

Fortunato Santinis Tu es Petrus-Vertonungen

Andrea Ammendola

Bekanntlich wird Fortunato Santini in erster Linie als Musiksammler wahrgenommen. Sein kompositorisches Œuvre wurde bislang kaum beachtet, geschweige denn systematisch untersucht. Dabei ist allein die Quantität seiner Werke enorm: Das *Répertoire Internationale des Sources Musicales* verzeichnet 909 Einträge von Kompositionen Santinis, die überwiegend – nämlich 894 Werke – in den Münsterschen Beständen der Diözesanbibliothek überliefert sind. Zu Lebzeiten sind Santinis Kompositionen durchaus gewürdigt worden. Der als Lexikograph berühmt gewordene François-Joseph Fétis lobte etwa im Jahre 1844 das religiöse Gefühl, den Charakter und die Wirkung der Worte einiger fünf- und mehrstimmiger Psalmvertonungen Santinis.¹ Auch Santinis Mitgliedschaft in der renommierten *Accademia di Santa Cecilia* verdankte er seinen kompositorischen Leistungen. Aus Archivadokumenten der Accademia geht hervor, dass der Komponist und Kapellmeister der Cappella Giulia an St. Peter, Valentino Fioravanti sowie Francesco Cianciarelli die Aufnahme Santinis als Ehrenmitglied approbierten, und zwar ausdrücklich aufgrund seiner Qualität als Komponist („in qualità di compositore“), die anhand mehrerer Werke Santinis überprüft und für gut befunden worden ist.² Die Aufnahme erfolgte schließlich am 30. März 1835.

Hingegen sind Aussagen über das kompositorische Werk Santinis von Forschern der Nachwelt meist abschätzig. In Joseph Killings wichtiger Schrift aus dem Jahre 1910 bezeichnete er Santini als „Eklektiker“ und bemerkte, „daß ihm ein eigentlich bedeutendes, ursprüngliches und schöpferisches Talent fehlt.“³ Laut Karl Gustav Fellerer hingegen beweise Santini in seinen Eigenkompositionen ein „starkes, an vielen Mustern geschultes technisches Können [...], wengleich seine Erfindungskraft oft sehr schwach ist.“⁴ Ähnlich fällt auch Rudolf Ewerharts Urteil aus:

„Seine Kompositionen bezeugen ein redliches Bemühen um würdige Kirchenmusik [...] wengleich Santini das durchweg bescheidene Niveau der zeitgenössischen italienischen Kirchenmusik nicht überragte.“⁵

Wie Peter Schmitz in seinem wichtigen überblickgebenden Beitrag über den Komponisten Santini betont hat, sind diese Werturteile erfolgt, „ohne dass die Stücke je einer genaueren, analytischen Betrachtung unterzogen worden wären.“⁶

Bei dem Versuch, Santinis Œuvre zu überschauen, ergibt sich eine grundsätzliche Rubrizierung in erstens geistliche und zweitens weltliche Vokalkompositionen, die entweder a-cappella oder mit Basso continuo bzw. Klavierbegleitung auszuführen sind.

Zur ersten, deutlich größeren Werkgruppe (mit 803 Kompositionen knapp 90 % des Gesamtchaffens) gehören zahlreiche Messen, Motetten, Psalmen, Antiphonen, Responsorien, Hymnen, Sequenzen, Lamentationen, Litaneien etc. An Werken der weltlichen Vokalmusik sind vornehmlich italienischsprachige Duette und Kanzonen bzw. Kanzonetten mit Klavierbegleitung überliefert.

Die geistlichen Kompositionen sind sicher auch vor dem Hintergrund seiner klerikalen Sozialisation zu sehen. Santini bedient jedenfalls alle für das Kirchenjahr relevanten Gattungen der Zeit und tatsächlich gibt es deutliche Hinweise darauf, dass er viele (in hohem Maße) funktionalisierte Werke für den liturgischen Gebrauch geschaffen hat. Eine in Münster überlieferte Sammelhandschrift mit Kompositionen Santinis, die er nach dem Heiligenkalender eines Jahres geordnet hat, bestätigt dies.⁷ Dazu passen die Ausführungen im Vorwort seines 1820 publizierten Bestandskataloges: In seiner Sammlung lasse sich alles Schöne finden, was in der päpstlichen Kapelle, in den anderen Patriarchalkirchen und weiteren Kirchen Roms zu allen Festlichkeiten des Jahres gesungen werde.⁸ Vor diesem Hintergrund verwundert es nicht, wie sich sein eigenes Schaffen darstellt.

Santini war mit Musiksammlern, Komponisten, Gelehrten und Musikliebhabern in ganz Europa vernetzt, die ihn in Rom aufsuchten und mit denen er, nicht selten über Mittelsmänner, auch lange nach deren Rombesuchen in Verbindung blieb. Über diese Korrespondenznetze verschickte Santini auch eigene Werke an seine Tauschpartner, die wiederum nicht selten für eine Aufführung sorgten. Wir wissen beispielsweise von Aufführungen seiner Motetten *Exultate mecum semper* und *Cantate dominum canticum novum* durch die Sing-Akademie zu Berlin unter ihren Direktoren Karl Friedrich Zelter und Karl Friedrich Rungenhagen. Auf dem in Münster überlieferten Autograph des letztgenannten Werks verweist Santini selbst auf mehrere Aufführungen in Berlin (vgl. Abb. 1).

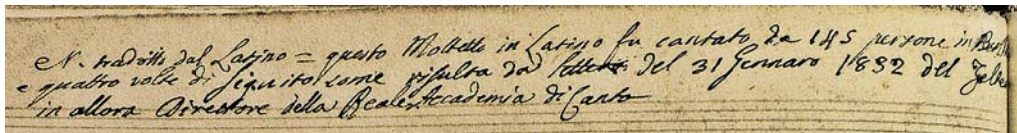


Abb. 1: Diözesanbibliothek Münster, Santini-Sammlung, SANT Hs. 3571.

So habe ihm Zelter in einem Brief vom 31. Januar 1832⁹ mitgeteilt, dass sein *Cantate dominum* eine monumentale Aufführung mit 145 Beteiligten erfahren habe und noch weitere 4 Male in Folge dargeboten worden sei.

Während vornehmlich geistliche Vokalwerke nach Berlin kamen, widmete und sandte Santini zahlreiche seiner weltlichen Duette (biographisch noch näher zu bestimmenden) Ladies aus dem englischen Raum. Zu nennen sind hier insbesondere eine gewisse Lady Bute und weitere Damen namens Frances Sandon, Frances Stuart, Elisabeth Finch Simpson und Mary Finch Dawson.¹⁰ So dürften nicht wenige seiner weltlichen Vokalwerke aus

aufführungspraktischen Motivationen, möglicherweise auch als Auftragswerke für die musizierenden Kreise der besagten englischen Ladies entstanden sein; diese waren also ebenso zweckorientiert. Die besondere Affinität Santinis zur weltlichen Vokalmusik wird im Übrigen durch einen handschriftlichen Katalog dokumentiert, der ausschließlich die Madrigale seiner Sammlung verzeichnet.¹¹ Als zentraler Ort für die Darbietung seiner Werke ist wohl Santinis privater Musikzirkel in Rom anzusehen, den er in den 1830er Jahren initiiert hatte.

Betrachtet man Santinis geistliche Kompositionen genauer, stechen unweigerlich bestimmte Textvorlagen hervor. Neben den im vorigen Beitrag genannten Miserere-Vertonungen sind insgesamt 10 Werke über Psalm 100 (Jubilate Deo) und Psalm 110 (Dixit Dominus) überliefert. Neben Psalmen spielten Hymnen und Sequenzen eine exponierte Rolle, davon zeugen allein 44 Tantum ergo-, 19 Veni creator spiritus- und 8 Lauda Sion-Vertonungen. Santinis Affinität für Marien Texte ist durch mehr als 40 Kompositionen der Texte Ave Maria, Magnificat, Salve Regina, Ave Regina, Ave Maris Stella und Stabat Mater dokumentiert.

