

Joseph  
**HAYDN**

---

**O coelitum beati**

Motetto

Hob. XXIIIa: G9

Soli S[AT], Coro SATB  
2 Clarini, 2 Violini, Viola e Basso continuo  
ad libitum: 2 Flauti

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

Orgelauszug / Organ score  
Paul Horn



---

Carus 50.399/03

# Inhalt

I. Aria „O! coelitum beati“ (Soprano solo)	3
II. Coro „Alleluja“ ([Soli SAT], Coro SATB)	8
Nachwort / Postscript	11

## Text

O! coelitum 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!

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.

Alleluia!

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

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

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

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),  
choral score (Carus 50.399/05),  
complete orchestral material (Carus 50.399/19).

# O coelium beati

Motetto Hob. XXIIIa: G9

Joseph Haydn

1732–1809

## 1. Aria

Orgelauszug: Paul Horn

Andante

Soprano

Archi  
Basso continuo

Au. / Duration: ca. 14 min.

© 19. / -Verlag, Stuttgart – CV 50.399/03

Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten./Any unauthorized repro

Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved / Printed in Germany / www.carus-verlag.com

prohibitu

.

du.

H. C. Robbins Landon.



27

ta vo-ce can - ta - te, can - ta - - - te pae - a - na pro - cla - ma - te, pro - cla -

33

ma - te, pro - cla - ma - te, pae - a - na pro - cla - ma - te, cho - ro, cho - ro so -

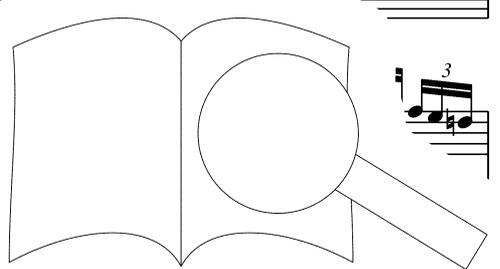
38

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

44

- - - te, pro - - - cla - ma - - -

50



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

Musical score for measures 55-59. The vocal line is mostly rests, with a trill (tr) in measure 59. The piano accompaniment features triplets and a trill in the right hand.

Musical score for measures 60-65. The vocal line includes the lyrics "O! coe-li-tum be-a-ti, be-a-ti a-". The piano accompaniment includes a piano marking (*p*) and triplets.

Musical score for measures 66-71. The vocal line includes the lyrics "mo-res, lae-ta vo-ce can-ta-te, can-ta-". The piano accompaniment features sustained chords and moving lines.

Musical score for measures 72-77. The vocal line includes the lyrics "a-na pro-cla-ma-". The piano accompaniment consists of block chords in the right hand and a steady bass line.

Musical score for measures 78-83. The vocal line includes the lyrics "te, pae-". The piano accompaniment continues with block chords and a bass line. A large watermark graphic is overlaid on the page.

84

a - na - cla - ma - te, cla - ma - te, gau - de

89

te. Lae - tum, lae-tum pae-

95

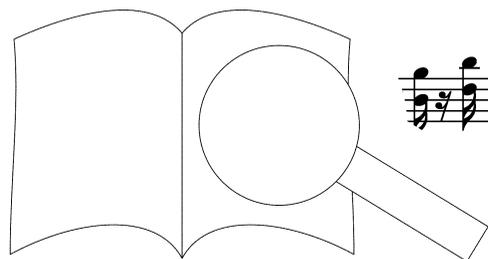
a - na pro-cla - ma - te, pro-cla - ma

101

te, pro-cla - ma te. te.

1'

3 3 3 3 3



112

117

*Fine* *7*

In

122

di - etam op - ta - ta, ad ve - stra re - gna be - a - ta, no,

127

in - vi - ta - te, in - vi - con - stan - ti re - gno fru -

133

## 2. Chorus

Andante

Soprano  
Alto  
Tenore  
Basso

2 Clarini  
Archi  
Basso continuo

Solo Tutti *p*

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

Solo Tutti *p*

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

Tutti *p*

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

Tutti *p*

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

7

Solo

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

Solo

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

Archi

+Ctr

13

Solo

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

Solo

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

Solo

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

19

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

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

25

30

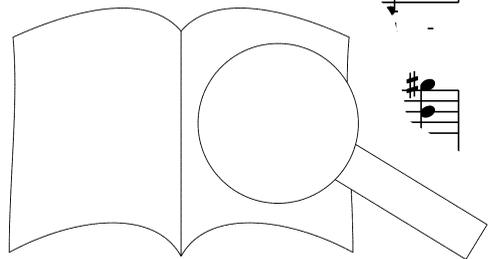
*tr* al - le - lu - ja, al *Tutti* le - lu - ja, al - le - lu -

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

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

le - lu - ja, al -

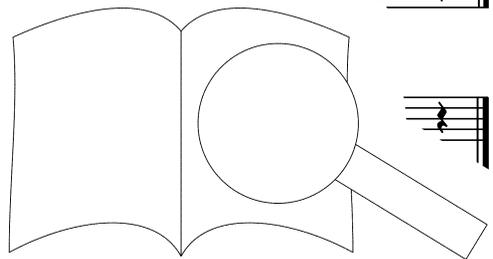
+Ctr



ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja,  
 ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja,  
 ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja,  
 ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja,  
*p*

*p* al - le - lu - ja, *f* al - le - lu - ja, al - le -  
*p* al - le - lu - ja, *f* al - le - lu - ja, al - le - ja, le -  
*p* al - le - lu - ja, *f* al - le - lu - ja, al - le -  
*p* al - le - lu - ja, *f* al - le -  
 Archi +Ctr

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



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

## Nachwort

Im November 1749 wurde Joseph Haydn wegen seines Stimmbruchs 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.<sup>1</sup>

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 unbekannt 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.<sup>2</sup>

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.<sup>3</sup> 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 Tutti passages einander flüssig abwechseln zu lassen.

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

<sup>1</sup> 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.

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

<sup>3</sup> 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).

## Postscript

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! coelitum 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 coelitum" 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 to have a set of handwritten parts because they not only transmit a rather accurate text of the aria but especially because they are the only known source for the chorus (see the Kritischer Bericht, p. 28 in the score, CV 50.399/01). 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, H. C. Robbins Landon  
Christmas 1983/Foncoussières, Spring 1995