

Joseph
HAYDN

Te Deum

für die Kaiserin Marie Therese / for Empress Marie Therese

Hob. XXIIIc:2

Coro (SATB)

Flauto, 2 Oboi, 2 Fagotti

2 Corni, 3 Clarini, Timpani

2 Violini, Viola e Basso continuo

herausgegeben von / edited by
Armin Kircher

Joseph Haydn · Musica sacra
Urtext

Partitur / Full score



Carus 51.999

Vorwort

Das *Te Deum*, auch Hymnus Ambrosianus genannt, zählt zu den ältesten überlieferten Lobgesängen der Kirche. Entstanden ist der Text vermutlich in der ersten Hälfte des 4. Jahrhunderts, die Entstehungslegende nennt die heiligen Bischöfe und Kirchenlehrer Augustinus und Ambrosius von Mailand als Autoren. Eine Zuschreibung an Bischof Niketas von Remsina (um 400), der den ursprünglich griechischen Hymnus in den lateinischen Gottesdienst eingeführt haben soll, ist fragwürdig. Im Antiphonar von Bangor (Nordirland um 690) findet sich der früheste Beleg für die heutige Form des Hymnustextes. In der katholischen Liturgie hat das *Te Deum* noch heute seinen liturgischen Platz im Offizium, dem Stundengebet der Priester und Ordensleute. Es beschließt an allen Sonn- und Festtagen, ausgenommen den Sonntagen der Fastenzeit, die Matutin. Bereits im Mittelalter wurde der Hymnus bei den Hochfesten des Kirchenjahres, bei Weihen, Prozessionen und festlichen Anlässen am Ende der Messfeier gesungen. Im Barock bildete das *Te Deum* bei kirchlichen und höfischen Dankfeiern, den Andachten „pro gratiarum actione“, die vor dem ausgesetzten Allerheiligsten in besonders festlicher Weise gestaltet wurden, den liturgischen und musikalischen Höhepunkt.¹ Das süddeutsch-österreichische Kirchenmusikrepertoire des 18. und 19. Jahrhunderts bietet eine große Zahl von *Te-Deum-Vertonungen* an, für deren Gestaltungstradition die formale Dreiteilung mit einem expressiven Mittelteil im langsamen Tempo und einer abschließenden Fuge charakteristisch ist.²

Joseph Haydns *Te Deum* in C-Dur, komponiert für Kaiserin Marie Theresen (1772–1807), die zweite Frau ihres Cousins Kaiser Franz II. (ihre Mutter und sein Vater, Kaiser Leopold II., waren Geschwister), kann in die Zeit zwischen 1798 und 1800 datiert werden.³

Die Eingrenzung der Entstehungszeit wird durch eine Quittung für die „Copiaturn von meinem *Te Deum* 6 f [= Gulden] 24 Kreuzer empfangen 28. October 1800“⁴ ermöglicht.

Die Verbindung von Haydns *Te Deum* mit Kaiserin Marie Theresen beruht auf zwei brieflichen Äußerungen von Haydns Freund und Biographen Georg August Griesinger, die mit dem Druck des Werkes in Zusammenhang stehen. Am 11. November 1801 schreibt Griesinger an den Leipziger Verlag Breitkopf & Härtel, dass Haydn seinerseits ein *Te Deum* erwähnte, „welches er der Kaiserin vor 2. oder 3. Jahren gemacht habe“. Nochmals bestätigt er dem Verleger am 20. März 1802, dass Haydn „auch sein neuestes *Te Deum*, das er für die Kaiserin gemacht hat“ dem Verlag übergeben möchte.

Für einen konkreten Auftrag seitens des Kaiserhauses finden sich keine Nachweise, ebenso nicht für eine Entlohnung Haydns oder die Übergabe einer Widmungspartitur an die Kaiserin. Weder ist im Erstdruck noch in einer der Abschriften eine Dedikation an die Kaiserin vermerkt. Im Verzeichnis der Kirchenmusikalien aus dem Nachlass der Kaiserin sind zwar Partitur und Stimmen von Haydns *Te Deum* angeführt,⁵ ob es sich um ein handschriftliches Material oder die Druckausgabe handelte, geht daraus aber nicht hervor.

Nach Aufhebung der kirchenmusikalischen Verordnungen Kaiser Josephs II. vom Februar 1783, die eine Einschränkung des Instrumentengebrauchs im Gottesdienst vorsahen und für die Pause in Haydns kirchenmusikalischem Schaffen bis in das Jahr 1796 verantwortlich gemacht werden, entstand das *Te Deum* ungefähr zeitgleich mit der *Nelsonmesse*, der *Theresienmesse* und dem Oratorium *Die Schöpfung*. Der besonders an Musik und Kunst interessierte Fürst Nikolaus II. (1765–1833) hat den bereits pensionierten Haydn wieder in sein Amt als Kapellmeister, das er von 1766 bis 1790 innehatte, eingesetzt. Die einzige größere Verpflichtung war nunmehr die Komposition und Aufführung einer Missa solemnis zum Namenstag der Gemahlin des Fürsten, Maria Josepha Hermenegild (1768–1845), Prinzessin von Liechtenstein, „im übrigen fungierte er, als nun weltberühmter Meister und Patriarch der Tonkunst, eher als Repräsentationsfigur, mit der sich das fürstliche Haus schmückte“.⁶ Der Namenstag der Kaiserin wurde am Fest Mariä Namen, jeweils am Sonntag nach dem 8. September, dem Fest Mariä Geburt, gefeiert. Zum Gedächtnis an die Befreiung Wiens nach der Türkenbelagerung im September 1683 eingeführt, wurde das Fest von Joseph II. zwar abgeschafft, aber in den damaligen Kriegszeiten mit Prozession, *Te Deum* und Festmesse wieder feierlich begangen.

Naheliegender ist die Annahme, dass der Kompositionsanlass des *Te Deum* mit Besuchen des Kaiserpaars und des Palatins von Ungarn, einem Bruder des Kaisers, die in Eisenstadt für den Herbst 1797 und 1800 belegt sind, in Zusammenhang steht. Im höfischen Zeremoniell waren für derartige Anlässe feierliche Andachten vorgesehen, bei denen prachtvolle *Te-Deum-Vertonungen* als Huldigung des

¹ Friedrich W. Riedel gibt in seinem Artikel „Michael Haydns *Te-Deum-Vertonung* als Ausdruck christlicher Frömmigkeit“, in: *Bericht zum Johann-Michael-Haydn-Symposium 2006* (in Vorbereitung), den folgenden Ablauf an: Tantum ergo, Aussetzung, Gebet, Litanei (wenn kein Hochamt folgt), *Te Deum*, Versikel und Gebete (daran schloss das Hochamt an, das vor dem Allerheiligsten gefeiert wurde), Genitori genitoque, sakramentaler Segen.

² Vom sogenannten „frühen“ *Te Deum* Haydns, das mit einer incipitlosen Eintragung auf Seite 21 in Haydns Entwurfskatalog in Verbindung gebracht wurde, ist keine autographe Partitur erhalten. Im autorisierten Werkverzeichnis Elßlers aus dem Jahr 1805 fehlt es. Abschriften geben Joseph oder Michael Haydn als Autoren an, oder sparen die Nennung eines Vornamens aus. Die Vermutung, es könnte zur Hochzeit von Fürst Paul Anton 1762/63 entstanden sein, ist unwahrscheinlich, denn Haydn war in dieser Zeit noch nicht für die Kirchenmusik zuständig, auch ist kein Aufführungsmaterial im Fürstlich Esterházy'schen Archiv erhalten.

