

O coelitum beati

Motetto Hob. XXIIIa: G9

I. Aria

Joseph Haydn

1732 – 1809

Andante

Violino I

Violino II

Viola

Soprano

Organo
Violoncello
Contrabbasso

15

f

f

f

tr

tr

6

6 4

5 3

19

p

f

tr

tr

p

f

p

O! coe - li-tum be -

6 1 1 1

p

24

be - a - ti - a - mo - res, lae - ta

7 5

6

5

29

ta - - - te pae - a - na pro - cla - ma - te, pro-cla - ma - te, pro-cla -

6 4 5 [3] 6 4 6 4 6 6

34

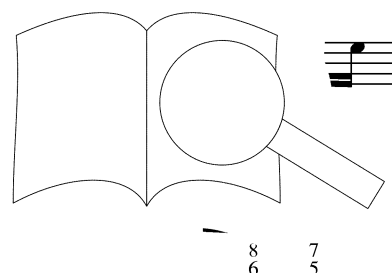
ma - te, pae - a - na pro - c. cho - ro, cho - ro so -

9 4 8 f 1 1 1 1 p 6 5

38

- - - te, lae - - - tum pae - a

6 6



43

te, pro cla - ma - te, pro

6 5 # 6 9 8 #

48

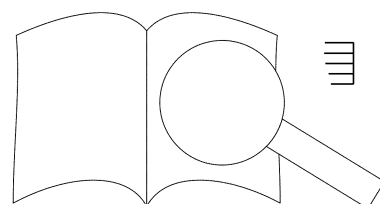
cla - ma - te.

6 4 6

53

cla - ma - te.

6 5 1 1 6



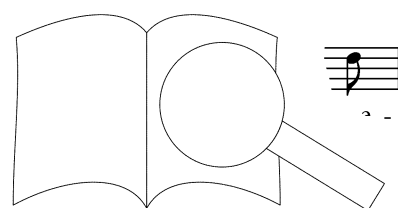
57

62

O! coe - li-tum be - a ti ti a - mo - res, lae -

67

-ce can - ta - te, can - ta -



72

a - na pro - cla - ma

5 5

77

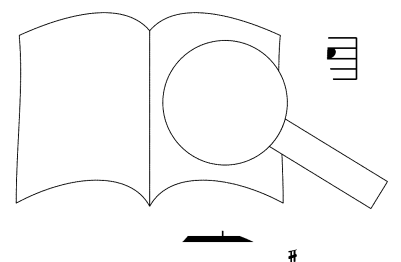
te,

6 5 6 5

82

so - na - te, pae - a - na - cla - ma - te,

6 9 8



87

de - - - - - te.

1 1 1

92

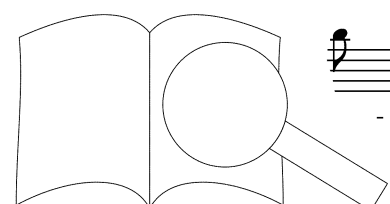
Lae - na pro-cla - ma -

7 5 6 5

97

pro-cla - ma -

1 1 1 1 1 1



102

ma - - - - te.

tr

f

f'

6 4 5

107

tr

f

3 3 3 3

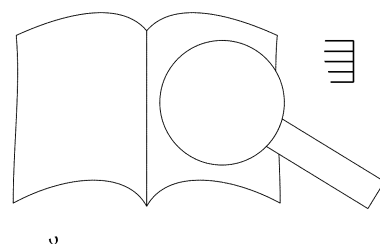
4 5 7

111

f

p

6 4 7 6 4



115

tr

p

6
4

5

119

tr

Fine

f

p

In di - e tam op -

Fine

6]

[1 1 1]

1 1

123

3

3

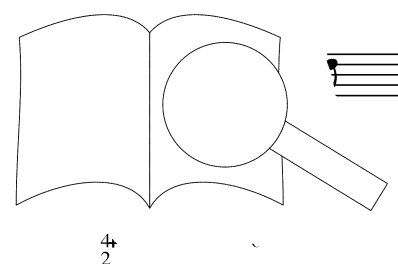
6

ad ve - stra re - gna be - a - ta,

4
2

PROBE-PARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



Joseph
HAYDN

O coelitum beati

Motetto

Hob. XXIIIa:G9

Soli S(AT), Coro SATB
2 Clarini, 2 Violini, Viola e Basso continuo
(Violoncello / Fagotto / Contrabbasso) ed Organo
ad libitum: 2 Flauti

Erstausgabe / First edition
herausgegeben von / edited by
H. C. Robbins Landon

Joseph Haydn · Musica sacra
Urtext

Partitur / Full score



Carus 50.399

Inhalt

Vorwort / Foreword / Avant-propos	4
Text/texte	7
Facsimilia	8
I. Aria „O! coelitum beati“ (Soprano solo)	12
II. Coro „Alleluja“ (Coro SATB)	22
Appendix Flauti I/II zur Aria „O! coelitum beati“	26
Kritischer Bericht	28

Zu diesem Werk liegt folgendes Aufführungsmaterial vor:
Partitur (Carus 50.399),
Klavierauszug (Carus 50.399/03),
komplettes Orchestermaterial (Carus 50.399/19).

The following performance material is available for this work:
full score (Carus 50.399),
vocal score (Carus 50.399/03),
complete orchestral material (Carus 50.399/19).

Vorwort

Im November 1749 wurde Joseph Haydn wegen seines Stimmbruches aus der Chorschule am Wiener Stephansdom entlassen. Jahre einer unsicheren Existenz schlossen sich an, in denen er sich mehr schlecht als recht in verschiedenen Kapellen der Hauptstadt des österreichischen Kaiserreiches mit Singen sowie Violin- und Orgelspiel seinen Lebensunterhalt verdiente. In dieser Zeit entstanden eine Reihe von kirchenmusikalischen Werken, unter anderem auch das *Salve Regina* in E-Dur von 1756. Um 1757 wurde Haydn dann Kapellmeister bei Ferdinand Maximilian Franz, Graf von Morzin, der neben seinen Besitzungen im böhmischen Unter-Lukavec (Dolní Lukavice) auch ein Stadtpalais in Wien besaß. Ob nun Haydn für die gräfliche Familie Kirchenmusik komponierte, ist nicht bekannt, berichtet wird aber, daß er für sie eine ganze Reihe von Sinfonien, Cembalokonzerten, Trios und Werken für Bläserensemble schuf.