Die Huldigung von Päpsten nimmt im kompositorischen Schaffen Santinis ebenso einen großen Raum ein. Dies belegen etwa seine drei eigenen Motetten über den Text *Ecce Sacerdos Magnus*. Überdies sind 26 Werke anderer Komponisten über den gleichen Text in seiner Sammlung überliefert und somit ein deutlicher Ausweis für Santinis ‚Vorliebe‘ für diesen Text und dessen musikalische Umsetzung. Vor allem ein Papst war für ihn offensichtlich von besonderer Bedeutung: Gregor XVI. Wichtig in diesem Zusammenhang ist Santinis intensiver Kontakt zum *Seminario Pontificio Romano* und in erster Linie zu seinem langjährigen Gönner Kardinal Carlo Odescalchi, der neben anderen Ämtern in den Jahren 1834–1838 Vikar des Bistums Rom unter Gregor XVI. gewesen ist. Es steht zu vermuten, dass über die Verbindung zu Odescalchi auch ein persönlicher Kontakt zwischen Santini und dem Papst bestand. Der als konservativ geltende und in der Geschichte der Päpste nicht unumstrittene Pontifex war ein erklärter Förderer der Künste. Nach seinem Tod am 1. Juni 1846 reagierte Santini prompt und komponierte innerhalb von vier Tagen ein vierstimmiges Requiem bzw. Teile davon¹² (vgl. Abb. 2). Obwohl Hinweise auf Aufführungen bzw. andere Hintergründe derzeit nicht bekannt sind, fühlte sich Santini dem Pontifex offenbar in besonderer Weise verbunden, was durch eine weitere, wohl später entstandene vierstimmige *Messa di Requiem breve a 4 senza Organo* zu ersehen ist (vgl. Abb. 3).

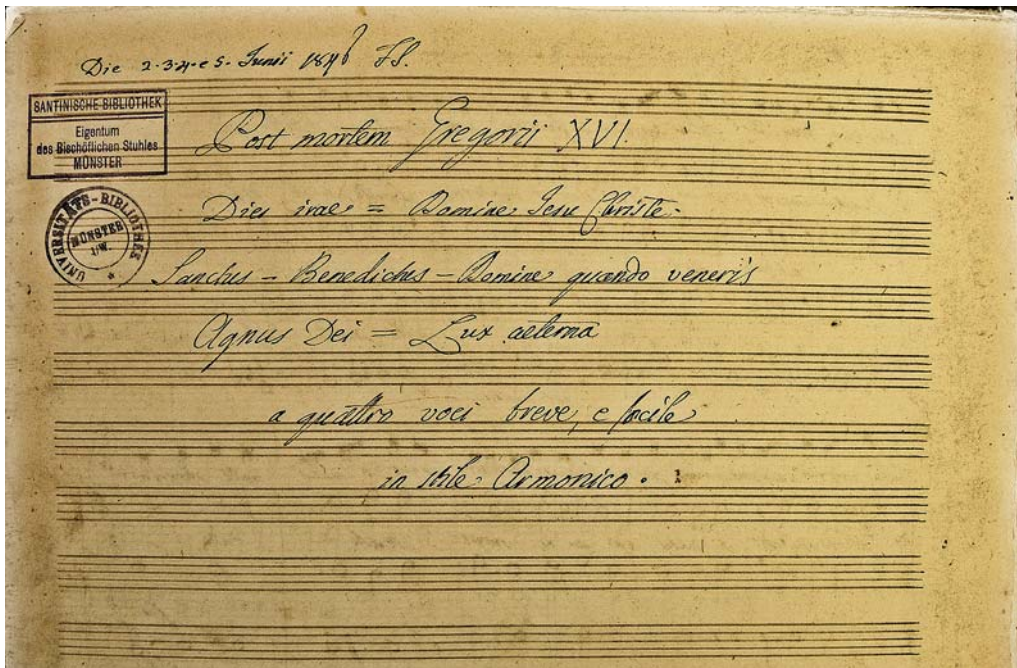


Abb. 2: Diözesanbibliothek Münster, Santini-Sammlung, SANT Hs. 3621.



Abb. 3: Diözesanbibliothek Münster, Santini-Sammlung, SANT Hs. 3524.

Die Beschäftigung Santinis mit papstthuldigenden Texten äußert sich ferner insbesondere in Form mehrerer Vertonungen der zentralen Bibelstelle zur Legitimation des Papsttums, Matthäus 16, Vers 18–19:

„[18] et ego dico tibi quia tu es Petrus et super hanc petram aedificabo ecclesiam meam et portae Inferi non praevalent adversum eam. 19: et tibi dabo claves regni caelorum et quodcumque ligaveris super terram erit ligatum in caelis et quodcumque solveris super terram erit solutum in caelis.“

„[18] Ich aber sage dir: Du bist Petrus und auf diesen Felsen werde ich meine Kirche bauen und die Mächte der Unterwelt werden sie nicht überwältigen. [19]: Ich werde dir die Schlüssel des Himmelreichs geben; was du auf Erden binden wirst, das wird auch im Himmel gebunden sein, und was du auf Erden lösen wirst, das wird auch im Himmel gelöst sein.“

Dementsprechend beliebt war dieser Text auch als Vorlage für Komponisten, insbesondere für solche, die im römischen oder gar päpstlichen Kontext wirkten. Es gibt einige Komponisten verschiedener Epochen, die Tu es Petrus-Vertonungen hinterlassen haben und die sich auch in Santinis Beständen (16 an der Zahl) wiederfinden lassen, wie solche von Cristobal de Morales, Tomás Luis de Victoria, Antonio Cifra, Alessandro Scarlatti, Michael Haydn und vor allem von Giovanni Pierluigi da Palestrina. Santini selbst hat den Text sieben Mal vertont (vgl. Abb. 4).

In Abb. 4, die Auskunft über Titel, Besetzung und Verwendungszweck aller sieben Werke gibt und auf die sich die nachfolgenden Nummerierungen stets beziehen, treten zentrale Aspekte seines Schaffens zutage. Auffällig ist zunächst die meist vierstimmige Vokalbesetzung, die stets von einem Basso Continuo begleitet ist. Ein Grund dafür dürfte in der bereits angesprochenen Funktion für den liturgischen Gebrauch liegen, insbesondere mit Blick auf die Nummern 2 und 3. Unter der Signatur SANT Hs. 3572 ist eine undatierte Tu es Petrus-Vertonung innerhalb einer Sammelhandschrift überliefert, deren Titel den Gebrauch innerhalb der römischen Basilika San Pietro in Vincoli anzeigt. In der weiter oben erwähnten Sammelhandschrift mit liturgischen Werken aus den Jahren 1824–1843, die nach dem Heiligenkalender geordnet ist, hat sich ein ebenso undatiertes Werk erhalten, hier allerdings mit einem Titel, der die liturgische Verwendung für den 29. Juni ausdrücklich angibt: „In festo Sancti Petri Apostolorum Principis“. Die Überlieferung der übrigen fünf Tu es Petrus-Vertonungen spricht hingegen nicht für ihren unmittelbaren Gebrauch im Gottesdienst, wenngleich dies natürlich auch in ihrem Fall grundsätzlich denkbar ist. Diese dürften in erster Linie als kompositorische Übungen und/oder als Widmungswerke entstanden sein. Das in einem Einzelmanuskript erhaltene, auch vierstimmige Tu es Petrus (vgl. Nr. 1 in Abb. 4) vereint gleich mehrere werkgenetische Aspekte (vgl. Abb. 5).