Vgl. Marianne Helms, „Das *Te Deum* Hoboken XXIII:1 (Klavsky V,3). Eines der sowohl Joseph als auch Michael Haydn zugeschriebenen Werke“, in: *Bericht zum Johann-Michael-Haydn-Symposium 2006* (in Vorbereitung).

³ Irmgard Becker-Glauch: „Joseph Haydns *Te Deum* für die Kaiserin. Eine Quellenstudie“, in: *Colloquium Amicorum. Joseph Schmidt-Görg zum 70. Geburtstag*.

⁴ H. Bötstiber, *Joseph Haydn. Unter Benutzung der von C. F. Pohl hinterlassenen Materialien weitergeführt*, 3. Bd., Leipzig 1927, Seite 163.

⁵ John A. Rice, *Empress Marie Theresen and Music at the Viennese Court, 1792–1807*, Cambridge 2003, Seite 268.

⁶ Ludwig Finscher, *Haydn*, Laaber 2000, Seite 465.

Himmlichen Herrschers und des von Gottes Gnaden eingesetzten habsburgischen Herrscherhauses erklangen.⁷ Zu einer Aufführung des *Te Deum*, vermutlich zusammen mit der *Nelsonmesse*,⁸ kam es im Herbst 1800, als Admiral Nelson und das Ehepaar Lord und Lady Hamilton in Eisenstadt zu Besuch weilten.

Da Haydns autographe Partitur verschollen ist,⁹ sind die Erstausgabe des Werkes und die authentischen Stimmenabschriften die wichtigsten Quellen für die Forschung. Die Erstausgabe von Haydns *Te Deum*, erschienen im Herbst 1802 bei Breitkopf & Härtel, beruht auf dem Eisenstädter Aufführungsmaterial.¹⁰ Dieses wurde von drei unterschiedlichen Schreibern in mehreren Phasen erstellt und enthält autographe Eintragungen Haydns, so auf der ersten Seite der beiden Geigenstimmen Ergänzungen von Vortragsbezeichnungen, Staccati und Bindebögen in den Anfangstakten und einige *fz* auf der zweiten Notenseite.

Haydn bot dem Verleger mit dem *Te Deum* ein Werk an, das schon einige Jahre zuvor entstanden war und respektierte damit, wie auch bei seinen Messen, den Wunsch des Fürsten, neue Werke erst zu einem späteren Zeitpunkt zu veröffentlichen. „Triumphieren wir aber noch nicht bis wir's haben, denn das Schreiben nach Eisenstadt und die Besorgung der Copie (das *Te Deum* hat Hn. nur in Stimmen, die man zu Eisenstadt alle Augenblicke selbst brauchen kann) erfordert immer einige Weile“, bemerkt Griesinger, bevor er am 21. April 1802 dem Verlag berichten konnte, dass er Kopien der Stimmen des *Te Deum* von Haydn als Stichvorlage erhalten hat.

Vom Verlag wurde zusätzlich der deutsche Text „Sieh die Völker auf den Knien“ von Prof. C. A. H. Clodius unterlegt, womit die Verbreitung des Werkes im evangelischen Raum gewährleistet sein sollte. Daneben wurde in den Takten 172–173 und 176–177 die originale Stimmkreuzung zwischen den beiden Oboen aufgehoben.¹¹

Neben dem Aufführungsmaterial in Eisenstadt ist das *Te Deum* in zwei weiteren authentischen Abschriften, teils mit autographen Eintragungen, erhalten: die beiden Stimmensätze aus Graz¹² und der Sammlung Lobkowitz in Nelahozeves¹³ sind vollständig von Johann Elßler, seit 1787 Haydns persönlicher Kopist, in dessen später Handschrift geschrieben und benutzen die Eisenstädter Stimmen als Kopiervorlage. Im Grazer Material, das Irmgard Becker-Glauch wiederentdeckt hat, sind, über die von Elßler bereits mitkopierten autographen Korrekturen aus den Eisenstädter Stimmen hinaus, von Haydn zahlreiche Ergänzungen vorgenommen worden. Am nachhaltigsten sind die Änderungen der Tempoangaben, wodurch Haydn eine Steigerung der Wirkung erreichte. Der erste Teil wurde von „Allegro“ in „Allegro con spirito“ ausgebessert, der dritte Satz anstelle von „Allegro moderato“ ebenfalls in „Allegro con spirito“. Weiter fügt Haydn zahlreiche *fz* in den Takten 44–55 der Violine I und II ein und gibt damit den synkopischen Figuren eine schärfere Kontur. In Takt 9 und 11 der Vokalstimmen wird das „Te“ mit einem forte akzentuiert, in den gleichen Takten der Pauke wurden diese Akzente durch „fortiss.“ und „ff.“ übernommen. Haydns Ergänzungen in den Grazer Stimmen können erst nach April 1802, nach

dem Griesinger eine Abschrift für Breitkopf & Härtel bereits erhalten hatte, erfolgt sein, vorausgesetzt, das Material war zu diesem Zeitpunkt bereits geschrieben. Für wen das Grazer Material erstellt wurde oder ob es möglicherweise aus dem Besitz der Kaiserin stammt, ist nicht bekannt. Die Partiturausgabe bei Breitkopf & Härtel enthält keine der von Haydn in den Grazer Stimmen eigenhändig vorgenommen Revisionen.

Die 26 Stimmen der Sammlung Lobkowitz enthalten die ursprünglichen Tempoangaben aus dem Eisenstädter Material sowie Haydns dortige eigenhändige Eintragungen in den beiden Violinstimmen. Nachträglich wurden von Elßler mit hellerer Tinte die autographen Korrekturen und Ergänzungen des Grazer Materials auf die Stimmen der Sammlung Lobkowitz übertragen.

Zeitgleich mit der *Nelsonmesse* entstanden, könnte das *Te Deum*, ähnlich wie es sich bei dieser verhält, neben den Streichern ursprünglich mit drei Trompeten und Pauken, aber ohne Holzbläser besetzt gewesen sein. Da Fürst Nikolaus II. die Verträge der 1794 für vier Jahre angestellten Bläser nicht verlängert hat, standen diese ab 15. März 1798 und somit für die Uraufführung der *Nelsonmesse* nicht mehr zur Verfügung. Drei Trompeter waren dagegen ab 1798 „dienstweise“ engagiert und ab 1799 fest angestellt. Marianne Helms stellt die These auf, dass die Stimmen der Holzbläser und der Hörner des *Te Deum* nicht von Haydn selber stammen und zu einem späteren Zeitpunkt ergänzt worden sind.¹⁴ Ein möglicher Anlass dafür wäre der Besuch Admiral Nelsons in Eisenstadt im Herbst 1800 gewesen, in dessen Umfeld der Fürst zwei Oboisten, einen

⁷ In einigen Abschriften von Haydns *Te Deum* aus dem 19. Jahrhundert steht bei der Fermate über dem Paukenwirbel im ersten Takt des c-Moll-Adagios der Vermerk „Entrada“ oder eine ähnliche Angabe. „Intrada“ lautet Haydns Eintragung bei ähnlichen Stellen, z. B. bei 1. Takt der *Sinfonie mit dem Paukenwirbel*. Wenn das *Te Deum* zum Empfang des Herrschers und bei Friedensfeiern zur Aufführung kam, war bis ins frühe 19. Jahrhundert die Improvisation der „Toccata di Trombe“, von Trompetenintraden am Beginn, in der Mitte und am Ende der Vertonungen vorgeschrieben.