Seine nächste (und in seinem Leben auch letzte) Anstellung fand er bei den Esterházy, die zu den reichsten und mächtigsten Magnaten des Königreiches Ungarn gehörten: Im Mai 1761 wurde er Vizekapellmeister beim Prinzen Paul Anton Esterházy. Obwohl die Familie Güter in ganz Mitteleuropa besaß, hielt sie sich im Winter überwiegend in Wien und im Sommer überwiegend in Eisenstadt oder Kittsee auf; letzteres liegt an der Donau der alten ungarischen Krönungsstadt Preßburg (heute Bratislava/Slowakei) rechtsseitig gegenüber.

Der Leiter der Esterházy'schen Hofmusik war damals Gregor Werner, der auch den überwiegenden Teil der Kirchenmusik für die Kapelle in Eisenstadt schrieb. Als Werner 1766 starb, wurde Haydn automatisch sein Nachfolger als Kapellmeister und begann auch in größerem Umfang als bisher, Kirchenmusik zu komponieren. Schon zuvor war als Gelegenheitskomposition das *Te Deum* für Prinz Nicolaus Esterházy entstanden, der seinem 1762 verstorbenen Bruder als Oberhaupt der Familie nachfolgte. In eben diese Zeit der Jahre zwischen 1762 und 1763 fiel auch die Komposition einer Reihe von Opern, die allerdings nicht überliefert sind.¹

1983 fand der Herausgeber in einer Wiener antiquarischen Buchhandlung eine Motette *O coelitum beati*. Auf der Orgelstimme des von zwei Wiener Berufskopisten sorgfältig angefertigten Stimmensatzes (vgl. die Quelle A im Kritischen Bericht) ist „Haydn“ als Komponist angegeben; die Stimmen wurden in den Jahren um 1765 niedergeschrieben, wie sich aufgrund der Wasserzeichen des verwendeten Papiers ergab. Bei der aufgefundenen Motette handelt es sich um eine bislang unbekannte Komposition Joseph Haydns für Singstimmen (Soli und Chor) mit Orchesterbegleitung, die aus zwei Abschnitten besteht, der Sopranarie „O! coelitum beati amores“ und einem Alleluja-Chor. Mittlerweile erhielt das Werk im Hoboken-Verzeichnis die Nummer XXIIIa:G9.²

Bei der Spartierung der Stimmen wurde deutlich, daß zumindest der erste Abschnitt der Motette („O! coelitum beati“) das Kontrafakt einer Arie aus einer der heute verlo-

renen Opern der Jahre zwischen 1762 und 1763 darstellt. Dieses kann aus der Tatsache geschlossen werden, daß es bei der Unterlegung des lateinischen Textes anscheinend nur mit Mühe gelang, den ursprünglichen Silbenfall zu treffen; darüber hinaus sind viele von Haydns frühen Kantaten und Opern in italienischer Sprache nur als lateinische Kontrafakte überliefert. Eines dieser Werke, die *Motetto di Sancta Thecla*, liegt in drei Fassungen mit unterschiedlichen lateinischen Texten vor, von denen eine (aufbewahrt in Eisenstadt, Dom zu St. Martin) von Haydn selbst mit seinem Namen versehen und damit anerkannt wurde.

In der Wiener Hauptquelle unserer Motette ist in der Sopranarie die Orgelstimme nicht beziffert; vermutlich war dieses ebensowenig bei Vorlage aus der Oper der Fall. Im Alleluja-Chor hingegen liegt aber eine Bezifferung vor. Es könnte sein, daß Haydn selbst die Arie um den vermutlich eigens hierfür neu komponierten Chor ergänzte, um dem Werk einen geschlosseneren Charakter zu verleihen, wie es für das Kontrafakt „*Dictamina mea*“ zur *Applausus-Kantate* von 1768 belegt ist.³ Es gibt noch einen weiteren Hinweis dafür, daß der Alleluja-Chor von Anfang an als Schluß des Werkes vorgesehen war. So beginnt in der Solosopranstimme unserer Hauptquelle, die als einzige auch den Alleluja-Chor enthält, dieser noch auf Seite 3 der Stimme direkt im Anschluß an die Arie.

Die Arie ist in dem musikalisch dichten Stil komponiert, der Haydns Vokalmusik der frühen 1760er Jahre eigen ist. Charakteristisch für diesen sind die in ihrer Ausführung sehr anspruchsvollen Koloraturen und die Synkopierungen, wie sie in den Takten 37–39 und vor allem 87–90 mit der lang gehaltenen Note in der Solostimme auftreten. Der Alleluja-Chor ist ein eindrucksvolles Beispiel für die Kunstfertigkeit des Komponisten, in den Vokalstimmen Solo- und Tuttipassagen einander flüssig abwechseln zu lassen.

Hirschbach im Waldviertel, H. C. Robbins Landon
Weihnachten 1983/
Foncoussières, Frühjahr 1995
Übersetzung: Hans Ryschawy

¹ Aus dieser Zeit sind Fragmente zweier Opern bekannt: *Acide* und *La marchesa nespola*; weitere Opern sind vollständig verloren gegangen. Wenigstens dem Titel nach kennen wir aus dem eigenhändigen „Entwurf-Katalog“ des Komponisten, der 1765 begonnen wurde, die Opern *La vedova*, *Il dottore*, *Il Scanarello*. Der „Entwurf-Katalog“ befindet sich heute in der Musiksammlung der Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz (D-B, Signatur Mus. ms. Kat. 607); als Faksimileausgabe ist er in *Drei Haydn-Kataloge im Faksimile*, hg. von Jens Peter Larsen, Kopenhagen (Einar Munksgaard) 1941, veröffentlicht.

² *Joseph Haydn: Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*, zusammengestellt von Anthony van Hoboken, Band II, Mainz (B. Schott's Söhne) 1971, S. 145.

³ Das Autograph des Alleluja-Chors (Hob XXIIIc:3) wird im Burgenländischen Landesmuseum in Eisenstadt (A-EI) aufbewahrt, das vollständige Kontrafakt im Eisenstädter Esterházy-Archiv (A-Ee).

Foreword

After being dismissed from the Choir School of St. Stephan's Cathedral in Vienna about November 1749, Joseph Haydn eked out a precarious living for several years in the Imperial and Royal capital. He continued to sing and play violin and organ in various chapels. Various pieces of church music date from this period, including the *Salve Regina* in E major of 1756. About 1757, Haydn became *Kapellmeister* to Ferdinand Maximilian Franz, Count von Morzin, who had an estate in Unter-Lukavec (Dolní Lukavice) in Bohemia as well as a palace in Vienna. It is not known if Haydn wrote any church music for the Morzin family, but it is recorded that he wrote a quantity of symphonies, harpsichord concertos and trios as well as wind band music for them. Finally, in May 1761, Haydn was engaged as *Vice-Kapellmeister* to Prince Paul Anton Esterházy, one of the richest and most powerful magnates in the kingdom of Hungary: although the owner of a large number of estates in the whole of Central Europe, the family spent most of the winters in Vienna and the summers in Eisenstadt or Kittsee (on the Danube opposite the Hungarian Coronation town of Preßburg).