Abb. 4: Übersicht über Santinis *Tu es Petrus*-Vertonungen.

| Nr. | Signatur | Titel | Besetzung | Datierung, Anmerkungen |
|-----|-------------------------------|---|--------------|--|
| 1. | SANT Hs. 3742 | <i>Tu es Petrus sotto la direzione del mio Maestro [Giuseppe Jannaconi] dedicato a Federico Zelter Direttore della celeberrima Accademia di Canto in Berlino</i> | 4-st. + B.c. | Datierung: 1814 / Unter Aufsicht von Giuseppe Jannaconi / Widmungsträger: Carl Friedrich Zelter / Adressaten: François-Joseph Fétis / Weitere Versendungen nach Brüssel, London, Salzburg und Berlin |
| 2. | SANT Hs. 3572 (Nr. 7) | <i>Ohne Titel. Teil einer Sammelhandschrift: Antiphona in Secundis Vesperis ad Magnificat S. Petri ad Vincula item Antiphona ad Magnificat pro Confess. Pontificibus Antiphonae ad Vesperas S. Petri in Vinculis...</i> | 4-st. + B.c. | Undatiert / Für den liturgischen Gebrauch an der Basilika San Pietro in Vincoli |
| 3. | SANT Hs. 3587 (Nr. 167) | <i>In festo Sancti Petri Apostolorum Principis Teil einer Sammelhandschrift mit geistlichen Gesängen; geordnet nach Heiligenkalender</i> | 4-st. + B.c. | Undatiert / Einzelne Werke datiert [1824–1843] / Sammelhandschrift laut RISM nach 1840 zusammengestellt |
| 4. | SANT Hs. 3741 | <i>Tu es Petrus a otto</i> | 8-st. + B.c. | Datierung: 15. September 1837 |
| 5. | SANT Hs. 3744 | <i>Tu es Petrus a 8 pieno</i> | 8-st. + B.c. | Datierung: 26./27. September 1837 / Vermerk: „Nil sub Sole novum“ |
| 6. | SANT Hs. 3743 (Nr. 1) | <i>Tu es Petrus cum quatuor vocibus Domino meo Colendissimo D. A. Rungenhagen Celeberrimae Regalis Berolinensis Accademiae Cantus Directori eximio F[ortunatus] S[antini] R[omanus]</i> | 4-st. + B.c. | Undatiert [1833–ca. 1845] / Widmungsträger: Karl Friedrich Rungenhagen |
| 7. | SANT Hs. 3637 (Nr. 14) | <i>Ohne Titel. Teil einer Sammelhandschrift mit 28 geistlichen Gesängen mit dem Titel: Florebit in domo Domini con Indice in fine</i> | 4-st. + B.c. | Datierung: ca. 1848 / Adressat: Gustav Wilhelm Teschner |

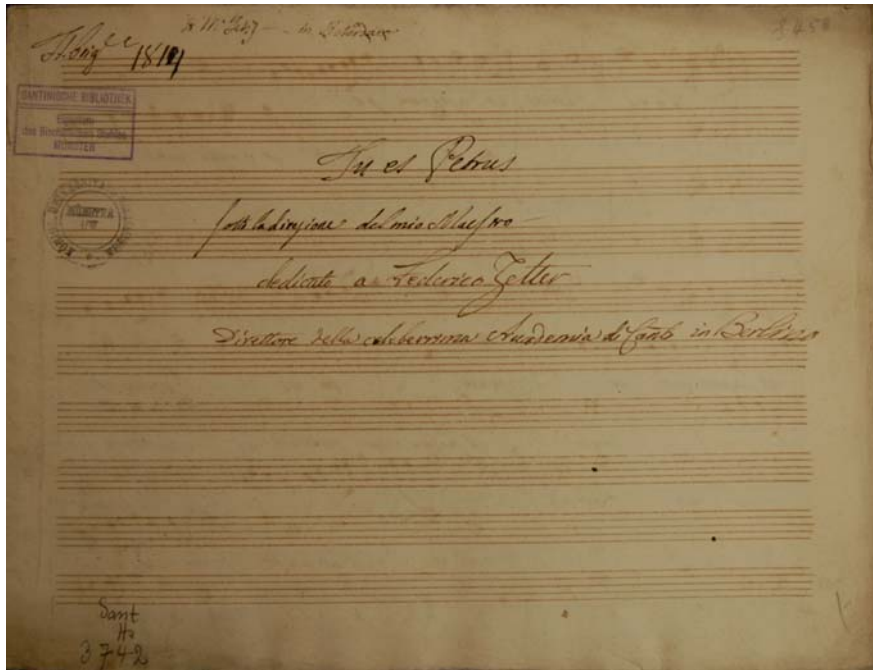


Abb. 5: Diözesanbibliothek Münster, Santini-Sammlung, SANT Hs. 3742.

Laut Titelblatt ist es im Jahre 1814 unter der Aufsicht von Santinis Lehrer Giuseppe Jannacconi entstanden („sotto la direzione del mio Maestro“) und zudem Carl Friedrich Zelter gewidmet. Da der Kontakt zu Zelter im Jahre 1814 bereits bestand, ist davon auszugehen, dass Entstehung und Widmung des Werkes in einer unmittelbaren zeitlichen Nähe zueinander stehen. Sicherlich später trug Santini den auf dem Titelblatt am oberen Bildrand zu sehenden Versendungsvermerk für François-Joseph Fétis nach Rotterdam ein (vgl. Abb. 5). Weitere Notizen dieser Art befinden sich auf der Rückseite des Manuskripts: Diese belegen den Versand nach Brüssel, London, Salzburg und nach Berlin für den Zelter-Schüler Gustav Wilhelm Teschner (vgl. Abb. 6).



Abb. 6: Diözesanbibliothek Münster, Santini-Sammlung, SANT Hs. 3742.

Am linken oberen Bildrand sind vier Beträge notiert, die Santini offenkundig für die ins besagte Ausland verschickten Abschriften des Werkes erhalten hat und die er zu einer Gesamtsumme (118) addierte (vgl. Abb. 7).

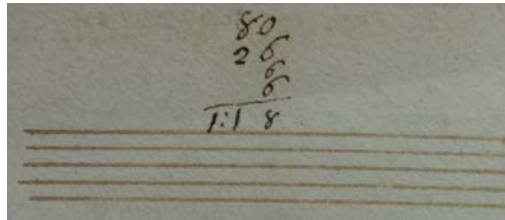


Abb. 7: Diözesanbibliothek Münster, Santini-Sammlung, SANT Hs. 3742.

Die Beträge klaffen dabei deutlich auseinander (80, 26, 6). Über Santinis Preispolitik lässt sich aber hier nur schwerlich etwas sagen, denn gerade bei den kleineren Summen sind Verrechnungen mit Manuskripten für Santini durchaus im Bereich des Denkbaren.

Für den genannten Zelter-Schüler Gustav Wilhelm Teschner hat Santini auch die unter Nr. 7 geführte Tu es Petrus-Vertonung kopiert, was aus einer Anmerkung unmittelbar vor Beginn des Stückes ersichtlich wird. Hier vermerkt Santini unterhalb des zweiten Systems: „copiato a Mr. Teschner“ (vgl. Abb. 8).

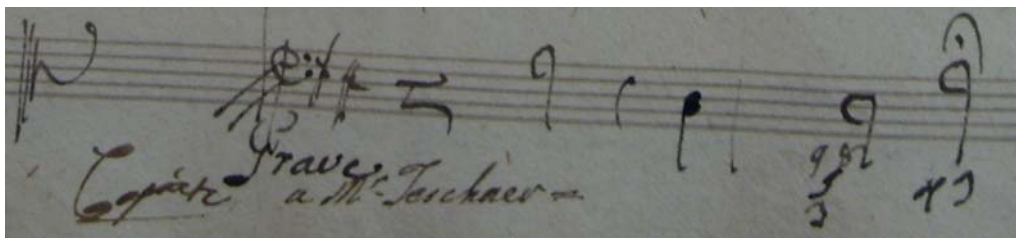


Abb. 8: Diözesanbibliothek Münster, Santini-Sammlung, SANT Hs. 3637.