⁸ Als dritte seiner sechs großen Messen schuf Haydn in der kurzen Zeit vom 10. Juli bis 31. August 1798, weil, wie Griesinger berichtet, Haydn „damals Krankheits halber nicht ausgehen konnte“, die *Missa in angustii*. Ihrem Titel zufolge wurde sie in Zeiten der Bedrohung und Not komponiert. Hans-Josef Irmen bezieht den lateinischen Titel auf „persönliche gesundheitliche Nöte“ Haydns. (Irmen, *Joseph Haydn. Leben und Werk*, Köln 2007, Seite 254.) Bekannt ist sie als *Nelsonmesse*; die deutschen Beinamen der sechs späten Messen sind apokryph und erst nach Haydns Tod belegt. Die Uraufführung erfolgte am 23. September 1798.

⁹ Das Pariser *Concert des Amateurs* bestätigte Haydn am 11. Januar 1803 den Empfang eines *Te Deum*. Ob es die Originalpartitur vom *Te Deum* für die Kaiserin war, eine Abschrift, die Druckausgabe oder überhaupt ein anderes Werk, ist nicht zu klären.

¹⁰ Eisenstadt, Fürstlich Esterházyisches Musikarchiv (A-Ee) 6.

¹¹ Eine solche Stimmkreuzung ist beispielsweise auch in den Takten 232–236 im Gloria der *Schöpfungsmesse* anzutreffen.

¹² Graz, Johann-Joseph-Fux-Konservatorium, Bibliothek (A-Gfk), Ms. 320.

¹³ Nelahozeves, Roudnicka Lokowiczka sbírka, zámek (CZ-Nlobkowicz) X.A.e.71.

¹⁴ Marianne Helms, „Ein Schwesternwerk der ‚Nelsonmesse‘? Zur Edition von Haydns *Te Deum* Hob. XXIIIc:2“, in: *Haydn-Studien* 9 (2006), Seite 157–175.

Klarinetten, einen Fagottisten und zwei Hornisten anstellte. Wegen der umfangreichen Arbeiten am Oratorium *Die Jahreszeiten* sowie einer ernsthaften Erkrankung nahm Haydn „fremde Hilfe wohl nicht nur beim Schreiben, sondern auch beim Setzen der Holzbläserstimmen in Anspruch.“ Sollte dies der Fall sein, gab Haydn den Auftrag für die Ergänzung der Bläserstimmen und autorisierte dann die Arbeit.

Helms führt bei der Infragestellung der Authentizität der Holzbläserstimmen mehrere Argumente an: Die Stimmen von Flöte, Oboen und Fagott im Eisenstädter Aufführungsmaterial stammen vom selben Kopisten, der die nicht authentischen Bläserstimmen in der *Nelsonmesse* geschrieben hat; merkbare Unterschiede in der Bläserbehandlung zwischen den Messen von 1799 und 1801 und dem *Te Deum*, bei dem Holzbläser nicht zur Strukturierung des musikalischen Satzes beitragen; die Instrumentierung mit einer Flöte (außer in seiner letzten Messe, der *Harmoniemesse*, besetzt Haydn keine Flöte); die Fagottstimme, die zusammen mit dem Continuo geführt wird und kein eigenes Profil zeigt. Die Übersendung eines die Holzbläser umfassenden Stimmsatzes des *Te Deum* an Breitkopf & Härtel ist für Helms ebenfalls kein Echtheitsbeleg für alle Stimmen. Sie führt die Vorgeschichte der Drucklegung der *Nelsonmesse* an: „Der Verlag hatte sich die Stichvorlage für die ‚Nelsonmesse‘, Stimmen inklusive der fremden Holzbläser, Flöte, zwei Oboen und Fagott, für seine Ausgabe, die im Frühjahr 1803 erschien, schon beschafft, bevor er diesbezüglich mit Haydn in Verbindung trat.“¹⁵

Haydn gelingt in seinem *Te Deum*, wie in allen seinen späten geistlichen Werken, ein Verschmelzen der strengen kirchenmusikalischen Tradition mit einer einfachen liedhaften Melodik. Musikalischer Einfallsreichtum bei der Affektdarstellung, thematische Konzentration und klangliche Kontrastwirkung sowie die Verbindung von homophonen und kontrapunktischen Strukturen wirken prägend für Haydns späten Vokalstil, der von den kraftvollen Chören der Oratorien Händels inspiriert ist. Der jubelnde Grundcharakter von Haydns Vertonung entspricht dem Lobpreis der Dichtung. Zwei Abschnitte in strahlendem C-Dur umrahmen ein kurzes, jedoch musikalisch äußerst konzentriertes Adagio in c-Moll. Der abwärtsgerichtete Dreiklang bei „quiesumus“ vermittelt eine demütig bittende Haltung, der *Pasus duriusculus*, die chromatische Abwärtsbewegung im Lamento-Bass in den Takten 87 bis 90, symbolisiert das Leiden und den Kreuzestod Christi. Wie bereits in seinen frühen geistlichen Werken, setzt Haydn im *Te Deum* mehrfach das Unisono der Vokalstimmen ein und unterstreicht damit nachdrücklich die Bedeutung einzelner Textpassagen. Das einstimmige Anfangsthema des Chores wird in der Haydn-Forschung als ein Zitat des Initiums des VIII. Psalmtons interpretiert. Im Gegensatz zu den geistlichen Werken seines Bruders Johann Michael sind Choralzitate in der Kirchenmusik Joseph Haydns unüblich. Im konkreten Fall ist eher eine Zufälligkeit in der Themenähnlichkeit als ein bewusster Bezug zum gregorianischen Choral anzunehmen. Die abschließende Fuge, bei der das instrumentale empfundene Thema und dessen Kontrapunkt gleichzeitig durchgeführt wird, ist ein herausragendes Beispiel für

Haydns kontrapunktische Meisterschaft. Nach einer Fermate kommt es zu einer strettahaften Schlusssteigerung, mit der das Werk effektiv unter der musikalischen Ausdeutung des Wortes „aeternum“ ausklingt.

Herausgeber und Verlag danken dem Musikarchiv der Esterházy Privatstiftung für die freundlich erteilte Erlaubnis zur Edition des *Te Deum* nach dem in Eisenstadt befindlichen authentischen Stimmenmaterial.

Salzburg, Dezember 2008

Armin Kircher

Zu diesem Werk liegt folgendes Aufführungsmaterial vor:
Partitur (Carus 51.999),
Klavierauszug (Carus 51.999/03),
Chorpartitur (Carus 51.999/05),
komplettes Orchestermaterial (Carus 51.999/19).

↓ Digitale Ausgaben sind erhältlich:
www.carus-verlag.com/5199900

¹⁵ Ebd., Seite 167.