The head of the Esterházy musical establishment was Gregor Werner, and it was he who wrote most of the church music for the chapel at Eisenstadt. When Werner died in 1766, Haydn was automatically promoted to full *Kapellmeister* and began to write church music on a much larger scale than hitherto. But even before that date, there was the occasional piece of church music for Eisenstadt, e.g. the *Te Deum* for Prince Nicolaus Esterházy, head of the family since the death of his brother in 1762. In this period, Haydn wrote a number of operas, and out of them were fashioned, in the taste of the day, *contrafacta* in Latin of some arias originally in the Italian language. It is one such piece which is now under consideration.

In the late spring of 1983, the editor found the principal source (A) of this motet in a Viennese bookshop; the MS was written by Viennese professional copyists on Italian paper of the period c. 1765 – see the tracings of the watermarks, *infra* – and seemed to be a reliable copy of this almost unknown work. It appeared, as soon as the parts were put into the score, that the first section (“O! coelitus beati”) at least must have been a *contrafactum* of an aria from one of Haydn's lost operas of 1762–1763 (fragments of two survive: *Acide* and *La marchesa nespola*, and several others are totally lost: the titles – *La vedova*, *Il dottore*, *Il Scanarello* – are known to us from the composer's *Entwurf-Katalog* or “Draft Catalogue” begun in 1765). On the one hand, the Latin text seems to have been somewhat “squeezed” to fit the lost previous text, and on the other, many of Haydn's early cantatas and operas in Italian have survived only in Latin *contrafacta*: one such, the *Motetto di Sancta Thecla* exists in three different Latin adaptations, one of which (Eisenstadt, St. Martin's) was signed and thus authenticated by Haydn. In our principal, Viennese source there was no figuring for the organ part – nor would there have been in the presumed operatic original. But there were figures for the subsequent chorus “Alleluja,” and it may well be that Haydn himself added this

“Alleluja” to the first aria in its Latin version to make up a complete motet; in similar fashion he added the “Alleluja” XXIIIc:3 (autograph: Burgenländisches Landesmuseum) to a *contrafactum* from the *Applausus* cantata of 1768, “*Dictamina mea*” (complete Motet in the Castle Archives, Eisenstadt).

Now the incipit of our work was listed in Hoboken as XXIIIa:G9, with two sets of sources: one, purported to be in the Diözesanarchiv in Graz, turned out to have been confused with another G major motet by Haydn, a *contrafactum* made up from the *Applausus* cantata. Having received photographs of this “wrong” Haydn Motet, my wife and I went to Graz in the summer of 1983 and there was no trace of “O coelitus” and there never had been: some kind of misunderstanding must have been responsible (the late Dr. van Hoboken, of course, never consulted the Graz sources himself). The other source listed in Hoboken proved to be equally elusive, at least at the outset: it was listed as “Neumarkt/St. Veit,” by which, of course, one assumed Neumarkt in Styria and its neighbouring old church of St. Veit in der Gegend. After searching the organ lofts of both churches without any success – the curate of St. Veit assured me that there had never been any manuscript music in the twenty-five years of his service there – I noticed that Hoboken had credited Dr. Robert Münster of the Bavarian State Library for the information. I wrote to Dr. Münster and it transpired that there was a “Neumarkt/St. Veit” in Bavaria and that the musical manuscripts of that Parish church were in the Bavarian State Library to be catalogued. I was able to receive a microfilm of the source in question, which contains only the first aria but with two additional flutes. Now Haydn had, in 1761 and 1762, the possibilities of using two flutes – he does so in Symphony no. 7 (autograph: 1761) and in no. 9 (1762) – and there are two flute parts in both *Acide* and *La marchesa nespola* of 1763. Hence there is the possibility that these attractive flute parts are genuine, even though they are (at least now) missing from the Vienna source; on the other hand, the flute parts as they now stand in the Bavarian MS. are unplayable – there are whole bars omitted, and so forth. Therefore, until more evidence comes to light, these flute parts have been regarded as optional and have been placed in an Appendix (we have also supplied the flute parts with the instrumental materials in case one wishes to use them for performance purposes). The Bavarian MS also included figured bass on the “Basso” part, and we in turn have incorporated these figures in our score.

We are fortunate in having source A (see below) because it not only transmits a rather accurate text of the aria but especially because it is the only known source of the chorus. That the chorus was designed to complete the work can be seen in the fact that the Soprano Solo part (p. 3) contains the end of the aria and on the next line the beginning of the chorus.

Hirschbach im Waldviertel,
Christmas 1983/
Foncoussières, Spring 1995

H. C. Robbins Landon

Avant-propos

Au mois de novembre 1749, Joseph Haydn dû quitter l'école de la maîtrise de la cathédrale St.-Étienne de Vienne puisque sa voix commençait à muer. Ce fut le début d'une période difficile : il tenta, plutôt mal que bien, de gagner sa vie en chantant et en jouant du violon ou de l'orgue dans diverses chapelles de la capitale de l'empire autrichien. Durant cette période il composa une série d'œuvres de musique sacrée, entre autres le *Salve Regina* en Mi majeur de 1756. Vers 1757, il fut engagé comme maître de chapelle auprès de Ferdinand Maximilian Franz, comte de Morzin, qui, outre ses propriétés en Bohême dans le Bas-Lukavec (Dolní Lukavice), possédait également un palais à Vienne. Haydn a-t-il composé de la musique sacrée pour cette famille ? On l'ignore. On sait toutefois qu'il composa à son intention toute une série de symphonies, de concertos de clavecin, de trios et d'œuvres pour ensembles à vents.

Il fut ensuite engagé – et ce fut pour le reste de son existence – chez les Esterházy, l'une des familles princières les plus riches et les plus puissantes de l'empire de Hongrie. En mai 1761 il devint vice-maître de chapelle chez le prince Paul Anton Esterházy. Quoique sa famille possédât des biens dans toute l'Europe centrale, le prince Esterházy résidait principalement à Vienne durant l'hiver, tandis qu'il passait l'été à Eisenstadt ou à Kittsee, sur la rive droite du Danube, en face de Pressbourg (auj. Bratislave, Slovaquie), ville traditionnelle du sacre les rois de Hongrie.