Dieses Werk ist Teil einer Sammelhandschrift mit dem Titel *Florebit in domo Domini* mit insgesamt 28 geistlichen Gesängen unterschiedlicher Art (vgl. Abb. 9). Außerdem ist (auf diesem freilich wenig repräsentativen Titelblatt und daher wohl für den eigenen Gebrauch gedachten Manuskript) ein Index am Ende angezeigt, der Auskunft über Santinis Tauschbeziehungen liefert (vgl. Abb. 10).

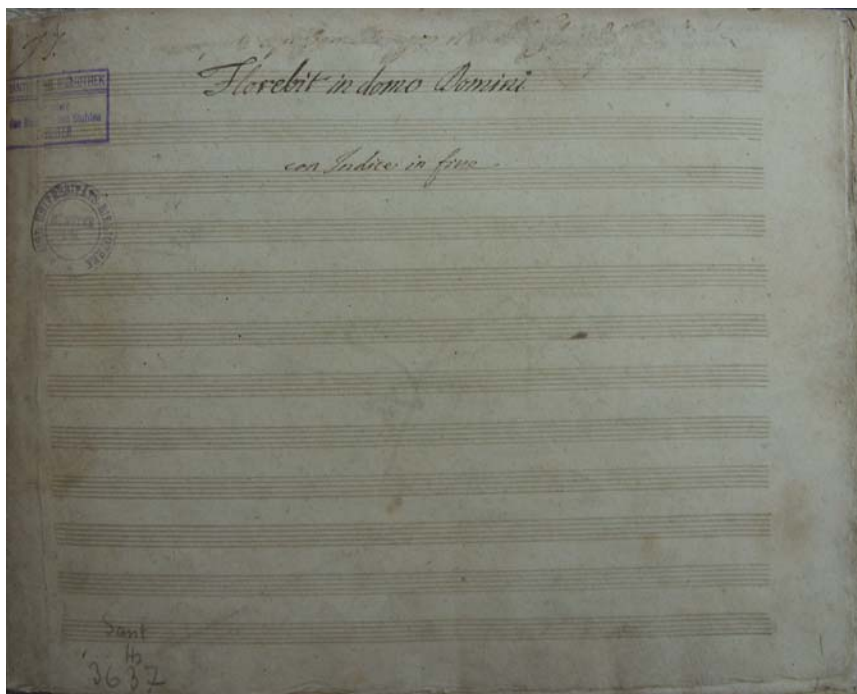


Abb. 9: Diözesanbibliothek Münster, Santini-Sammlung, SANT Hs. 3637.

| | | | |
|--------------------------------------|---------|--------------------------------|---------|
| Adornatus te Britte | pag. 1. | Benedictus qui venit | pag. 59 |
| Benedictus qui venit | 2. | Qui invocatus exaudiet me Deus | 89 |
| Deus Domine visitare nos in pace | 4. | Ego sum pauper et dolens | 93 |
| Deus Domine et ad iudicium | 6. | Ece sumus Domini de Virginibus | 98 |
| Sanctum et terribile | 8. | Benedictus Dominus Deus Israel | 103 |
| Domine Deus aliorum | 10. | Benedictus qui venit in nomine | 110 |
| Domine Deus aliorum | 13. | | |
| Domine Deus aliorum | 17. | | |
| Domine Deus aliorum | 19. | | |
| Domine Deus aliorum | 22. | | |
| Domine Deus aliorum | 27. | | |
| Domine Deus aliorum | 29. | | |
| Domine Deus aliorum | 30. | | |
| Domine Deus aliorum | 35. | | |
| Domine Deus aliorum | 41. | | |
| Domine Deus aliorum | 47. | | |
| Benedictus qui venit | 53. | | |
| Benedictus qui venit a nomine Domini | 60. | | |
| Domine Deus aliorum | 64. | | |
| Benedictus qui venit | 65. | | |
| Domine Deus aliorum | 73. | | |
| Domine Deus aliorum | 78. | | |

revisi part. 2. 119.

Abb. 10: Diözesanbibliothek Münster, Santini-Sammlung, SANT Hs. 3637.

Diesen Index benutzte Santini offensichtlich nicht nur als Inhaltsverzeichnis. Er markierte mit Kreuzen vor den Werktiteln zudem, welche Stücke er für Teschner bereits kopiert hatte oder noch zu kopieren gedachte (so auch die besagte Tu es Petrus-Vertonung) (vgl. Abb. 11).

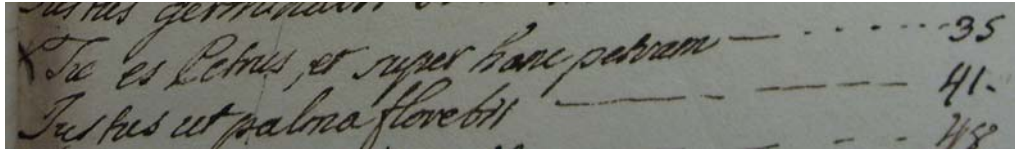


Abb. 11: Diözesanbibliothek Münster, Santini-Sammlung, SANT Hs. 3637.

Dem Nachfolger Zelters, Karl Friedrich Rungenhagen, ist das unter Nr. 6 aufgelistete Tu es Petrus dediziert. Während er etwa für Teschner zumeist Abschriften anfertigte oder anfertigen ließ, ist dieses Widmungswerk mit einem repräsentativen Titelblatt überliefert (vgl. Abb. 12).

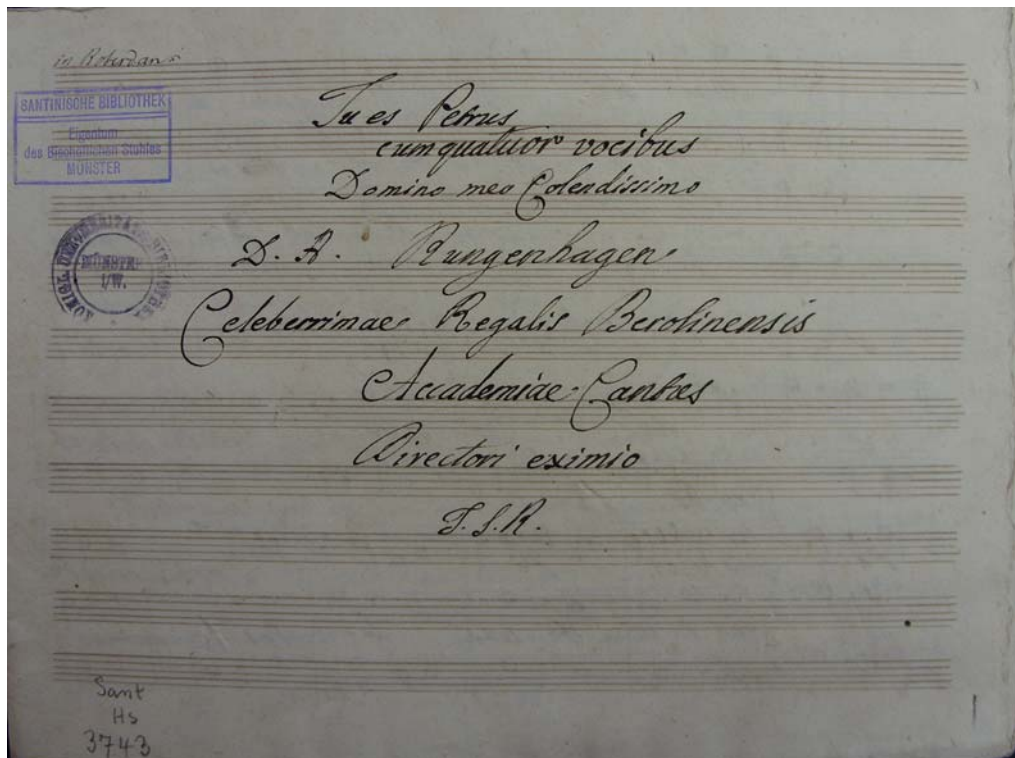


Abb. 12: Diözesanbibliothek Münster, Santini-Sammlung, SANT Hs. 3743.