Foreword (abridged)

The *Te Deum*, also known as the Hymnus Ambrosianus, is one of the oldest hymns of praise that has been passed down within the church. The text probably originated in the first half of the 4th century, the legend of its origin names the bishops and theologians Saint Augustine and Saint Ambrose of Milan as its authors. The hymn was already sung during the Middle Ages on important feast days of the ecclesiastical year, at consecrations, processions and solemn occasions at the end of the celebration of the Mass. During the baroque period, the *Te Deum* formed the liturgical and musical culmination of the church and court thanksgiving services, as well as the devotions "pro gratiarum actione," that were celebrated in an especially solemn manner before the open sanctum.¹ The south German and Austrian church music repertoire of the 18th and 19th centuries offers a large number of settings of the *Te Deum*, traditionally divided into three sections with an expressive, slow middle section and a concluding fugue.²

Joseph Haydn's *Te Deum* in C major – which was composed for the Empress Marie Therese (1772–1807), the second wife of her cousin Emperor Francis II (her mother and his father, Emperor Leopold II, were siblings) – was composed some time between 1798 and 1800.³

A receipt stating "for the copying of my *Te Deum* 6 f [= gulden] 24 kreutzer received October 28, 1800"⁴ has made it possible to establish the time frame during which the work was composed. The link between Haydn's *Te Deum* and Empress Marie Therese is based upon two comments made in letters by Haydn's friend and biographer Georg August Griesinger in connection with the printing of the work. Griesinger wrote on 11 November 1801 to the Leipzig publishers Breitkopf & Härtel that Haydn on his part mentioned a *Te Deum* "that he made for the Empress two or three years ago." He confirms to the publishers again on 20 March 1802, that Haydn also wished to pass on to the publishers "his newest *Te Deum* that he made for the Empress."

There is no evidence that Haydn received a specific commission from the imperial house, just as there is none that he received any payment or that he gave the Empress a score with a dedication. In neither the first edition nor in any copies is a dedication to the Empress to be found. A score and parts of Haydn's *Te Deum* are to be found in the catalog of church music works in the Empress's estate,⁵ but it is unknown if this refers to handwritten or printed material.

After Emperor Joseph II's church music decrees of February 1783 – these sought to limit the use of instruments in church services and were responsible for the pause in Haydn's church music compositions until 1796 – were rescinded, the *Te Deum* was composed almost simultaneously with the *Nelson Mass*, the *Theresienmesse* and the oratorio *The Creation*. Prince Nicholas II (1765–1833), who was particularly interested in music and art, had already reinstated the by then retired Haydn as Kapellmeis-

ter, a post that the composer had previously held from 1766 to 1790. Haydn's only large, remaining responsibility was the composition and performance of a *missa solemnis* for the name day of the prince's consort, Maria Josepha Hermenegild (1768–1845), Princess of Liechtenstein, "for the rest, he, who was now a world famous master and patriarch of musical art, served mostly as a figurehead with which the princely house adorned itself."⁶

It is evident that the reason for the *Te Deum*'s composition was connected with documented visits by the imperial couple and the Palatine of Hungary, a brother of the emperor, to Eisenstadt in the falls of 1797 and 1800. The *Te Deum* was performed, probably together with the *Nelson Mass*,⁷ in the fall of 1800 during Admiral Nelson and Lord and Lady Hamilton's visit in Eisenstadt.

As Haydn's autograph score is missing,⁸ the first edition of the work and the authenticated copies of the parts are the most important sources for the research. The first edition of Haydn's *Te Deum*, published by Breitkopf & Härtel in the fall of 1802, is based upon the Eisenstadt performance material.⁹ This was prepared by three different copyists during several phases and includes autograph entries by Haydn.

¹ Friedrich W. Riedel in his article "Michael Haydn's *Te-Deum-Vertonung* als Ausdruck christlicher Frömmigkeit," in: *Bericht zum Johann-Michael-Haydn-Symposium 2006* (in prep.), names the following order: Tantum ergo, abandonment, prayer, litany (when not followed by high mass), *Te Deum*, versicle and prayers (high mass followed thereafter, celebrated in front of the sanctum), Genitori genitoque, sacramental blessing.

² No autograph score of Haydn's so-called "early" *Te Deum*, which had an incipitless entry on page 21 in Haydn's project catalog, exists anymore. It is missing in Elßler's authorized work list of 1805. Copies name Joseph or Michael Haydn as the author or they simply omit the forename. The assumption that it could have been written in 1762/63 for Prince Paul Anton's wedding is unlikely as Haydn was as that time not yet responsible for the church music. There is also no surviving performance material in the Princely Esterházy Archive.

Cf. Marianne Helms, "Das *Te Deum* Hoboken XXIIIc:1 (Klavsky V,3). Eines der sowohl Joseph als auch Michael Haydn zugeschriebenen Werke," in: *Bericht zum Johann-Michael-Haydn-Symposium 2006* (in prep.).

³ Irmgard Becker-Glauch: „Joseph Haydn's *Te Deum* für die Kaiserin. Eine Quellenstudie," in: *Colloquium Amicorum. Joseph Schmidt-Görg zum 70. Geburtstag*, ed. by Siegfried Kross and Hans Schmidt, Bonn, 1967, pp. 1–10.

⁴ H. Botsch, *Joseph Haydn. Unter Benutzung der von C. F. Pohl hinterlassenen Materialien weitergeführt*, vol. 3, Leipzig, 1927, p. 163.

⁵ John A. Rice, *Empress Marie Therese and Music at the Viennese Court, 1792–1807*, Cambridge 2003, p. 268.

⁶ Ludwig Finscher, *Haydn*, Laaber, 2000, p. 465.

⁷ The *Missa in angustiis*, the third of six large masses, was composed in the short period from 10 July to 31 August 1798 because Haydn "couldn't then leave his abode due to illness." According to its title, it was composed in times of threat and adversity. Hans-Josef Irmen sees the Latin title as relating to Haydn's "personal and health hardships." (Irmen, *Joseph Haydn. Leben und Werk*, Cologne, 2007, p. 254.) It is better known as the *Nelson Mass* – the German sobriquets of the six late masses are apocryphal and were only assigned after Haydn's death. The world premiere took place on 23 September 1798.

⁸ The *Concert des Amateurs* in Paris confirmed Haydn's receipt of a *Te Deum* on 11 January 1803. It is not certain if this was the original score meant for the Empress, a copy, the printed score or even a totally different work.

⁹ Eisenstadt, Fürstlich Esterházy'sches Musikarchiv (A-Ee) 6.

With his *Te Deum* Haydn offered the publishers a work that was already a number of years old, thereby respecting – as he did with his masses – the prince's wish that new works should only be published later. "Let us not be triumphant until we have it, as the letter to Eisenstadt and the procurement of the copy (Haydn has only parts that shall always be needed in Eisenstadt) both need time" was Griesinger's comment prior to informing the publishers on 21 April 1802, that he had received engraved copies of the *Te Deum's* parts.

The publishers added a German text "Sieh die Völker auf den Knien" by Prof. C. A. H. Clodius to make sure that the work would also be disseminated in Protestant areas.