Gregor Werner dirigeait à l'époque la musique à la cour des Esterházy ; ce dernier composait aussi et essentiellement de la musique sacrée pour la chapelle d'Eisenstadt. A la mort de Werner, en 1766, Haydn prit sa succession en qualité de maître de chapelle et consacra une grande partie de son temps à la composition de musique religieuse. Quelques œuvres de circonstances avaient déjà vu le jour auparavant : ainsi le *Te Deum* qu'il composa pour le Prince Nicolaus Esterházy qui succédait en 1762 à son frère à la tête de la famille. Les années 1762 et 1763 furent également marquées par la composition d'une série d'opéras, aujourd'hui malheureusement perdus.¹

En 1983, nous avons découvert chez un bouquiniste de Vienne un motet *O coelitum beati*. Il s'agit d'un matériel soigneusement préparé par deux copistes professionnels ; le nom de Haydn figure sur la partie d'orgue (cf. source A de l'apparat critique). Selon les filigranes du papier utilisé, l'activité des copistes se situe vers 1765. Le motet en question est une composition de Haydn – inconnue jusqu'à présent – pour soli et chœur avec accompagnement d'orchestre. Elle se compose de deux sections : un air de soprano « O! coelitum beati amores » et un Alleluia choral. Entre temps, cette œuvre a été enregistrée au catalogue Hoboken sous le numéro XXXIIIa : G9.²

En procédant à la mise en partition, il est apparu que la première section du motet (« O! coelitum beati ») est un contrafactum d'un air appartenant à un opéra de Haydn aujourd'hui perdu que Haydn composa entre 1762 et 1763. L'adaptation du texte latin à l'expression italienne n'a pu être réalisée, semble-t-il, qu'au prix de grands efforts ; on

sait par ailleurs que bien des cantates et opéras en langue italienne du jeune Haydn n'ont survécu que sous forme de contrafacta latins. Ainsi l'une de ces œuvres, le *Motetto di Sancta Thecla*, nous est parvenu par trois versions possédant chacune un texte latin différent ; l'une de ces versions, conservée à la cathédrale St.-Martin d'Eisenstadt, porte la signature autographe de Haydn authentifiant ainsi l'œuvre.

Dans la source principale de notre motet (la source viennoise), la partie d'orgue accompagnant l'air de soprano ne comporte pas de chiffrage suivant en cela probablement le modèle fourni par le matériel de l'opéra. En revanche, la partie accompagnant l'Alleluia du chœur présente un chiffrage. Il est possible que Haydn a ajouté lui-même une partie chorale à cet air afin de donner à l'œuvre une plus forte cohérence, comme il le fit pour le contrafactum « Dictamina mea » de la partie de la cantate *Applausus* de 1783.³ Un autre indice permet de penser que Haydn avait spécialement conçu l'« Alleluia » pour clore cette œuvre. Ainsi, en page 3 de la partie de soprano solo de notre source principale – qui est d'ailleurs la seule à posséder cette section chorale –, la partie de chœur est directement enchaînée à l'air.

L'air obéit à ce style musical particulièrement dense qui caractérise la musique vocale que Haydn composa au début des années 1760. L'extrême virtuosité de l'ornementation vocale et l'écriture syncopée en sont également caractéristiques – cf. mes. 37–39 et, tout particulièrement les mes. 87–90 avec la longue tenue à la partie du solo vocal. L'Alleluia offre un bel exemple de l'adresse avec laquelle le compositeur parvient à négocier les transitions entre les soli vocaux et les sections de tutti.

Hirschbach im Waldviertel, H. C. Robbins Landon
Noël 1983/
Foncoussières, printemps 1995
Traduction : Christian Meyer

¹ On possède des fragments de deux opéras composés à cette époque : *Acide* et *La marchesa nespola* ; les autres opéras sont totalement perdus. On sait d'après le « Entwurf-Katalog » (« Catalogue des esquisses ») rédigé par Haydn à partir de 1765, qu'il avait notamment composé les opéras *La vedova*, *Il dottore*, *Il Scanarello*. Ce catalogue est actuellement conservé au Département de la musique de la Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz (D-B, Mus. ms. Kat. 607) ; il a fait l'objet d'une publication facsimilée dans *Drei Haydn-Kataloge im Faksimile*, éd. par Jens Peter Larsen, Copenhague (Einar Munksgaard), 1941.

² *Joseph Haydn: Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis, zusammengestellt von Anthony van Hoboken*, vol. II, Mayence (B. Schott's Söhne), 1971, p. 145.

³ L'autographe de l'Alleluja (Hob XXIIIc : 3) est conservé au Burgenländisches Landesmuseum à Eisenstadt (A-EI) ; le Eisenstädter Esterházy-Archiv (A-Ee) possède une copie de l'ensemble du contrafactum.

Text

O! coelitus beati amores,
Laeta voce cantate,
Paeana proclamate,
Choro sonate,
Laetum paeana proclamate.

In die tam optata,
Ad vestra regna beata
Mortales invitate,
Ubi constanti regno frui
Valemus regno.

Alleluja!

O! you the blessed, from heaven on high,
sing the praises of [God's] love with joyful voices,
proclaim songs of triumph,
sound in chorus,
sing joyfully songs of triumph.

On this day, so longed for,
may you invite the mortals
into your joyous realm,
where under the reign [of the Lord]
we will be able to delight in the eternal kingdom.

Hallelujah!

Translation: Earl Rosenbaum
© 1996 by Carus-Verlag, Stuttgart

Oh! ihr Glückseligen, besingt vom Himmel herab
die Liebe [Gottes] mit freudiger Stimme,
tragt Siegeslieder vor,
tönt in Chören,
singt fröhlich Siegeslieder.

An diesem so sehr ersehnten Tage
möget ihr die Sterblichen
in eure glückvollen Reiche laden,
wo wir unter der Herrschaft [Gottes] imstande sind,
uns am ewigen Reiche zu ergötzen.

Alleluja!

Übersetzung: Berthold Over
© 1996 by Carus-Verlag, Stuttgart

O! bien-heureux, du haut des cieux,
chantez d'une voix joyeuse
faites sonner vos chants de triomphe
jouez en chœur
joyeusement faites sonner vos chants de triomphe.

En ce jour tant attendu,
puissiez-vous associer les mortels
à votre règne de béatitude,
jouissant de l'autorité royale
nous tiendrons notre force du royaume éternel.

Alleluia!