Obwohl das Manuskript nicht datiert ist, dürfte es im Zeitraum von 1833, als Rungenhagen Direktor der Sing-Akademie zu Berlin wurde, bis ca. 1845 entstanden sein. Erinnert sei an die Ernennung Santinis zum Ehrenmitglied der Sing-Akademie im Jahre 1837. In den Münsterschen Beständen hat sich im Übrigen ein Brief an Santini erhalten, der einer Eigenkomposition Rungenhagens mit dem Titel *La Morte di Abel* beiliegt.¹³

Die zwei Tu es Petrus-Vertonungen Nr. 4 und 5 fallen aufgrund ihrer achtstimmigen, doppelchörigen Besetzung etwas aus dem Rahmen und scheinen überdies in einer zeitlichen Nähe zueinander zu stehen. Wie Santini jeweils auf den Titelblättern angibt, ist Nr. 4 am 15. September 1837 und Nr. 5 am 26. und 27. September, also keine 2 Wochen später komponiert worden. Auf letztgenanntem Titelblatt liest sich der Bibelspruch „Nil sub Sole novum“. Im Zuge der Werkbetrachtung ist vor allem der Frage nachzugehen, inwieweit diese Kompositionen auch musikalisch zusammenhängen und ob daraus eine Erklärung des besagten Bibelspruches abzuleiten ist.

Um im Folgenden einen Einblick in die musikalische Gestalt der Tu es Petrus-Vertonungen zu bekommen, bietet sich eine Behandlung in Gruppen an. Zunächst sollen die Stücke Erwähnung finden, die explizit für den liturgischen Gebrauch konzipiert worden sind. Das kürzeste Werk (Nr. 3) in C-Dur umfasst lediglich 15 Takte. Hier wird nur der erste Teil von Vers 18 vertont, und zwar bis „ecclesiam meam“. Der schlichte Satz zeichnet sich durch eine fast durchgehende Homophonie aus. Auch harmonisch dominieren bis auf zwei Durchgänge die Grundharmonien C, F und G (vgl. Abb. 13).

[Soprano] *Tu es Pe-trus et su-per hanc pe-tram hanc pe-tram E - di - fi -*

[Alto] *Tu es Pe-trus et su - per hanc pe-tram E - di - fi -*

[Tenore] *Tu es Pe-trus et su - per hanc pe-tram E - di - fi -*

[Basso] *Tu es Pe-trus et su - per hanc pe-tram E - di - fi -*

[B.C.] *Tu es Pe-trus et su - per hanc pe-tram E - di - fi -*

6
5

7

ca - - bo Ec - cle - si-am me-am Ec - cle - si-am me - - am.

ca - - bo Ec - cle - si-am me-am Ec - cle - si-am me - - am.

ca - - bo Ec - cle - si-am me-am Ec - cle - si-am me - - am.

ca - - bo Ec - cle - si-am me-am Ec - cle - si-am me - - am.

6 #6 6/5 5/3 6/4 5/3

Abb. 13: Fortunato Santini, Tu es Petrus (SANT Hs. 3587).

Hingegen ist die zweite Tu es Petrus-Vertonung (Nr. 2) deutlich komplexer und vielgestaltiger. Auch wenn sie mit 35 Takten etwa doppelt so lang ist, wird auch hier nur der erste Teil von Vers 18 in Form zahlreicher Textwiederholungen vertont. Das Werk gliedert sich in drei Abschnitte: Zu Beginn wird jeweils eine Textzeile von einer Stimme (nacheinander Bass, Sopran und Alt) vorgetragen und anschließend chorisch ‚beantwortet‘. Santini hatte hier offensichtlich eine markante, hymnisch anmutende Eröffnung im Sinn, was durch die Generalpausen zwischen den Blöcken verstärkt wird (vgl. Abb. 14).

[Soprano] Tu es Pe - - trus et su - per

[Alto] Tu es Pe - - trus

[Tenore] Tu es Pe - - trus

[Basso] Tu es Pe - trus tu es Pe - - trus

[B.C.] 6 15 3 3

7

hanc pe - - - - - tram

et su - per hanc pe - - tram et su - per

et su - per hanc pe - - tram

et su - per hanc pe - - tram

6 4 2 6 4 3 3 5 6 4 5 6 5

12

et su - per hanc pe - - - - - tram

hanc pe - - - - - tram

et su - per hanc pe - - - - - tram

et su - per hanc pe - - - - - tram

6 4 3 6 4 3 3 3 6 4 5 6 3

Abb. 14: Fortunato Santini, Tu es Petrus (SANT Hs. 3572), T. 1–15.

Im zweiten Teil ab T. 16 entspinnt sich plötzlich ein polyphones Geflecht aus Sequenzen mit zahlreichen Vorhaltsbildungen, die etwa an die Tonsprache Gregorio Allegris in seinem berühmten Miserere denken lassen. Dieses harmonisch komplexe Gebilde wird aber schon nach 4½ Takten jäh unterbrochen und mündet in T. 20 in abwärtsgerichteten, wortmale- risch anmutenden Akkordbrechungen auf „edificabo“ (vgl. Abb. 15).

20

Abb. 15: Fortunato Santini, Tu es Petrus (SANT Hs. 3572), T. 16–23.

Das Tu es Petrus schließt mit homophonen Blockbildungen und bisweilen harmonischen ‚Überraschungen‘, wie der Einsatz verminderter Sextakorde belegt (vgl. Abb. 16).

ca - - bo E - di - fi - ca - bo Ec - cle - si - am

ca - - bo E - di - fi - ca - bo Ec - cle - si - am

ca - - bo E - di - fi - ca - bo Ec - cle - si - am

ca - - bo E - di - fi - ca - bo Ec - cle - si - am

6 #6 # #3/4 6 #6/4 5/3 #3 6/4 7/5 6/4

29

me - am E - di - fi - ca - bo E - di - fi - ca - bo Ec - cle - si - am me - am.

me - am E - di - fi - ca - bo E - di - fi - ca - bo Ec - cle - si - am me - am.

me - am E - di - fi - ca - bo E - di - fi - ca - bo Ec - cle - si - am me - am.

me - am E - di - fi - ca - bo E - di - fi - ca - bo Ec - cle - si - am me - am.

#3 b7/5 3 6/b3 6 b # #3 6/4 5/4

Abb. 16: Fortunato Santini, Tu es Petrus (SANT Hs. 3572), T. 24–35.

Besonders im Vergleich zur erstgenannten Tu es Petrus-Vertonung beweist Santini in dieser ebenfalls für den liturgischen Gebrauch bestimmten Komposition, wie er unterschiedliche Satztechniken auf engem Raum zu konzentrieren in der Lage ist.

Die nächsten drei vierstimmigen Werke, die es zu betrachten gilt (Nr. 1, 6 und 7 in Abb. 4), stehen in Verbindung mit Santinis Tausch- und Korrespondenzpartnern aus Berlin. Die vermutlich früheste Komposition von 1814, die Zelter gewidmet ist, beginnt mit einer emphatischen Deklamation des Textes „Tu es Petrus“ im Sopran, bevor sich in der Folge die Stimmen nacheinander aufbauen (vgl. Abb. 17).

[Soprano] Tu es Pe - trus et su - per hanc pe - -
 [Alto] tu es Pe - trus et
 [Tenore]
 [Basso]
 [B.C.] *Maestoso*

5
 - - tram et su - per hanc pe - tram
 su - per hanc pe - - - tram et su - per hanc
 tu es Pe - trus et su - per hanc
 tu es
 5/3 6 6/4 5/3

Abb. 17: Fortunato Santini, Tu es Petrus (SANT Hs. 3742), T. 1–8.

