal das Wort »Giuda« erst einen Takt später erscheint:

64 Vgl. hierzu Smend, »Musiker Santini«; Fellerer, »Santini als Bearbeiter Händelscher Werke«; Fellerer, »Bachs Johannes-Passion«; Ammendola, »Santinis *Tod Jesu*«.

65 Smend, »Musiker Santini«, S. 92.

13

Basso

bae - us to their Aid. Ju - das shall set the Cap - tive free and lead us

B.C.

♯ ♯ 6

Notensbeispiel 1a

Basso

sce - gliè il Mac - ca - be - o on - de sciol - ga on - de sciol - ga i cep - pia Giu - da e - ri -

B.C.

♯ ♯ 6

Notensbeispiel 1b

Ein besonders eindrückliches Beispiel für die durch Silbenüberschuss verwässerten Gesangslinien lässt sich im zweiten, fugenartigen Teil des Chores »O Father, whose almighty pow'r« (Nr. 5) finden:

54

Canto

brave bold and brave, and granta lea-der bold, and granta lea-der bold, and

Alto

and grant a lea-der bold and brave, bold and brave, bold and brave,

Tenore

bold and brave, and grant a lea-der bold, bold and brave bold and brave, if not to

Basso

grant a lea-der brave, and grant a lea-der bold bold and brave, bold and brave, and

Notensbeispiel 2a

54

Canto

vit to un Du ce in - vit - to e anoi do na un_Du - ce e anoi do na un_Du - ce in -

Alto

e anoi do na un Du - ce in - vitto e for te for - te e gran de for - te e gran de

Tenore

do na un du ce un Du - ce in vitto e for te for - te e gran de for - te e gran de on de

Basso

noi a noi do na un Du - ce in vitto e for - te for - te e gran de for - te e gran de e anoi

Notensbeispiel 2b

Die für die Aussage dieses Chores entscheidenden und bei Händel emphatisch deklamierten Begriffe »bold« und »brave« erscheinen in Santinis Bearbeitung rhythmisch aufgeweicht.⁶⁶

Als Gegenbeispiel zu einer solchen Verwässerung und dem »Bestreben [nach] einer ausgeglichenen Deklamation und Rhythmik an Stelle ausdrucksbestimmter Affektrhythmen«⁶⁷ sei die für den ersten Chor markante Textstelle »Your father / hero is no more« genannt. Obwohl die italienischen Worte »Eroe« und »Padre« eine bzw. zwei Silben mehr aufweisen als der englische Text und Santini die Noten somit aufteilen müsste, behält er das Händel'sche Notat bei, was zahlreiche Vokalverschleifungen zur Folge hat:

15

Canto

Alto

Tenore

Basso

17

S.

A.

T.

B.

Friend and Fa-ther is no more

your friend and Fa-ther is no more mourn

Fa-ther is no more more is no more

more your Friend and Fa-ther is no more

is no more your He-ro is no more

Notenbeispiel 3a

66 Erinnert sei in diesem Zusammenhang an die Ausrufe »Herr, Herr, Herr« im Eingangschor der Bach'schen *Johannespassion*, die in Santinis Bearbeitung durch eine durchgehende Gesangslinie ersetzt sind. Vgl. Smend, »Musiker Santini«, S. 95 f., sowie Fellerer, »Bachs Johannes-Passion«, S. 140.

67 Fellerer, »Bachs Johannes-Passion«, S. 140.

15

Canto

Alto
pian - gi e il

Tenore
mi - co l'E - roe or non è

Basso
pian - gi e il Padre or non è più

17

S.
l'a - mi - co e il Padre or non è più ge - mi

A.
Padre or non è più [l'a - mi - co]

T.
più l'a - mi - co e il Padre or non è

B.
or non è più l'E - roe or non è

Notenbeispiel 3b

Die schon bei den Bearbeitungen der Bach'schen *Johannespassion* und des Graun'schen *Tod Jesu* festgestellte Tendenz zur Vereinheitlichung der Vokalstimmen finden wir auch in dieser Bearbeitung wieder. Ein Beispiel aus dem Siegeschor soll zur Veranschaulichung genügen:

6

Canto
Trum - pet, beat the Drums:

Alto
Trum - pet, beat the Drums:

Tenore
Trum - pet, beat the Drums:

Basso
Trum - pet, beat the Drums:

Notenbeispiel 4a

6

Canto
trom - be egli o - ri - cal - chi o - gnor l'al

Alto
trom - be egli o - ri - cal - chi o - gnor [Fal]

Tenore
trom - be egli o - ri - cal - chi o - gnor l'al

Basso
trom - be egli o - ri - cal - chi o - gnor [Fal]

Notensbeispiel 4b

Es ist deutlich erkennbar, wie Santini den Rhythmus der Bassstimme in Takt 7 auf die Oberstimmen überträgt und alle Stimmen rhythmisch vereinheitlicht.