Traduction: Christian Meyer
© 1996 by Carus-Verlag, Stuttgart

127

in - vi - ta - te, in - - vi - ta - - - te u - bi

4+ 2 6 6 5 # 4+

131

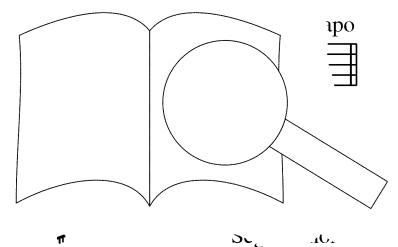
con - - stan - ti re - gno a - le - mus re - - -

6 4 3 6 6 6 #

135

Da Capo

6 6 7b 5



II. Chorus

Andante

2 Clarini
in Do / C

Violino I

Violino II

Viola

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Organo
Violoncello
Fagotto
Contrabbasso

7

Al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le -

Solo Tutti

Al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al

Solo Tutti

Al - le - lu - ja,

Tutti

Al - le - lu -

lu - ja, al - le - lu - ja,

lu - ja, al - le - lu - ja,

al - le -

le -

7

4

* Silbenverteilung evtl. wie T. 9 / text alignment perhaps like bar 9

[illegible]

le - lu - ja, al - le - lu - ja, le -

al - le -

Tutti

7 # 7 # 7 #

lu - ja, le - lu - ja, al - le - lu - ja,

al - le - lu - ja, al - le - lu - ja,

al - le - lu - ja, al - le - lu - ja,

al - le - lu - ja, al - le - lu - ja,

6 5 6 6 4 #

7

al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu -

al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al -

al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja,

al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le -

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

ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja!

ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja!

al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu -

lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu

6 5 7 6 5 4 3

I. Aria

Andante

1 2

9 10 11 12 13 14 15 16 17

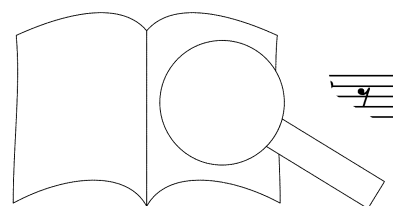
18 19 20 21 22 23

24 25 26 27 28 29 30 31 32

33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43

44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54

55 56 57 58 59 60 61 62 63



63

75

84

96

103

112

16

Fine

3]

tr

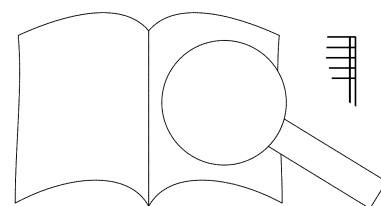
16

Fine

tr

3]

3]



-----no
Da Capo al Fine

Kritischer Bericht

I. Die Quellen

Die vorliegende Edition der Motette *O coelitum beati* stützt sich auf zwei Quellen:

- Stimmenabschriften aus Wien (Sigle **A**) und
- Stimmenabschriften aus der Pfarrkirche St. Veit in Neumarkt/Bayern (Sigle **B**), die allerdings nur die Soloarie überliefern, dafür aber zusätzlich zwei (fehlerhafte) Flötenstimmen enthalten.¹

Hauptquelle für die vorliegende Ausgabe ist **A**, da diese zum einen das Werk nach Haydns zu vermutender Intention vollständig und in allen wichtigen Stimmen überliefert und zum anderen dem Komponisten geographisch näher steht als **B**. Dank der letzteren konnten aber Fehler, die bei der Niederschrift von **A** entstanden waren, korrigiert werden (vgl. hierzu die Einzelanmerkungen des Kritischen Berichts).

Im Hobokenverzeichnis wird neben **B** auch eine Abschrift aus dem Diözesanarchiv in Graz (A-Gd) genannt, die aber heute verloren ist. Die Karteikarten, die Hoboken als Vorlagen für sein Verzeichnis angelegt hatte, enthalten aber Hinweise auf diese Quelle.² Der Index zur Karte enthält ein viertaktiges Incipit der instrumentalen Baßstimme, gefolgt von einem dreieinhalbtaktigen Incipit des Soprans. Unterhalb steht der Hinweis, daß es sich um ein zum Diözesanarchiv in Graz gehörendes Manuskript mit der Nummer 27/4 aus der Pfarrkirche Göss handelt. Auf der Karteikarte selbst ist als Titel der verlorenen Quelle vermerkt:

„Motetto de Sancto a C[anto] Solo, 2 Vi[olini], 1 V[iola] con Org[ano] et Vi[olone] Del Sig Heyden.“

Auf die Titelangabe folgt ein viertaktiges Incipit der Violine. Daß Hoboken nur Incipits der Arie, nicht aber Alleluja-Chores wiedergibt, läßt darauf schließen, daß die Grazer Quelle auch nur die Arie enthalten hat.

A: Handschriftlicher Stimmensatz, 19^{tes} Jh. in einer Wiener antiquarischen Bibliothek, heute im Privatbesitz. Quartformat, 10 Systeme pro Seite. Die Stimmen sind in verschiedenen Wiener Berichtsarten geschrieben. Die Flötenstimmen sind in der Originalschreibweise (vgl. Abb. 3) notiert. Das originale Titelblatt ging verloren, so daß die Orgelstimme nicht verwendet wurde. Diese zeigt die ursprüngliche Besetzung, die auf einen Stimmensatz für Violine, Viola und Orgel hindeutet (vgl. Abb. 2): auf der Vorderseite steht „J. Haydn“; in der Mitte, nach dem Titel, steht mit Bleischrift „O coelitum beati“; auf der Rückseite tragen die Nummer 611.

Folgende Stimmen sind überliefert; wiedergegeben wird die originale Schreibweise sowie – falls in der vorliegenden Ausgabe geändert – die originale Schlüsselung:
Organo: Kopist 1, mit Ergänzungen von anderer Hand wie

Tempobezeichnung „Andante“ und vielleicht auch einigen dynamischen Angaben (vgl. Abb. 2). Ein Bogen Papier mit drei beschriebenen und einer leeren Schlußseite. Beziffert ist die Stimme nur im Alleluja-Chor.

Violone: Kopist 1, mit Ergänzungen von anderer Hand wie Tempobezeichnung „Andante Solo“, dyn. Angaben „p:“ und „f:“ auf der gesamten 1. Seite. Umfang wie Orgelstimme.

Clarino Primo: Kopist 2; ein Blatt mit leerer Rückseite.

Clarino Secondo: ein Blatt mit leerer Rückseite; Bleistiftkorrekturen.

Soprano Solo [C₁-Schlüssel]: Kopist 2; vier Seiten (zwei Blätter) mit Zeichen starker Abnutzung (vgl. Abb. 1). Diese Stimme enthält auch den Chorsopran.

Alto [C₃-Schlüssel]: Kopist 2; ein Blatt mit leerer Rückseite.

Tenore [C₄-Schlüssel]: Kopist 2; ein Blatt mit leerer Rückseite; Bleistiftkorrekturen.

Basso: Kopist 2; ein Blatt mit leerer Rückseite.

Violino Primo: Kopist 2; zwei Blätter.

Violino Secondo: Kopist 2; zwei Blätter.

Viola: Kopist 2; ein Blatt (zwei Blätter). Nur die Arie, in der die Violine mit dem Chor spielt sie col basso.