In T. 13 ab der Textzeile „aedificabo“ gestaltet Santini den Satz zunehmend homophoner und stellt dadurch vor allem die Textverständlichkeit in den Vordergrund. So ist vor jeder neuen Textzeile mindestens ein halber Takt Pause gesetzt, um den Textwechsel deutlich zu markieren (vgl. Abb. 18).

9

tu es Pe - trus et su - per hanc pe - tram
 pe - tram et su - per hanc pe - tram
 pe - tram et su - per hanc pe - tram
 Pe - trus et su - per hanc pe - tram

6 5 7 ♯ 6 ♯3 ♯3 6/4 7/♯3

13

e - di - fi - ca - bo e - di - fi - ca - bo Ec - cle - si - am
 e - di - fi - ca - bo Ec - cle - si - am
 e - di - fi - ca - bo e - di - fi - ca - bo Ec - cle - si - am
 e - di - fi - ca - bo Ec - cle - si - am

7 5 ♯ 7/♯3 ♯ 6 5 6

Abb. 18: Fortunato Santini, Tu es Petrus (SANT Hs. 3742), T. 9–16.

Neben dem gesamten Vers 18 vertont er im letzten Abschnitt des Werkes zudem die erste Textzeile von Mt. 16, 19 „et tibi dabo claves regni caelorum“ in Form einer kraftvollen Schlusssequenz (vgl. Abb. 19).

41

et ti - bi da - bo et ti - bi da - bo cla - ves re -

et ti - bi da - bo et ti - bi da - bo cla - ves re -

et ti - bi da - bo et ti - bi da - bo cla - ves re -

et ti - bi da - bo et ti - bi da - bo cla - ves re -

5 6 6 6

46

gni ce - lo - rum et ti - bi da - bo cla - ves re - gni

gni ce - lo - - rum et ti - bi da - bo cla - ves re -

gni ce - - lo - rum et ti - bi da - bo cla - ves re -

gni ce - lo - - rum et ti - bi da - bo cla - ves re -

5 5/4 #3

Abb. 19: Fortunato Santini, Tu es Petrus (SANT Hs. 3742), T. 41–50.

Im Widmungswerk an Rungenhagen (Nr. 6) vertont Santini ebenfalls Vers 18 und die erste Zeile von Vers 19. Dennoch ist es gänzlich anders gestaltet. Er verarbeitet den Text nach einem imitativen Beginn zu einem dichten kontrapunktischen Satzgefüge mit nur wenigen homophonen Elementen, die sich zu keiner Zeit aus dem polyphonen Geflecht lösen. Die Tonsprache zeigt eine stilistische Nähe zur altitalienischen Vokalpolyphonie – zu denken ist hier vornehmlich an Santinis großes Vorbild Palestrina (vgl. Abb. 20).

Abb. 20: Fortunato Santini, Tu es Petrus (SANT Hs. 3743), T. 1–36.

[Soprano] Tu es Pe - - - trus Tu es Pe -
 [Alto] Tu es Pe - - - trus es Pe - -
 [Tenore] Tu es Pe - - - trus es
 [Basso] Tu es Pe -
 [B.C.]

6 4 #3

6
 - - - trus Tu es Pe - - - trus Tu
 trus Tu es Pe - - - trus Tu
 Pe - - trus tu es Pe - - trus
 - - trus Tu es Pe - trus Tu es Pe - -
 2/4 6 6 4 3

11
 es Tu es Pe - trus et su - per hanc pe - -
 es Pe - - trus et su - per hanc pe -
 Tu es Pe - - trus et su - per et su - per hanc pe -
 - - trus et su - per hanc pe - tram
 7 6 5 6/3 6/3 7 6

16

- tram E - di - fi - ca - bo Ec - cle - si - am me -
 - tram E - di - fi - ca - bo Ec - cle - si - am me - am et
 - tram E - di - fi - ca - bo Ec - cle - si - am me - am et
 E - di - fi - ca - bo Ec - cle - si - am me -
 # 6 7 7 7 6 7 6 7 6 7 6 7 #6

21

am et su - per hanc pe - - tram e - di - fi - ca -
 su - per hanc pe - - tram E - di - fi - ca -
 su - per hanc pe - - tram E - di - fi - ca - bo Ec -
 am et su - per hanc pe - - tram E - di - fi - ca - bo
 9 8 6 7 6 3 6 6 6 2 6 2 6

26

bo Ec - cle - si - am et por - ta in - fe - ri non pre - va -
 - bo Ec - cle - si - am me - am et por - ta in - fe - ri non
 cle - si - am me - - am et por - ta et por - ta
 Ec - cle - si - am me - am et por - ta in - fe - ri et
 6 2 6 2 2 6

le - - bunt ad - ver - sus e - - am ad - ver -
 pre - va - le - - - bunt ad - ver - sus e - am ad - ver -
 in - fe - ri non pre - va - le - bunt ad - ver - sus ad - ver - sus e - -
 por - ta in - fe - ri non pre - va - le - - - bunt ad - ver - sus e - -

6 6 6 9 8 7 2 2 6 9 8

Von einer ganz anderen Machart ist die für Teschner kopierte Komposition (Nr. 7), die als große barocke Fuge über 48 Takte angelegt ist, und zwar hier nur über die erste Zeile von Vers 18 bis „ecclesiam meam“. Die Fuge entspinnt sich aber erst nach einer akkordischen Deklamation der Anfangszeile „Tu es Petrus“. Sie ist lehrbuchartig mit Dux, Comes, Kontrasubjekten etc. gestaltet. Der meist in Achteln durchlaufende Generalbass verstärkt den fließenden Duktus der Fuge. Im Laufe des Stückes scheinen die Fugenthemen immer wieder auf und werden moduliert bzw. melodisch variiert. Dabei sticht insbesondere ein Sechzehntelmotiv mit Wechselnote hervor (vgl. Abb. 21).

Abb. 21: Fortunato Santini, Tu es Petrus (SANT Hs. 3637), T. 1–33.

[Soprano] Tu es Pe - trus
 [Alto] Tu es Pe - trus
 [Tenore] Tu es Pe - trus
 [Basso] Tu es Pe - trus Tu es
 [B.C.] Tu es Pe - trus Tu es

9 8 4 3

4

Tu es Pe - - -

Pe - - - trus et su - per hanc pe - - -

5 5 7 5 4

7

- trus et su - per hanc pe - - - tram et su - per

Tu es Pe - - - - trus et su - per

tram ae - di - fi - ca - bo Ec - cle - si - am me - am ae - di - fi - ca - bo Ec -

5/4 3

10

hanc pe - - - tram et su - per hanc pe - tram

hanc pe - - - tram et su - per hanc pe - tram ae - di - fi -

Pe - - - - trus et su - per hanc pe - - -

cle - si - am me - - am et su - per hanc pe - tram ae - di - fi -

6/4 5/3

13

ae-di-fi-ca - bo ae-di-fi-ca - bo ae-di-fi-ca - bo
 ca - bo ae-di-fi-ca - bo ae-di-fi-ca - bo Ec - cle -
 tram ae-di-fi-ca - - bo Ec - cle - - -
 ca - bo Ec - cle-si-am me - - am
 ca - bo Ec - cle-si-am me - - am

5 6 4 5 6 4 3 6/5 5 6

16

Ec-cle-si-am me - - am Tu es
 - si-am me - - am et su - per hanc
 - si-am me - - am et su - per
 Tu es Pe - - - trus et su - per
 Tu es Pe - - - trus et su - per

9 8 3 #4 6 7 6 7 #

19

Pe - - - trus et su - per hanc pe - -
 pe - tram Tu es Pe -
 su - per hanc pe - - tram ae-di-fi-ca - - bo
 hanc pe - - tram ae-di-fi-ca - bo Ec - cle-si-am me -
 hanc pe - - tram ae-di-fi-ca - bo Ec - cle-si-am me -

4 3 5/4 #

22

tram et su-per hanc pe - tram Tu es
 - trus et su-per hanc pe - tram et su-per
 Tu es Pe - trus et
 am ae-di-fi-ca-bo Ec-cle-si-am