In addition to the performance material in Eisenstadt, the *Te Deum* also exists in two authenticated copies, partly with autograph addenda. Both the parts from Graz¹⁰ and the Lobkowitz Collection in Nelahozeves¹¹ are completely in Johann Elßler's later handwriting (Elßler had been Haydn's personal copyist since 1787) and the Eisenstadt parts were used as the master copy. In the Graz material that Irmgard Becker-Glauch rediscovered, there are, in addition to the autograph corrections that Elßler copied out of the Eisenstadt parts, many of Haydn's addenda. The most effective are the tempo changes, which Haydn changed for heightened effect. The first section was adjusted from "Allegro" to "Allegro con spirito," the third movement was also modified to "Allegro con spirito." Haydn also added many *fz*s in measures 44–55 to the first and second violins, thereby emphasizing the syncopated figures. The "Te" in measures 9 and 11 of the vocal parts is accentuated with a forte while the timpani, in the same measures, has the accents replaced by "fortiss:" and "ff:". Haydn's addenda in the Graz parts could only have been added after April 1802, after Griesinger had received a copy from Breitkopf & Härtel, assuming that the parts had already been written by then. It is neither known for whom the Graz parts were written, nor if they possibly came from the Empress. The score issued by Breitkopf & Härtel contains none of the revisions that Haydn had written into the Graz parts in his own handwriting.

The 26 performance parts of the Lobkowitz Collection contain the original tempi from the Eisenstadt set of parts as well as Haydn's autograph entries in both violin parts. Elßler subsequently transferred the autograph corrections and addenda of the Graz parts into the parts of the Lobkowitz Collection using a lighter ink.

The *Te Deum* could have originally been orchestrated, similarly to the *Nelson Mass* which was also composed at that time, for strings plus trumpets and timpani, but without woodwinds. The woodwind players were no longer available for the première of the *Nelson Mass* on 15 March 1798 as Prince Nicholas II had not renewed their four-year contracts that had been signed in 1794. However, three trumpeters were engaged from 1798 "dienstweise" (i.e., per performance) and subsequently given permanent positions in 1799. Marianne Helms makes a case for the woodwind and horn parts not originating from Haydn, but

having been added later on.¹² A possible reason for this would have been Admiral Nelson's visit to Eisenstadt in the fall of 1800, for which the prince engaged two oboists, a clarinetist, a bassoonist and two horn players. Due to the extensive work on the oratorio *The Seasons* as well as a serious illness, Haydn accepted " help from outside not only for writing but also for setting the woodwind parts." Should this have been the case, Haydn would have given a brief for the additions to the wind parts and authorized the work.

Haydn succeeds in his *Te Deum*, as he does in all his late sacred works, in infusing the strict church music tradition with a simple, songlike melodiousness. Musical resourcefulness in the portrayal of affects, thematic concentration and contrasting sound effects as well as the combination of homophonic and contrapuntal structures are typical of Haydn's late vocal style, inspired as it was by the powerful choruses of Handel's oratorios. The jubilant basic character of Haydn's setting corresponds to the glorification contained in the text. In the *Te Deum* Haydn often has the vocal parts singing in unison to emphatically underline the meaning of certain text passages, a technique that he had already used in his earlier sacred works. The choir's unison theme at the beginning is interpreted by Haydn researchers as a quotation of the beginning of the 8th psalm tone. The concluding fugue, in which the quasi-instrumental theme and its counterpoint are performed simultaneously, is an outstanding example of Haydn's contrapuntal mastery.

The editor and publishers thank the music archive of the Esterházy Private Foundation for their kind permission to publish this edition of the *Te Deum* according to the authenticated parts in Eisenstadt.

Salzburg, Dezember 2008
Translation: David Kosviner

Armin Kircher

The following performance material is available for this work: full score (Carus 51.999), vocal score (Carus 51.999/03), choral score (Carus 51.999/05), complete orchestral material (Carus 51.999/19).

↓ Digital editions for this work are listed at www.carus-verlag.com/5199900

¹⁰ Graz, Johann-Joseph-Fux-Konservatorium, Bibliothek (A-Gfk), Ms. 320.

¹¹ Nelahozeves, Roudnická Lokowiczka sbírka, zámek (CZ-Nlobkowicz) X.A.e.71.

¹² Marianne Helms, „Ein Schwesternwerk der ‚Nelsonmesse‘? Zur Edition von Haydns *Te Deum* Hob. XXIIIc:2", in: *Haydn-Studien* 9 (2006), pp. 157–175.

5

7 7 5 6 5 [6] 8 6 6 6 6 5 6 6 5 6 3 8 6 3 6 4 4 4 6 5 6 4 3 4 3 6 4

te De - um lau - da - mus: te, te Do-mi-num con-fi - te - mur.

Te, Te, Te, Te, te De - um lau - da - mus: te, te Do-mi-num con-fi - te - mur.

Te, te De - um lau - da - mus: te, te Do-mi-num con-fi - te - mur.

Te, te De - um lau - da - mus: te, te Do-mi-num con-fi - te - mur.

Tutti

[6] 5 b7 5 5 4 3 5 6 6 [6] 5 b7 5 5 4 3 6

Musical notation for the first system, including vocal line and piano accompaniment.

Musical notation for the second system, including vocal line and piano accompaniment.

Musical notation for the third system, including vocal line and piano accompaniment.

Musical notation for the fourth system, including vocal line and piano accompaniment.

Musical notation for the fifth system, including vocal line and piano accompaniment.

Musical notation for the sixth system, including vocal line and piano accompaniment.

Te ae - ter-num Pa - trem o-mnis ter - ra ve - ne - ra-tur, ve - ne - ra - tur,
 Te ae - ter-num Pa - trem o-mnis ter - ra ve - ne - ra-tur, ve - ne - ra - tur,
 Te ae - ter-num Pa - trem o-mnis ter - ra ve - ne - ra-tur, ve - ne - ra - tur,

17

er-num Pa - o - mnis ter - ra ve - ne - ra-tur, ve - ne - ra - tur.
 te ae- trem o - mnis ter - ra ve - ne - ra-tur, ve - ne - ra - tur.
 te ae-ter-num Pa - trem o - mnis ter - ra ve - ne - ra-tur, ve - ne - ra - tur.
 te ae-ter-num Pa - trem o - mnis ter - ra ve - ne - ra-tur, ve - ne - ra - tur.

6 5 6 5 6 4 5 3 p 6 b5 6 6 6 4 [5] 3 f

- bi o-mnes An - ge-li, ti - bi Che - ru-bim et
 Ti - bi coe - li et u - ni - ver-sae pot - e - sta - tes, in - ces -
 Ti - bi o-mnes An - ge-li, in - ces -
 Ti - bi, ti - bi - Che - ru-bim et

24

ra-phem in - ces - sa - bi - li vo - ce pro - cla - - mant:

sa in - ces - sa - bi - li vo - ce pro - cla - - mant:

sa - bi - li, in - ces - sa - bi - li vo - ce pro - cla - - mant:

Se - ra-phem in - ces - sa - bi - li vo - ce pro - cla - - mant:

Vc

Tasto

7 # 47 #

fp

28

- ctus, San - ctus, San - ctus Do - mi-nus De - us

San - ctus, San - ctus, San - ctus Do - mi-nus De - us

San - ctus, San - ctus, San - ctus Do - mi-nus De - us

San - ctus, San - ctus, San - ctus Do - mi-nus De - us

Organo

32

Sa - ba-oth. - ni sunt coe - li et ter - ra ma - je - -
 Sa - Ple - ni sunt coe - li et ter - ra ma - je - -
 Sa - ba-oth. Ple - ni sunt coe - li et ter - ra ma - je - -
 Sa - ba-oth. Ple - ni sunt coe - li et ter - ra ma - je - -

unisono

6
4

Musical score for the first system, including vocal line and piano accompaniment.

Musical score for the second system, including piano accompaniment.