B: Handschriftlicher Stimmensatz, 18^{tes} Jh. in der Bayerischen Staatsbibliothek in München (D-NT), Signatur NT 20^o. Quartformat, 10 Systeme pro Seite. Das originale Titelblatt ist verloren. Das Manuskript enthält nur die Soloarie „O! coelitum beati“. Die Flötenstimmen sind vermutlich von einem Kopisten zwischen 1780 geschrieben und weisen keine Aufzeichnungen auf. So wurde auch keiner der zahlreichen Flötenstimmen korrigiert.

Folgende Stimmen sind überliefert; wiedergegeben wird die originale Schreibweise sowie – falls in der vorliegenden Ausgabe geändert – die originale Schlüsselung:

Flauto Primo: eine Seite eines Blattes im Quartformat mit 10 Systemen pro Seite.

Flauto Secondo: eine Seite eines Blattes im Quartformat mit 10 Systemen pro Seite.

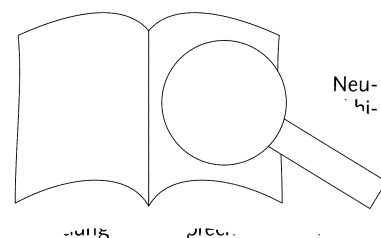
Violono Primo: zwei gegenüberliegende Seiten eines Quartbogens mit 10 Systemen pro Seite; Titel „Aria“.

Violono 2^{do}: zwei gegenüberliegende Seiten eines Quartbogens mit 10 Systemen pro Seite.

Alto Viola: zwei Seiten eines Blattes im Oktavformat mit 6 Systemen pro Seite.

Canto Solo [C₁-Schlüssel]: zwei Seiten eines Blattes im Oktavformat mit 6 Systemen pro Seite.

¹ Diese Quelle wird im Holmmarkt/St. Veit“ erwähnt, historisch bedeutsameren C dort befindlichen alten Ki Die Karteikarten werden Musikfreunde aufbewahrt Herrn Dr. Otto Biba, für die Editionen sehr verbunden.



Basso: zwei Seiten eines Blattes im Oktavformat mit 6 Systemen pro Seite; mit Bezifferung.

Ob die beiden Flötenstimmen original sind, kann nicht mit letzter Sicherheit gesagt werden. Einerseits fehlen sie in der wichtigen Quelle **A** und sind zudem in der vorliegenden Form nicht spielbar, da ganze Takte fehlen, andererseits hatte Haydn gerade in den Jahren 1761 und 1762 in Eisenstadt die Gelegenheit, zwei Flöten besetzen zu können.³

Auf der oben bereits im Zusammenhang mit der heute verlorenen Quelle aus Graz erwähnten Karteikarte Hobokens ist im Anschluß an den Nachweis der Grazer Quelle vermerkt, daß Hoboken die Quelle **B** am 24.7.1964 von Herrn Dr. Robert Münster von der Bayerischen Staatsbibliothek erhalten hat. Damals mußte auch das originale Titelblatt noch vorhanden gewesen sein, dessen Wortlaut Hoboken auf seiner Karte wiedergibt: „Aria in G. / Canto solo. / Violin Primo / Violin Secundo / Alto Viola. Flauto Primo / Flauto Secundo ad libitum. / Con Basso. / Del Sign. Hayden.“ Als Wasserzeichen vermerkt Hoboken das bayerische Wappen mit darunterstehenden Buchstaben „PMI“ und als Datierung der Handschrift die Angabe „1770–80“.

II. Zur Edition

Die vorliegende Ausgabe folgt bezüglich der Halsung von Noten, der Setzung von Akzidentien, der Verwendung von Augmentationspunkten heutigen Editionsprinzipien. Alle diesbezüglich notwendigen Änderungen wurden ohne Nachweise vorgenommen. Ergänzungen des Herausgebers wurden in den Noten dann nicht diakritisch gekennzeichnet, wenn sie nach **B** erfolgten. Sie wurden aber grundsätzlich in den Einzelanmerkungen nach **B** gekennzeichnet. Die diakritische Kennzeichnung für Herausgeberergänzungen nach Parallelstellen oder wegen musikalischen Gründen erfolgte in der Ausgabe bei Reischritzkys, Kursivsetzung, bei dyn. Angaben und bei Staccatozeichen und Ergänzungen mittels Einklammerung.

Kleingestochene Noten sind in der Ausgabe als Aufführungsempfehlungen in den Einzelanmerkungen (t) oder eine abweichende Interpretation des Herausgebers ersichtlich.

Die Vokalstimme der Arie obligat eingesetzt als eigene Stimme ausgeführt. Die Verwendung im Alleluja-Chor ist in der Ausgabe im Alleluja-Chor gemäß der Besetzung angegeben. So wurde die Vokalstimme vom Herausgeber ergänzt.

³ So auch Haydn für die Besetzung seiner Sinfonien Nr. 7 (Autograph aus dem Jahre 1761) und Nr. 9 (1762) auch 2 Flöten vor. Ebenfalls zwei Flöten sind für die nur fragmentarisch überlieferten Opern *Acide* und *La marchesa nespola* von 1763 (vgl. hierzu das Vorwort) vorgesehen.

Da über die Authentizität der beiden Flötenstimmen von **B** nichts Endgültiges gesagt werden kann, sie andererseits aber für Aufführungen nicht vorenthalten werden sollen, werden sie als Ad-libitum-Stimmen im Anhang der vorliegenden Ausgabe wiedergegeben.

Die Bezifferung der Baßstimme von **B** für den ersten Teil der Motette wurde in die Ausgabe übernommen, wobei Irrtümer der Bezifferung bei der Aussetzung korrigiert wurden.

III. Einzelanmerkungen

Folgende Abkürzungen werden verwendet: A = Alto, B = Basso, Bc = Basso continuo (Organo/Violoncell/Basso), Ctr = Clarini, Fl = Flauto, Org = Organo (Quelle), Soprano, T = Tenore, Va = Viola, Vl = Violin (Quelle). Quellensigle **A** und **B** gemäß

Zitiert wird in der Reihenfolge: Takt (Noten, Vorschlagsnote), Hauptquelle (ohne Siglen)

I. Aria

Org
Auftakt zu 1 V'
2 VI I 1–3
2 VI I
3 VI I
3 V'
4
4 V'
VI I, 1
Aria.
VI I
te
e. S[olo]:
gsvorschläge des Hg.s
Ausgabe folgt **B**
ungsvorschlag des Hg.s
ang (vgl. T. 125)
ginn T. 5
sind Aufführungsvorschläge des Hg.s
in **B**
nach **B** ergänzt
Bögen jeweils 2–3
f nur in **A**
in **A** gemeinsam gebalkte Sechzehntelnoten d'-g'-a'-g'; gemäß **B** geändert
Vorschläge nach **B** ergänzt
Viertelnote d (vgl. T. 110); gemäß **B** geändert
p und Sechzehntelpause in **B**
f in **B**
in **B** Staccati
Überbindungen über die Taktstriche; gemäß **B** geändert
g' in **B**
p nur in **A**
f nach **B** ergänzt; dort aber erst bei 2; in **A** keine
Bögen, in **B** Bogen 3–4
Achtelnoten; gemäß **B** geändert
Bögen 1–2 und 4–5; 3 mit Staccatopunkt