7 5 6 6

25

Pe - trus et su-per su-per hanc pe - tram
 su - per hanc pe - tram Tu es Pe - trus
 su - per hanc pe - tram
 me - am Tu es Pe - trus et su-per hanc petram ae-di-fi -

5 3 5 5 6 7 #

28

- tram ae-di-fi-ca-bo Ec-cle-si-am me-am Ec-cle-si-
 - trus et su-per hanc pe-tram ae-di-fi-
 Tu es Pe - trus
 ca-bo Ec-cle-si-am me-am Tu

5 4 #3 7 6 5 #3

am me - am Tu es Pe -
 ca - bo Ec - cle - si - am me - am Ec - cle - si - am me -
 et su - per hanc pe - tram ae - di - fi - ca - bo Ec - cle - si - am
 es Pe - trus et su - per hanc pe - tram ae -

5/4 #3 #

Erklärbar wird eine solche Stiladaption u.a. dann, wenn man sich vor Augen führt, wie sehr Santini die Werke Johann Sebastian Bachs, aber auch anderer Komponisten des Barock schätzte und pflegte.¹⁴

Schließlich sollen noch die beiden achtstimmigen Werke aus dem Jahre 1837 in den Blick genommen werden. Zwar fehlen unmittelbare Angaben zu Widmungsträgern bzw. anderen Verwendungszwecken, und doch scheinen diese Werke für einen feierlichen Rahmen entstanden zu sein. Sinnbildhaft dafür stehen könnte neben der auffallenden Besetzung für Doppelchor und Basso Continuo die Vortragsbezeichnung *Maestoso* in der Komposition vom 15. September 1837. Entsprechend gestaltet Santini das 51 Takte umfassende Werk über weite Strecken vollstimmig. Im ersten Teil, der die erste Zeile von Vers 18 bis „ecclesiam meam“ einschließt, lässt Santini zwischen diesen Passagen nur einzelne Worte wie „super“, „edificabo“ und „Ecclesiam“ von einem der beiden Chöre vortragen; der Satz mündet aber spätestens nach zwei Takten wieder in die vollstimmige Deklamation des Textes. Vor dem Beginn der zweiten Zeile von Vers 18 ab „et portae inferi non preva- lebunt adversus eam“ setzt Santini eine deutliche Zäsur; diese Stelle soll als Paradigma für den hier vorherrschenden textdeklamatorischen Stil illustriert werden (vgl. Abb. 22).

cle - si - am me - am et por - te in - fe - ri non pre - va -

cle - si - am me - am et por - te in - fe - ri non pre - va -

- si - am me - am et por - te in - fe - ri non pre - va -

cle - si - am me - am et por - te in - fe - ri non pre - va -

cle - si - am me - am et por - te in - fe - ri

cle - si - am me - am et por - te in - fe - ri

cle - si - am me - am et por - te in - fe - ri

cle - si - am me - am et por - te in - fe - ri

7/5 5/4 3 3 5 5 5 6

Abb. 22: Fortunato Santini, Tu es Petrus (SANT Hs. 3741), T. 24–29.

Die zweite achtstimmige Komposition ist mit 101 Takten die monumentalste aller Tu es Petrus-Vertonungen. Im Gegensatz zum anderen achtstimmigen Werk verwendet Santini hier hauptsächlich das Mittel der Doppel- bzw. Wechselchörigkeit. Betont sei, dass Santini nicht die venezianische Mehrchörigkeit im Blick hat, in der sich die Chöre bisweilen mit gleichem Motivmaterial abwechseln, sondern die Architektur des Satzes frei gestaltet. Vollstimmige Passagen erscheinen nur selten, etwa zur emphatischen Hervorhebung des zweiten Teiles ab „et portae ínferi“ (vgl. Abb. 23).

44

44

cresc. E - di - fi - ca - bo Ec - cle - si - am **ff** me - am **f** et por - te

cresc. E - di - fi - ca - bo Ec - cle - si - am **ff** me - am **f** et por - te

cresc. E - di - fi - ca - bo Ec - cle - si - am **ff** me - am **f** et por - te

cresc. E - di - fi - ca - bo Ec - cle - si - am **ff** me - am **f** et por - te

me - am **f** et por - te in - fe - ri

me - am **f** et por - te in - fe - ri

me - am **f** et por - te in - fe - ri

me - am **f** et por - te in - fe - ri

4 #3 # 6 4 #3 #

50

in - fe - ri et por - te in - fe - ri **f** non non non pre - va -

in - fe - ri et por - te in - fe - ri **f** non non non non pre - va -

in - fe - ri et por - te in - fe - ri **f** non non non pre - va -

in - fe - ri et por - te in - fe - ri **f** non non non pre - va -

et por - te in - fe - ri **f** non non non pre - va -

et por - te in - fe - ri **f** non non non pre - va -

et por - te in - fe - ri **f** non non non pre - va -

et por - te in - fe - ri **f** non non non pre - va -

4 #3 #

Abb. 23: Fortunato Santini, Tu es Petrus (SANT Hs. 3744), T. 44–53.

Nach diesen allgemeinen Erläuterungen zur Werkfaktur der beiden achtstimmigen Tu es Petrus-Vertonungen stellt sich die Frage nach einem musikalischen bzw. werkgenetischen Zusammenhang. Damit verbunden ist auch die Frage nach der Bedeutung des bekannten biblischen Sinnspruches „Nil sub Sole Novum“ aus Kohelet 1,9, den Santini auf dem Titelblatt des zuletzt betrachteten Tu es Petrus vermerkte (vgl. Abb. 24). Was genau wollte Santini damit zum Ausdruck bringen? Etwa – im Sinne eines erwartungsmindernden Hinweises – dass er mit diesem zweiten achtstimmigen Werk nichts substantiell Neues zu sagen habe?

Ähnlichkeiten bestehen freilich lediglich im Hinblick auf die Achtstimmigkeit und natürlich auf den gleichen Text. Abgesehen von diesen (eher oberflächlichen) Gemeinsamkeiten dominieren jedoch die Unterschiede (formale Anlage, motivisch-thematische Arbeit etc.). Daher stellt die zweite Tu es Petrus-Vertonung, die nur 12 Tage nach der ersten entstanden ist, keine bloße Kopie dar. Für Santinis Vermerk „Nil sub Sole Novum“ bietet sich vielmehr eine andere Deutungsmöglichkeit an: Denn zur Aussage des Tu es Petrus-Textes passt dieser Bibelspruch durchaus, wie mir Jörg Bölling bestätigte. Demnach war „Nil sub Sole novum“:

„[...] ein beliebter Ausspruch vorkonziliarer Vorlesungen an theologischen Seminaren, der die Beständigkeit der katholischen Kirche als einer in sich schlüssigen, selbst von den Pforten der Unterwelt nicht zu überwindenden Institution mit exegetisch-dogmatischer Auslegungshoheit und kanonistisch-liturgischem Jurisdiktionsprimat zum Inhalt hatte, und zwar *lex orandi, lex credendi und lex vivendi*.“¹⁵

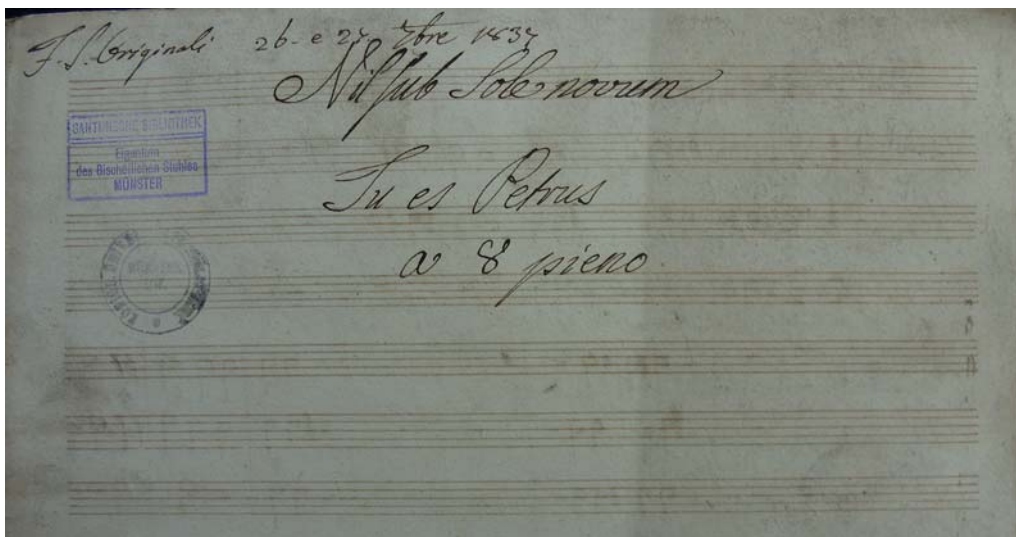


Abb. 24: Diözesanbibliothek Münster, Santini-Sammlung, SANT Hs. 3744.