Musical score for the third system, including piano accompaniment.

Musical score for the fourth system, including piano accompaniment.

- tis glo - ri - ae tu - ae. Te glo - ri - o - sus A -
 sta - ri - ae tu - ae. Te glo - ri - o - sus A -
 sta - tis glo - ri - ae tu - ae.
 sta - tis glo - ri - ae tu - ae. Te glo - ri - o - sus A -

Musical score for the sixth system, including piano accompaniment.

7 5 6 # 5 6 6 6 6 6 6 6 # 6 6 6 6

41

sto-lo - rum cho - rus: Te Mar - ty-rum can - di - da - tus lau - dat ex -
 po - rum cho - rus: Te Mar - ty-rum can - di - da - tus lau - dat ex -
 Te Pro-phe-ta - rum lau - da - bi-lis nu - me-rus: Te Mar-ty-rum can-di - da - tus lau - dat ex -
 po - sto-lo - rum cho - rus: Te Mar - ty-rum can - di - da - tus lau - dat ex -

6/5 # 6 7 # 4 6 4+ 6 6/5 #

First system of musical notation, featuring vocal staves and piano accompaniment.

Second system of musical notation, featuring vocal staves and piano accompaniment.

Third system of musical notation, featuring vocal staves and piano accompaniment.

Fourth system of musical notation, featuring vocal staves and piano accompaniment.

Fifth system of musical notation, featuring vocal staves with lyrics and piano accompaniment.

er - ci-tus. Te per or - bem ter - ra - rum san-cta con-fi-te - tur Ec - cle - si-a:
 er - ci-tus. Te per or - bem ter - ra - rum san-cta con-fi-te - tur Ec - cle - si-a:
 er - ci-tus. Te per or - bem ter - ra - rum san-cta con-fi-te - tur Ec - cle - si-a:
 er - ci-tus. Te per or - bem ter - ra - rum san-cta con-fi-te - tur Ec - cle - si-a:

Sixth system of musical notation, featuring piano accompaniment and figured bass.

[6] 4 6 4 2 - 6 6 6 b 6 4

Musical notation for the first system, including vocal line and piano accompaniment.

Musical notation for the second system, including vocal line and piano accompaniment.

Musical notation for the third system, including vocal line and piano accompaniment.

Musical notation for the fourth system, including vocal line and piano accompaniment.

Musical notation for the fifth system, including vocal line and piano accompaniment.

trem im-men-sae ma - je - sta - tis;

Pa - trem im-men-sae ma - je - sta - tis; ve - ne-ran-dum tu - um

Pa - trem im-men-sae ma - je - sta - tis; ve - ne-ran-dum tu - um

Pa - trem im-men-sae ma - je - sta - tis;

Musical notation for the sixth system, including vocal line and piano accompaniment.

6 [6] [6] b5 5 6 b6 6 6

6 3 6 b6 6 6 6 5 6 4 6 6 4 6 6 4 6 6 4 6 6

Musical notation for the first system, including vocal line and piano accompaniment.

Musical notation for the second system, including vocal line and piano accompaniment.

Musical notation for the third system, including vocal line and piano accompaniment.

Musical notation for the fourth system, including vocal line and piano accompaniment.

Musical notation for the fifth system, including vocal line and piano accompaniment.

Rex glo - ri - ae, Chri - ste. Tu Pa - tris sem - pi - ter - nus es Fi - li - us.

Tu glo - ri - ae, Chri - ste. Tu Pa - tris sem - pi - ter - nus es Fi - li - us.

Tu Rex glo - ri - ae, Chri - ste. Tu Pa - tris sem - pi - ter - nus es Fi - li - us.

Tu Rex glo - ri - ae, Chri - ste. Tu Pa - tris sem - pi - ter - nus es Fi - li - us.

b7 5 3 b7 5 3

Musical score for the first system. It consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (treble and bass clefs). The vocal line begins with a rest, followed by a melodic phrase starting on a whole note. The piano accompaniment provides harmonic support with chords and moving lines.

Musical score for the second system, primarily piano accompaniment. It features three staves: two for the right hand (treble clef) and one for the left hand (bass clef). The music continues with complex textures and rhythmic patterns.

Musical score for the third system, primarily piano accompaniment. It features three staves: two for the right hand (treble clef) and one for the left hand (bass clef). The music continues with complex textures and rhythmic patterns.

Musical score for the fourth system, including vocal lines with lyrics. It features two vocal staves (treble clef) and piano accompaniment (treble and bass clefs). The lyrics are: "non hor-ru - i - sti Vir - gi-nis u - te-rum." and "Tu ad li - be - ran - dum sus - ce - ptu - rus ho - mi - nem,".

Musical score for the fifth system, primarily piano accompaniment. It features two staves: treble and bass clefs. The music concludes with a "Tasto solo" instruction, indicating a solo for the keyboard.

First system of musical notation, featuring a vocal line with a long note and piano accompaniment with chords and a bass line.

Second system of musical notation, consisting of empty staves for vocal and piano parts.

Third system of musical notation, featuring piano accompaniment with intricate chordal textures and a bass line.

Fourth system of musical notation, featuring vocal lines with lyrics. The lyrics are: "de - vi - cto mor - tis a - cu - le - o, a - pe - ru - i - sti, a - pe - ru - i - sti cre - mor - tis a - cu - le - o, a - pe - ru - i - sti, a - pe - ru - i - sti cre - Tu de - vi - cto mor - tis a - cu - le - o, a - pe - ru - i - sti, a - pe - ru - i - sti cre - Tu de - vi - cto mor - tis a - cu - le - o, a - pe - ru - i - sti, a - pe - ru - i - sti cre -".

Fifth system of musical notation, featuring piano accompaniment with chords and a bass line. The word "Tutti" is written above the piano part.

First system of musical notation, featuring vocal staves and piano accompaniment.

Second system of musical notation, featuring vocal staves and piano accompaniment.

Third system of musical notation, featuring vocal staves and piano accompaniment.

Fourth system of musical notation, featuring vocal staves and piano accompaniment.

Fifth system of musical notation, featuring vocal staves and piano accompaniment.

ti-bus re - e - rum.

den - a cae - lo - rum.

den - ti-bus re - gna cae - lo - rum.

den - ti-bus re - gna cae - lo - rum.

6 6 6 6 6 6 6 4 # 4

First system of musical notation, featuring a vocal line and piano accompaniment.

Second system of musical notation, featuring a vocal line and piano accompaniment.

Third system of musical notation, featuring a vocal line and piano accompaniment.

Fourth system of musical notation, featuring a vocal line and piano accompaniment.

Fifth system of musical notation, featuring a vocal line and piano accompaniment.

ad dex - te - ram De - i se - des, in glo - ri - a Pa - tris. Ju - dex
 Tu - te - ram De - i se - des, in glo - ri - a Pa - tris. Ju - dex
 Tu ad dex - te - ram De - i se - des, in glo - ri - a Pa - tris.
 Tu ad dex - te - ram De - i se - des, in glo - ri - a Pa - tris.

Sixth system of musical notation, featuring a vocal line and piano accompaniment.

6 6 6 5

79

de - ris es - se ven - tu - - - rus.

cre - es - se ven - tu - - - rus.

Ju - - dex cre - de-ris es - - se ven - tu - rus.

Ju - - dex cre - de-ris es - - se ven - tu - rus.