18 VI II 3–5
18, 19 VI I, II
18, 19 VI II 2 bzw. 3
19 VI I, II 2
19 VI I 4–6
19, 20 VI I
19 VI II
23 VI I
23, 63 S
24 VI I 2, 3

24, 26 VI I, II
25 VI I
25 VI II
26 VI II 1

Triolensechzehntel (ebenso VI I in T. 117)
Sechzehntelvorschläge
Vorschläge

g' in

Tri

p–

p (

in

Te:

St:

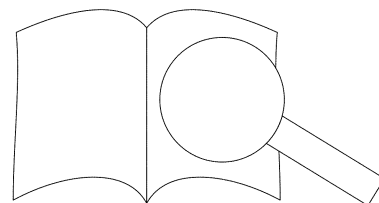
im

Vz

in

in **B**

Vorschlag nur in **A**; t zu Faktbeginn



- 109 Va
109 Org 1–2
110 VI I, II 3–113,8
110 VI II 1
112 VI II
114 VI II
117, 118 VI I, II

117 VI I, II 2
117 VI I 3–5
117 Vne 3
118 VI II
118 VI II
119 VI II
120 VI I, II
120 Org
123 VI I, II 1–4

in **B** Takt wie T. 110
Viertelnote *d* (vgl. T. 10); gemäß **B** geändert
in **B** Staccati
in **B** Sechzehntelpause (vgl. T. 11)
p bei 4
f nach **B** ergänzt
alle kurzen Vorschläge sind Sechzehntelvor-
schläge
jeweiliger Vorschlag und alle Bögen nur in **A**
Triolensechzehntel
f
langer Vorschlag nach **B** ergänzt
p nach **B** ergänzt
f nach **B** ergänzt; dort allerdings bei erster Note
Bögen nur in **A**
in **B** eine Oktave tiefer notiert (vgl. aber T. 21)
B hat



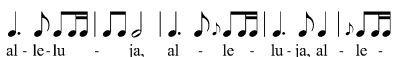
- 124 VI I, II
124 Org
125 VI I 6
125 VI I
125 VI I, II 8 bzw. 5
125 VI II 1
129 VI I
130 VI I 1
138 S

in **B** jeweils durchgehende Bögen über gemein-
sam gebalkten Vierergruppen
in allen Quellen zwei Viertelnoten; vom Hg. an
T. 3, 25 u. 65 angeglichen
Sechzehntelpause
f nur in **A**
Auflösungszeichen nach **B** ergänzt
Vorschlag nur in **A**
Triller nur in **A**
in **B** langer Vorschlag *c''*
Triller nach **B** ergänzt

II. Chorus

Generalvorzeichnung: ein Kreuz in Vne ab T. 12, Org ab T. 17 u. S für die
T.e 8–15 (2 Akkoladen)

7–11 T



22 T 3

Textverteilung vom Hg. an S angeglichen
Silbe „ja“ nachträglich hier ergänzt und dafür in
T. 29,3 gestrichen; die Änderungen wurden
nicht vom Kopisten vorgenommen

30 T

Textverteilung: „-le“ zu 2 und „-lu“ zu 4; v
Hg. an S angeglichen

39 VI I

p erst T. 40,3

44 T 2–46,1

Textverteilung: lediglich „-lu“ T. 45

46–47 Ctr II

zuerst



51 Ctr I

dann von frem
die Wiederhol
die vorlier
derung
gebr
d''

Anhang

(Ad-libitum-Flöten)

Auftakt zu

6 Fl I, II

ch

Sechzehntelvorschläge; vom Hg. geändert

Akt fehlt; vom Hg. ergänzt

Achtelnoten

Takte fehlen; Pausen vom Hg. ergänzt

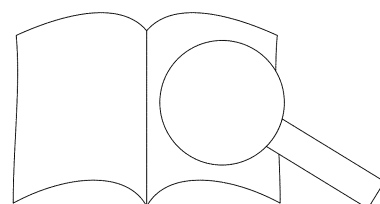
Varianten sind Aufführungsvorschläge des Hg.s

Takt fehlt; vom Hg. ergänzt

Sechzehntelvorschläge; vom Hg. geändert

Achtelpause; Noten vom Hg. ergänzt

Fermate bei Fl I auf dem Taktschlußstrich



Die lateinischen Messen (nach Hob. XXII)**The Latin Masses (according to Hob. XXII)**

Alle Messen als Studienpartituren (im Schubert) /

All Masses available as a set of study scores

51.900

- 1 Missa brevis in F
Soli SS, Coro SATB, 2 VI, Bc / 13 min 40.601
- 2 Missa a 4 voci alla cappella
(Fragment, nicht veröffentlicht bei Carus /
not available from Carus)
- 3 Missa brevis in G („Rorate coeli desuper“)
(Autorschaft unbekannt / authorship unknown)
Coro SATB, 2 VI, Bc / 8 min 40.602
- 4 Missa in honorem Beatissimae Virginis Mariae
in Es (Große Orgelsolomesse)
Soli SATB, Coro SATB, 2 Eh, 2 Cor, 2 VI, Vc/Cb,
Org solo, [2 Ctr, Timp] / 40 min 40.603
- 5 Missa Cellensis in honorem BVM in C
(Große Mariazeller Messe, Cäcilienmesse)
Soli SATB, Coro SATB,
2 Ob, 2 Fg, 2 Ctr, 3 Trb, Timp, 2 VI, Va, Bc,
[2 Cor im *Benedictus*] / 65 min 40.604
- 6 Missa Sancti Nicolai in G (Nikolaimesse)
Soli SATB, Coro SATB, 2 Ob, 2 Cor,
2 VI, Va, Bc / 27 min 40.605
- 7 Missa brevis Sancti Joannis de Deo in B
(Kleine Orgelsolomesse) / Solo S, Coro SATB,
2 VI, Vc/Cb, Org solo / 17 min 40.600
- Missa Nr. 7 mit verlängertem *Gloria* und
2 Ctr, arr. J. Michael Haydn Δ 40.600/50
- 8 Missa Cellensis in C (Kleine Mariazeller Messe)
Soli SATB, Coro SATB,
2 Ob, Fg, 2 Ctr, Timp, 2 VI, Va, Bc / 29 min 40.606
- 9 Missa in tempore belli in C (Paukenmesse)
Soli SATB, Coro SATB, 2 Ob, 2 Fg, 2 Ctr, Timp,
2 VI, Va, Bc, [Fl, 2 Clt, 2 Cor] / 45 min 40.607
- 10 Missa Sancti Bernardi de Offida in B
(Heiligmesse) / Soli SSATB(B), Coro SATB,
2 Ob, 2 Clt, 2 Fg, 2 Ctr, Timp, 2 VI, Va, Bc,
[2 Cor] / 50 min 40.608
- 11 Missa in angustiis in d (Nelsonmesse) 
Soli S(S)ATB, Coro SATB, 3 Ctr, Timp, 2 VI, Va,
Vc/Cb, Org, [Fl, 2 Ob, 2 Clt, Fg, 2 Cor] / 40 min 40.609
- 12 Missa in B (Theresienmesse)
Soli SATB, Coro SATB,
2 Clt, 2 Ctr, Timp, 2 VI, Va, Bc, [Fg] / 45 min 40.610
- 13 Missa in B (Schöpfungsmesse)
Soli S(S)AT(T)B, Coro SATB,
2 Ob, 2 Clt, Fg, 2 Cor, 2 Ctr, Timp,
2 VI, Va, Vc/Cb, Org / 44 min 40.611
- 14 Missa in B (Harmoniemesse)
Soli SATB, Coro SATB,
2 Cor, 2 Ctr, Timp, 40.612