Dieser Sachverhalt korrespondiert mit dem Inhalt aus Mt. 16, Vers 18f., wenn es dort heißt: „et tibi dabo tibi claves“, „et portae inferi non prevalebunt adversus eam“ und „quodcumque ligaveris“. So könnte man auch Santinis Notiz in dem Sinne verstehen, dass er mit der Komposition einer zweiten Tu es Petrus-Vertonung innerhalb weniger Tage die Festigkeit der katholischen Kirche betonen wollte. Auch wenn das besagte Werk mit dem kurz zuvor komponierten Tu es Petrus musikalisch wenig gemeinsam hat, ließe es sich also als Bekräftigung der Papsthuldigung deuten. Zumal Papst Gregor XVI., für den Santini wie erwähnt nach dessen Tod zwei Requiemvertonungen komponierte, im Jahre 1837 in Amt und Würden war.

Zum Abschluss noch einige Bemerkungen über Santini als Komponist: Die in diesem Beitrag vorgenommene ‚Tu es Petrus-Tiefenbohrung‘ hat ergeben, dass Santini zum einen liturgische Gebrauchsmusik schuf, die mitunter schlicht, mitunter aber auch recht komplex anmutet. Zum anderen handelt es sich um größer angelegte Kompositionen, die zumeist als Widmungswerke konzipiert waren und nicht selten später für weitere seiner Tauschpartner kopiert wurden. Besonders in diesen Werken offenbart sich ein breites stilistisches Spektrum. Es begegnen sowohl der vokalpolyphone Stil der Renaissance bzw. der Römischen Schule als auch barocke Elemente sowie ‚moderne‘ Harmoniebehandlungen des 19. Jahrhunderts. In den Münsteraner Beständen existiert ferner eine Tantum ergo-Vertonung Santinis (SANT Hs. 3717, Nr. 3), die eindeutig auf den Stil der Wiener Klassik verweist (achttaktige Perioden mit Vorder- und Nachsatz etc.). Kurioserweise notiert er ausgerechnet auf diesem Werk die Bezeichnung „all’antico stile di chiesa“, die in diesem Zusammenhang bis heute rätselhaft ist.¹⁶ Nun könnte man – wie einst Killing – geneigt sein, den beschriebenen Stilpluralismus Santinis als „eklektisch“ abzustempeln. Aus einer anderen (deutlich positiveren) Perspektive ließe sich dies aber auch als kompositorische Vielfalt und Flexibilität kennzeichnen, was freilich durch die Betrachtung weiterer seiner über 900 Kompositionen zu untermauern wäre. Aber bereits seine Tu es Petrus-Vertonungen lassen auf einen veritablen schöpferischen Geist schließen.

Anmerkungen

- 1 *Gazetta musicale di Milano* (1844), S. 83. Zitiert nach: Joseph Killing: *Kirchenmusikalische Schätze der Bibliothek des Abbate Fortunato Santini. Ein Beitrag zur Geschichte der katholischen Kirchenmusik in Italien*, Düsseldorf [1910], S. 18.
- 2 Vgl. hierzu ausführlich Remo Giazotto: *Quattro secoli di storia dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia*, Rom 1970, S. 155f. Vgl. hier das Santini betreffende Archivdokument der Accademia (Busta 120, Nr. 30576).
- 3 Killing: *Kirchenmusikalische Schätze*, S. 17. Vgl. dazu auch Peter Schmitz: „Eine wenig bekannte Facette. Überlegungen zum kompositorischen Schaffen Fortunato Santinis“, in: *Musiktheorie. Zeitschrift für Musikwissenschaft* 25 (2010), S. 177–188, hier S. 187.
- 4 Karl Gustav Fellerer: „Fortunato Santini und seine Musiksammlung“, in: *Die musikalischen Schätze der Santinischen Sammlung. Führer durch die Ausstellung der Universitätsbibliothek Münster anlässlich des III. Westfälischen Musikfestes in Münster i. Westf. vom 15. bis 17. Juni 1929*, Münster 1929, S. 6.
- 5 Rudolf Ewerhart: *Die Bischöfliche Santini-Bibliothek* (= Das schöne Münster, Bd. 35), Münster 1962, S. 14f.
- 6 Schmitz: „Eine wenig bekannte Facette“, S. 187.
- 7 Vgl. SANT Hs. 3587.
- 8 „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 [...]“, in: Fortunato Santini: *Catalogo della musica esistente presso Fortunato Santini in Roma*, Rom 1820, S. 3.
- 9 Dieser Brief Zelters ist publiziert in: Christoph Henzel: „Santini, Zelter und das Repertoire der Cappella Sistina um 1830“, in: *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung* 2006/07 (2008), S. 136–149.
- 10 Vgl. dazu Schmitz: „Eine wenig bekannte Facette“, S. 182.
- 11 Vgl. SANT Hs. 4447: *Indice alfabetico della Musica Madrigalesca che si trova nella Collezione Musicale di F. Santini*.
- 12 Vgl. hierzu die in Münster entstandene Master-Arbeit von Michael Werthmann: *Zwischen konventionellem A-cappella-Ideal und kompositorischer Individualität: Studien zu Fortunato Santinis Requiemvertonungen*, 2 Bde., Münster 2012 (Exemplar in: D-MÜms).
- 13 Vgl. SANT Hs. 3447.
- 14 Zu Santinis Tätigkeit als Bearbeiter von (deutscher) geistlicher Barockmusik vgl. folgende Beiträge: 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*, hrsg. von Hermann Degerin und Walter Menn, Leipzig 1928, S. 90–98; Karl-Gustav Fellerer: „Fortunato Santini als Sammler und Bearbeiter Händelscher Werke“, in: *Händel-Jahrbuch* 2 (1929), S. 25–40; Ders.: „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; Andrea 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; Ders.: „per farne conoscere il merito“. Händels *Judas Maccabaeus* in der Santini-Sammlung (Münster)“, in: *Gewalt – Bedrohung – Krieg: Georg Friedrich Händels Judas Maccabaeus. Interdisziplinäre Studien*, hrsg. von Dominik Höink und Jürgen Heidrich, Göttingen 2010, S. 125–147; Peter Schmitz: „Fortunato Santini und die römische Händel-Pflege in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts“, in: *Händel-*

Jahrbuch 58 (2012), S. 253–270; Vgl. ferner den Beitrag von Kristin Pönnighaus, Maria Schors und Michael Werthmann in diesem Band.

- 15 Zitiert aus einer persönlichen Korrespondenz vom 21.7.2011. Jörg Bölling möchte ich für diesen Hinweis herzlich danken.
- 16 Vgl. hierzu die Exponatbeschreibung von Michael Werthmann, in: *Sammeln – Komponieren – Bearbeiten. Der römische Abate Fortunato Santini im Spiegel seines Schaffens*, hrsg. von Peter Schmitz und Andrea Ammendola, Münster 2011, S. 89f.