Adagio

83

First system of musical notation, including vocal staves and piano accompaniment. The piano part features a dynamic marking of *a 2* and a fermata over the first measure.

Second system of musical notation, including vocal staves and piano accompaniment. The piano part features a dynamic marking of *f* and a fermata over the first measure.

Third system of musical notation, including vocal staves and piano accompaniment. The piano part features a dynamic marking of *p* and a fermata over the first measure.

Fourth system of musical notation, including vocal staves and piano accompaniment with lyrics. The piano part features a dynamic marking of *p* and a fermata over the first measure.

Te er-go quae-su-mus, fa-mu-lis tu - is sub - ve-ni, fa-mu-lis tu - is sub - ve-ni.
 er-go quae-su-mus, fa-mu-lis tu - is sub - ve-ni, fa-mu-lis tu - is sub - ve-ni.
 Te er-go quae-su-mus, fa-mu-lis tu - is sub - ve-ni, fa-mu-lis tu - is sub - ve-ni, quos
 Te er-go quae-su-mus, tu - is fa - mu-lis sub - ve-ni, quos,

Fifth system of musical notation, including vocal staves and piano accompaniment with 'Unisono' and 'Solo unisono' markings. The piano part features a dynamic marking of *f* and *p*.

Unisono Solo unisono

quos pre-ti-o-so san-gui-ne red-e-mi-sti, quos pre-ti-o-so san-gui-ne red-e-mi-sti, quos pre-ti-o-so san-gui-ne red-e-mi-sti, quos pre-ti-o-so

6 6 7 6̇ 46 47 46 b7 4 4 6 6

red - e - mi - sti, red - e - mi - sti.
 - mi - sti, red - e - mi - sti.
 san - gui-ne red - e - mi - sti, red - e - mi - sti.
 san - gui-ne red - e - mi - sti, red - e - mi - sti.

unisono

6/5 7/5 6/4 [5]

93 Allegro moderato

First system of musical notation, including vocal line and piano accompaniment.

Second system of musical notation, including vocal line and piano accompaniment.

Third system of musical notation, including vocal line and piano accompaniment.

Fourth system of musical notation, including vocal line and piano accompaniment.

Fifth system of musical notation, including vocal line and piano accompaniment.

ter-na fac cum san - ctis tu - is in glo - ri-a nu - me - ra - ri.

Ae - cum san - ctis tu - is in glo - ri-a nu - me - ra - ri.

Ae - ter - na fac cum san - ctis tu - is in glo - ri-a nu - me - ra - ri.

Ae - ter - na fac cum san - ctis tu - is in glo - ri-a nu - me - ra - ri.

Sixth system of musical notation, including vocal line and piano accompaniment.

First system of musical notation, featuring a vocal line and piano accompaniment.

Second system of musical notation, featuring a vocal line and piano accompaniment.

Third system of musical notation, featuring a vocal line and piano accompaniment.

Fourth system of musical notation, featuring a vocal line and piano accompaniment.

Fifth system of musical notation, featuring a vocal line and piano accompaniment.

7 7 6 5 6 7 6 # - 6 8

99

hae - re ta - ti tu - ae. Et re - ge e - os, et ex - tol - le
 dic di - ta - ti tu - ae. Et re - ge e - os, et ex - tol - le
 et be - ne - dic hae - re - di - ta - ti tu - ae. Et re - ge e - os, et ex -
 et be - ne - dic hae - re - di - ta - ti tu - ae. Et re - ge e - os, et ex -

6 6 # 6 6 #5

- los, et ex - tol - le il - los us - - que in ae - ter - - -

il et ex - tol - le il - los us - - que in ae - ter - - -

tol - le il - los, et ex - tol - le il - los us - - que in ae - ter - - -

tol - le il - los, us - que in ae - ter - num, in ae - ter - - -

Vc Bassi

7 # 6 6 # 6 6 6 6 6 6 5 6 # -Cb # +Cb 5 5 #

First system of musical notation. The vocal line (top staff) is mostly silent. The piano accompaniment (middle and bottom staves) begins with a forte (*f*) dynamic. The piano part features a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand.

Second system of musical notation. The vocal line remains silent. The piano accompaniment continues with the same forte (*f*) dynamic, showing a steady rhythmic pattern.

Third system of musical notation. The vocal line remains silent. The piano accompaniment continues with the same forte (*f*) dynamic.

Fourth system of musical notation. The vocal line remains silent. The piano accompaniment continues with the same forte (*f*) dynamic, featuring a more active melodic line in the right hand.

Fifth system of musical notation. This system includes vocal lines with lyrics. The lyrics are: "nu - num. Per sin - gu - los di - es,". The piano accompaniment continues with the same forte (*f*) dynamic. The vocal lines are in different parts (soprano, alto, tenor, bass).

Sixth system of musical notation. This system features a piano accompaniment with figured bass notation below the staves. The figures are: 6, 5, #, 5, 6, #, 5, 6, #, 6, 5, 3, -, 6, 4. The piano part continues with the same forte (*f*) dynamic.

First system of musical notation. It features a vocal line on a single staff and piano accompaniment on two staves. The piano part includes a 'a 2' marking. A large slur is placed over the vocal line, spanning across the first three measures.

Second system of musical notation, primarily piano accompaniment. It consists of three staves. The piano part continues with rhythmic patterns and chords. A large slur is placed over the piano accompaniment, spanning across the first three measures.

Third system of musical notation, primarily piano accompaniment. It consists of three staves. The piano part continues with rhythmic patterns and chords. A large slur is placed over the piano accompaniment, spanning across the first three measures.

Fourth system of musical notation, including vocal line and piano accompaniment. The vocal line has lyrics: "be-ne-di-ci-tus Et lau-da-mus no-men tu - um in sae - cu-lum, et in". The piano accompaniment continues. A large slur is placed over the vocal line, spanning across the first three measures.

Fifth system of musical notation, primarily piano accompaniment. It consists of two staves. The piano part continues with rhythmic patterns and chords. A large slur is placed over the piano accompaniment, spanning across the first three measures.

5 4 6 5 2 6 6 6 6 6

3 5 4 3 2 6 5 6 6 6

First system of musical notation, featuring a vocal line and piano accompaniment.

Second system of musical notation, featuring a vocal line and piano accompaniment.

Third system of musical notation, featuring a vocal line and piano accompaniment.

Fourth system of musical notation, featuring a vocal line and piano accompaniment.

Fifth system of musical notation, featuring piano accompaniment.

♯7 5 6 3 6 6 6 6 6 #

Musical notation for the first system, including piano accompaniment and vocal staves. The piano part features a triplet of eighth notes in the bass line.

Empty musical staves for vocal parts, including soprano, alto, and tenor/bass lines.

Musical notation for the second system, including piano accompaniment and vocal staves. The piano part features a triplet of eighth notes in the bass line.

mi-ne, di - gna - re Do - mi - ne, di - e i - sto,

Do - mi - ne, di - gna - re Do - mi - ne, di - e i - sto,

Do - mi - ne, di - gna - re Do - mi - ne, di - e i - sto,

Do - mi - ne, di - gna - re Do - mi - ne, di - e i - sto,

Musical notation for the third system, including piano accompaniment and vocal staves with lyrics. The piano part features a triplet of eighth notes in the bass line.

unisono

Musical notation for the fourth system, including piano accompaniment and vocal staves. The piano part features a triplet of eighth notes in the bass line.