Schließlich sind solche Eingriffe von Bedeutung, die nicht aufgrund textgebundener Zwänge von Santini vorgenommen werden. In der ersten Arie »From this dread scene« (Nr. 2) greift er ohne textbedingte Notwendigkeit in die Händel'sche Melodielinie des »Israelitish Man« in Takt 13 ein:

11

Canto 2
From this dread Scene these ad - verse Pow'rs

B.C.
6 6 7 7

Notensbeispiel 5a

11

Canto 2
Dal - la sia sce - na da fier ne - mi - ci

B.C.
6 6 7 7

Notensbeispiel 5b

Statt es wie Händel bei der Notenfolge Viertel + Halbe zu belassen, vertauscht Santini die Notenwerte und vermeidet somit die markante Händel'sche Synkope. Auch hier scheint zum Zwecke einer höheren Sanglichkeit die Synkope eliminiert worden zu sein. Allerdings lässt es Santini beim ähnlichen Einsatz der Israelitish Woman in Takt 30 an Konsequenz vermissen, indem er nun die Synkope beibehält. Beim erneuten Einsatz der Israelitish Woman ab Takt 38 ist es hingegen wieder umgekehrt (Halbe + Viertel), in Takt 62 erklingt erneut die Synkope.

Ein Paradebeispiel für eine gelungene und bezogen auf das Händel'sche Notat nahezu getreue Übernahme ist seine Bearbeitung der vierten Chornummer »We

come, in bright array« (Nr. 6). Der italienische Text kongruiert bis auf wenige Notenaufteilungen wie etwa auf »vessilli« mit dem englischen Originaltext, so dass die rhythmische Markanz dieses Chores gewahrt bleibt:

Canto
niam ve-niam tra i ves-sil-li tra i ves-sil-li ve-niam ve-niam tra i ves-sil-li

Alto
niam ve-niam tra i ves-sil-li tra i ves-sil-li ve-niam ve-niam tra i ves-sil-li

Tenore
niam ve-niam tra i ves-sil-li tra i ves-sil-li ve-niam ve-niam tra i ves-sil-li

Basso
niam ve-niam tra i ves-sil-li tra i ves-sil-li ve-niam ve-niam tra i ves-sil-li

7
S.
Giu-da Giu-da Giu-da Giu-da il tuo Scet-tro il tuo Scet-tro

A.
Giu-da Giu-da Giu-da [il tuo Scet-tro il tuo Scet-tro]-tro

T.
Giu-da Giu-da Giu-da Giu-da il tuo Scet-tro Giu-da il tuo Scet-tro

B.
Giu-da Giu-da Giu-da [Giu-da il tuo Scet-tro]

Notenbeispiel 6

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass die freien und nicht durch die Übersetzung erzwungenen Modifikationen in der Santini'schen *Judas*-Bearbeitung äußerst selten sind. Dies deckt sich mit der oben beschriebenen, wenig ausgeschmückten und in Teilen sogar wörtlichen Übersetzung des Morell'schen Librettos.

VI. Schlussbemerkung

»Um die Bedeutung [dieses Werkes] bekannt zu machen«⁶⁸, so eine freie Übersetzung des Titelzitates, ist Ausdruck für Santinis pragmatische und das Kunstwerk in den Vordergrund stellende Sichtweise, die weder durch regionale, sprachliche noch durch konfessionelle Grenzen und Unterschiede beeinflusst werden konnte. Santinis Bearbeitungen von Werken deutscher barocker Meister wie Bach, Händel oder Graun sind vornehmlich in seinem oder anderen privaten Musikzirkeln, etwa desjenigen Ludwig Landsbergs, erklingen. Dafür sprechen