Die Schöpfung. Orat.

Soli SATB, C

2 Cor, 3 T

CFg,

3 min

51.990

Mozart –

Choral Collections

- 1 2.111
- 2 2.112
- 3 2.113
- 4 2.114
- 5 2.115
- 6 2.116
- 7 2.117
- 8 2.118

Kleinere Kirchenwerke / Smaller church works

- Die Himmel erzählen die Ehre Gottes (arr. Horn)
Coro SATB, Org 6.502/10
Coro SAM, Org 6.502/20
Coro SSA, Org 6.502/30
- „Ein' Magd, ein' Dienerin“. Aria pro Adventu (G)
Hob. XXIIId:1
Solo S, 2 Cor, 2 VI, Va, Bc, [2 Ob] / 7 min 51.998
- „Eja gentes“ (L). Graduale pro omne tempore
Hob. XXIIId:15 / Coro SATB, 2 Ctr, Timp,
2 VI, Vc/Cb, Org solo / 3 min 50.398
- „Insanae et vanae curae“ (L). Offertorium
Hob. XXIII Anh. (nach Hob. XXI:1 Nr. 13c)
Coro SATB, Fl, 2 Ob, 2 Fg, 2 Cor, 2 Ctr,
3 Trb, Timp, 2 VI, 2 Va, Bc / 10 min 51.995
- „Libera me“ (L) Hob. XXIIb:1
Coro SATB, 2 VI colla parte voci, Bc / 3 min 50.397
- „Non nobis Domine“ (L). Motette
(„Offertorio in stile a cappella“) Hob. XXIIId:1
Coro SATB, Bc / 4 min 51.997
- „O coelitus beati“ (L). Motette Hob. XXI
Solo [AT], Coro SATB, 2 Tr,
2 VI, Va, Bc, [2 Fl] / 14 min 51.996
- „O Jesu, te invocamus“ (L) Hob.
Coro SATB, 2 Ctr, Timp, 2 Ob. 51.998
- „Responsoria de Venerabili“
Hob. XXIIId:4 / Coro SATB 51.994
- Salve Regina in g (1777)
Soli o Coro SATB, 2 VI, 2 Ctr, 2 Fg, 2 Cor, 2 Ctr, 3 Trb,
Timp 51.999
- Six Psalms (E/G) A. 6. Th 51.994
- Te Deum (L) 51.999
- for Empr 51.999
- Coro SA 51.999
- Timp 51.999
- 7 51.999
- 8 51.999
- 9 51.999
- 10 51.999
- 11 51.999
- 12 51.999
- 13 51.999
- 14 51.999
- 15 51.999
- 16 51.999
- 17 51.999
- 18 51.999
- 19 51.999
- 20 51.999
- 21 51.999
- 22 51.999
- 23 51.999
- 24 51.999
- 25 51.999
- 26 51.999
- 27 51.999
- 28 51.999
- 29 51.999
- 30 51.999
- 31 51.999
- 32 51.999
- 33 51.999
- 34 51.999
- 35 51.999
- 36 51.999
- 37 51.999
- 38 51.999
- 39 51.999
- 40 51.999
- 41 51.999
- 42 51.999
- 43 51.999
- 44 51.999
- 45 51.999
- 46 51.999
- 47 51.999
- 48 51.999
- 49 51.999
- 50 51.999
- 51 51.999
- 52 51.999
- 53 51.999
- 54 51.999
- 55 51.999
- 56 51.999
- 57 51.999
- 58 51.999
- 59 51.999
- 60 51.999
- 61 51.999
- 62 51.999
- 63 51.999
- 64 51.999
- 65 51.999
- 66 51.999
- 67 51.999
- 68 51.999
- 69 51.999
- 70 51.999
- 71 51.999
- 72 51.999
- 73 51.999
- 74 51.999
- 75 51.999
- 76 51.999
- 77 51.999
- 78 51.999
- 79 51.999
- 80 51.999
- 81 51.999
- 82 51.999
- 83 51.999
- 84 51.999
- 85 51.999
- 86 51.999
- 87 51.999
- 88 51.999
- 89 51.999
- 90 51.999
- 91 51.999
- 92 51.999
- 93 51.999
- 94 51.999
- 95 51.999
- 96 51.999
- 97 51.999
- 98 51.999
- 99 51.999
- 100 51.999

Gesänge mit Klavierbegleitung (G)**Songs with piano accompaniment (Hob. XXVc)**

- Augenblick: „Inbrunst, Zärtlichkeit,
erstand“ (Text: J. N. Götz) / 3 min 40.282/70
- Die Harmonie in der Ehe: „O wunderbare
Harmonie“ (Text: J. N. Götz) / 4 min 40.282/50
- 3 Alles hat seine Zeit: „Lebe, liebe, trinke,
lärme“ (Text: Athenaeus; übertragen
von J. A. Ebert) / 2 min 40.282/90
- 4 Die Beredsamkeit: „Freunde, Wasser
machet stumm“ (Text: G. E. Lessing) / 2 min 40.282/60
- 5 Der Greis: „Hin ist alle meine Kraft“
(Text: J. W. L. Gleim) / 2 min 40.282/40
- 6 Die Warnung: „Freund, ich bitte,
hüte dich“ (Text: J. W. L. Gleim) / 2 min 40.282/80
- 7 Wide 40.282/30
- 8 Aus 40.282/20
- 9 Aber 40.282/20

Δ = In Vorl