68 »per farne conoscere il merito«; freie Übersetzung durch den Autor. Vgl. auch das Titelblatt im oben genannten Manuskript SANT Hs 1867.

die erhaltenen Einzelstimmen sowie die Fülle seiner beinahe lebenslangen Beschäftigung mit solchen Bearbeitungen. Jedoch geschah deren Verbreitung in einem begrenzten Rahmen. Dafür spricht das Faktum, dass sie nur handschriftlich überliefert sind, nicht in Form von Druckausgaben, die für eine grenzüberschreitende Verbreitung hätten sorgen können. So konnten sich seine italienischen Bearbeitungen im Musikleben Italiens denn auch nicht durchsetzen – weitere mögliche Ursachen sind im fehlenden Interesse des Publikums, im Ressentiment gegenüber einer als zu deutsch geltenden Musik oder schlicht in der fehlenden Infrastruktur für Aufführungen zu suchen. Von Santini selbst gibt es diesbezüglich eine Aussage in einem Brief an Teschner, in welchem er beklagt, dass nur sehr Wenigen der deutsche Stil gefalle und er glaube, dass dessen Komplexität dafür verantwortlich sei.⁶⁹

Die vier in Münster erhaltenen Quellen seiner fragmentarischen und selektiven Bearbeitung des *Judas Maccabaeus* dokumentieren das breite Spektrum des vielfältigen Betätigungsfeldes Santinis. Neben Konzept- und Studienmanuskripten für den eigenen Gebrauch fertigte er nicht selten repräsentative Dedicationsexemplare an oder erstellte Stimmenauszüge für die praktische Aufführung. Seine *Judas Maccabaeus*-Bearbeitung, die deutlich später entstanden ist als die vor 1830 fertiggestellte Bearbeitung des Graun'schen *Tod Jesu*⁷⁰, ist von einer stärkeren Werktreue geprägt. Die in seiner Bearbeitung der Graun'schen Passion aufgezeigten eigenwilligen Modifikationen sowohl sprachlicher als auch musikalischer Natur⁷¹ fehlen hier fast gänzlich. Es offenbaren sich die bei Santini üblichen, durch die italienische Übersetzung bedingten rhythmischen Änderungen des Händel'schen Notats. Daher bleibt er deutlich hinter der allgemein üblichen und zu Beginn des Beitrages skizzierten gängigen Bearbeitungspraxis seiner Zeit zurück.

Es bleibt schließlich festzuhalten, dass es im katholischen Rom des 19. Jahrhunderts zumindest eine Insel der Händel-Pflege, insbesondere seiner Oratorien, in der Person des römischen Musiksammlers Fortunato Santini gegeben hat. Im Hinblick auf seine Verehrung deutscher Kirchenmusik ist es außerdem bezeichnend, dass Santini trotz zahlreicher Angebote prominenter Bibliotheken – etwa aus Frankreich und Russland – seine Sammlung in deutsche Hände ins westfälische Münster gab.

69 In diesem Brief Santinis an Teschner von 1847 heißt es: »[...] molto, ma molto pochi coloro ai quali (dico il per lo disgrazia) piace lo stile tedesco, credo io perché troppo difficile«. Zit. n. Antolini, »Fortunato Santini«, S. 427.

70 Vgl. Ammendola, »Santinis *Tod Jesu*«, S. 57.

71 Vgl. hierzu ebd., S. 62 – 68.

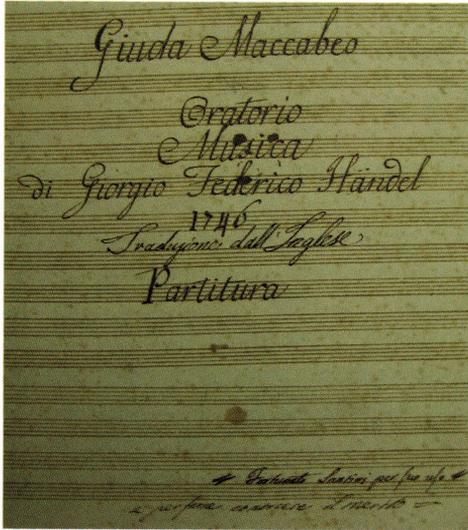


Abbildung 5a: Titelblatt der italienischen Bearbeitung von Fortunato Santini
 ©Diözesanbibliothek Münster, Santini-Sammlung, SANT Hs 1867, Titelblatt

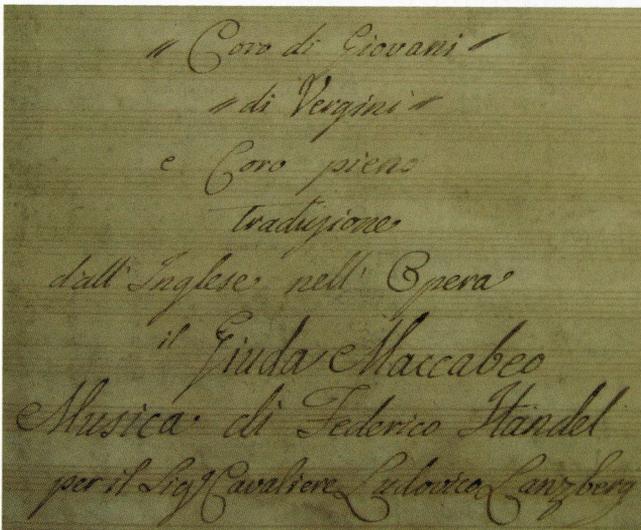


Abbildung 5b: Titelblatt der italienischen Bearbeitung des Siegeschores von Fortunato Santini
 ©Diözesanbibliothek Münster, Santini-Sammlung, SANT Hs 1869, Titelblatt

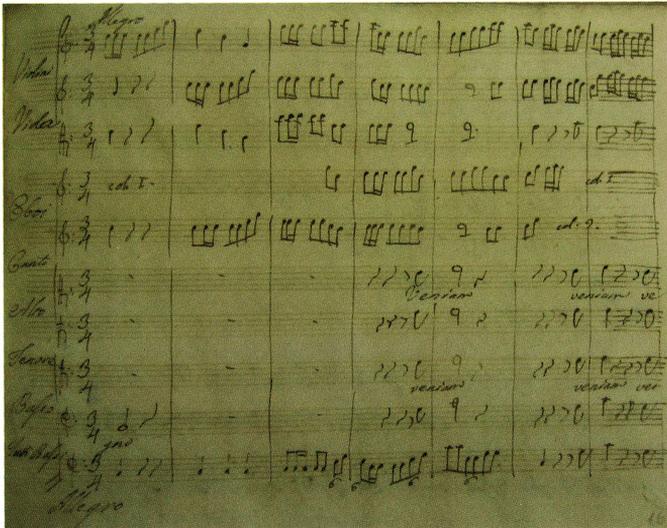


Abbildung 7a: Chor »Veniam tra i vessilli« aus der italienischen Bearbeitung von Fortunato Santini

© Diözesanbibliothek Münster, Santini-Sammlung, SANT Hs 1868, fol. 16r.

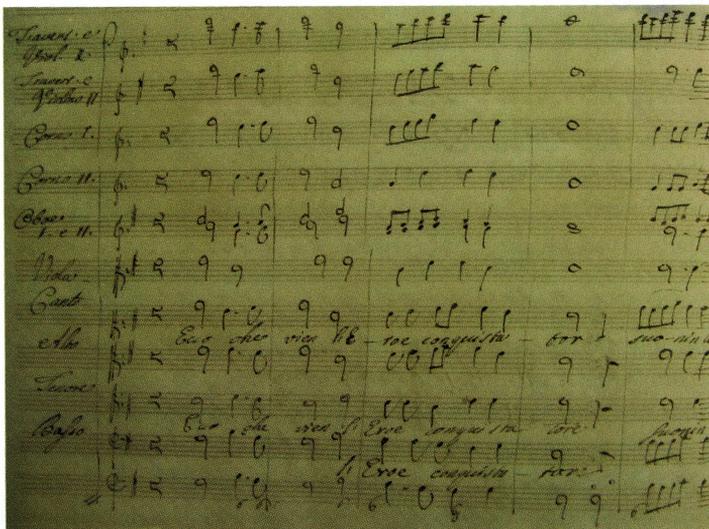


Abbildung 7b: Chor »Ecco che vien l'Eroe conquistator« aus der italienischen Bearbeitung von Fortunato Santini

© Diözesanbibliothek Münster, Santini-Sammlung, SANT Hs 1869, fol. 3v.