First system of musical notation, including vocal staves and piano accompaniment.

Second system of musical notation, including vocal staves and piano accompaniment.

Third system of musical notation, featuring piano accompaniment with dynamic markings *p* and *ff*.

Fourth system of musical notation, featuring vocal staves with lyrics and piano accompaniment. The lyrics are: - ne pec-ca - to, si - ne pec-ca - to nos cu-sto-di - re, nos, nos, nos, nos.

Fifth system of musical notation, featuring piano accompaniment with figured bass notation: *p* 6, 4+ 2, 6, 4+ 2, 6, b6, 7, 6, ff 4/4 3.

First system of musical notation, including piano and bass staves. Dynamic markings include *f*.

Second system of musical notation, including piano and bass staves. Dynamic markings include *pp*.

Third system of musical notation, including piano and bass staves. Dynamic markings include *f* and *p*.

Vocal score for the fourth system. Lyrics: *si - ne pec-ca - to nos cu-sto-di - - re. Mi - se - re-re no-stri,*

Fifth system of musical notation, including piano and bass staves. Dynamic markings include *p* and the instruction *senza Organo*.

mi - ne, mi - se - re - re no - stri. Fi - at mi - se - ri -

Do - mi - se - re - re no - stri. Fi - at mi - se - ri -

Do - mi - ne, mi - se - re - re no - stri. Fi - at mi - se - ri -

Do - mi - ne, mi - se - re - re no - stri. Fi - at mi - se - ri -

Do - mi - ne, mi - se - re - re no - stri. Fi - at mi - se - ri -

di - a tu - a Do - mi-ne su-per nos, quem-ad - mo-dum spe -
 cor - di - a tu - a Do - mi-ne su-per nos, quem-ad - mo-dum spe -
 cor - di - a tu - a Do - mi-ne su-per nos, quem-ad - mo-dum spe -
 cor - di - a tu - a Do - mi-ne su-per nos, quem-ad - mo-dum spe -

ra - - - aus, spe - ra - - - mus in te. In te Do - mi-ne spe - ra - - -

ra - - - vi - mus in te. Non con - fun - dar, non con -

ra - vi - mus, spe - ra - vi - mus in te.

ra - - - vi - mus in te.

Organo

Org

f 1 1 1 1 1 6 5

5 3 -Cb 3 +Cb 5 [2] 6 5 3 6 10 6 5 6

First system of musical notation, featuring vocal lines and piano accompaniment. The piano part includes dynamic markings such as *ff*.

Second system of musical notation, including vocal lines and piano accompaniment.

Third system of musical notation, including vocal lines and piano accompaniment.

Fourth system of musical notation, including vocal lines and piano accompaniment with lyrics. The lyrics are: "er-num, in ae - ter-num, fun-d... In te Do - mi-ne spe - ra - - - vi: non con - fun - dar in ae - ter-num, non con - fun - dar, non con - ter-num, non con - fun - dar in ae - ter-num, in ae - ter - num."

Fifth system of musical notation, including piano accompaniment and figured bass. The figured bass includes the following figures: *ff* 10 5, *ff* 10 6/5, [] 5 6/5 #. The word "Org" is written above the piano part.

First system of musical notation, featuring vocal staves and piano accompaniment.

Second system of musical notation, featuring vocal staves and piano accompaniment.

Third system of musical notation, featuring vocal staves and piano accompaniment.

Fourth system of musical notation, featuring vocal staves and piano accompaniment.

Fifth system of musical notation, featuring vocal staves and piano accompaniment.

Sixth system of musical notation, featuring vocal staves and piano accompaniment.

In te Do - mi-ne spe-ra - - - -

non con-fun - dar in ae - ter - - - num, non con -

- - - vi, non con - fun - dar in ae - ter - num,

fun - dar in ae - ter - - - num, non con-fun - dar in ae - ter - num,

Bassi

7 6 6 10 6 6 4 6
2

10 10 7 4 6 #5 8
2 4

6 6 6 # 5 6 4 4+ 6 45 4 4+ 6 10 6 5

10 6 6 10 6 # 10 5 6 # 6 3 4 6 6 7 7 4 3 5 6 7 7 7 7 6 7 8

Ob I

Ob II

fun-dar in ae - ter-num, non con-fun - dar in ae - ter - - - - - In te

In te Do - mi-ne spe - ra - - - - -

ter - - - - num,

6 3 6 10 6 3 7 10 6 6 5

The first system of the score features a piano introduction. The right hand plays a series of sixteenth-note chords, while the left hand provides a steady bass line with eighth notes. The music is in a major key and 4/4 time.

The second system continues the piano accompaniment. The right hand uses block chords and some sixteenth-note patterns, while the left hand maintains a consistent eighth-note bass line. A large, stylized watermark 'Carus' is overlaid on this system.

The third system of the score shows the piano accompaniment. The right hand features a more active sixteenth-note melody, and the left hand continues with the eighth-note bass line. The watermark 'Carus' is still visible.

The fourth system contains the vocal line with lyrics. The melody is simple and follows the text. The lyrics are: "Do - mi-ne spe - ra - vi, spe - num, non con - fun - dar in ae - ter - num, in ae - ter-num. vi, in te Do - mi-ne spe - ra - vi, spe - non con - fun - dar in ae - ter - num, in ae - ter-num, non con -".

The fifth system shows the piano accompaniment. The right hand plays block chords, and the left hand has a simple eighth-note bass line. At the bottom of the system, there are fingering numbers: 5/2, 6, 5, 3, 6, 6, 5, 6, 7, 4, 5.

First system of musical notation, featuring vocal staves with long notes and piano accompaniment in the bass clef.

Second system of musical notation, primarily piano accompaniment with chords and moving lines in both treble and bass clefs.

Third system of musical notation, continuing the piano accompaniment with more complex rhythmic patterns.

Fourth system of musical notation, introducing vocal staves with lyrics and piano accompaniment.

In - te Do - mi - ne spe - ra - vi: non con - fun - dar in ae - ter - num,

ra - vi:

fun - dar in ae - ter - num, non con - fun - dar, non con - fun - dar in ae - ter - num, non con -

Fifth system of musical notation, concluding the piano accompaniment with chords and a final melodic line.

6 4+ 6 4+ 6 b7 *ff* unisono

Musical score for the first system, including piano accompaniment and vocal line. The piano part features a bass line with a forte (*f*) dynamic and a treble part with a forte (*f*) dynamic. The vocal line is in the soprano register.

Musical score for the second system, including piano accompaniment and vocal line. The piano part continues with a bass line and a treble part. The vocal line is in the soprano register.

Musical score for the third system, including piano accompaniment and vocal line. The piano part continues with a bass line and a treble part. The vocal line is in the soprano register.

Musical score for the fourth system, including piano accompaniment and vocal line with lyrics. The piano part continues with a bass line and a treble part. The vocal line is in the soprano register.

n - fun - in ae - ter - num, non con - fun - dar in ae - ter - num,
 non con - fun - dar in ae - ter - num, non con - fun - dar in ae - ter - num,
 non con - fun - dar in ae - ter - num, non con - fun - dar in ae - ter - num,
 fun - dar in ae - ter - num, non con - fun - dar in ae - ter - num, in ae - ter - num, non con -

Musical score for the fifth system, including piano accompaniment and vocal line. The piano part continues with a bass line and a treble part. The vocal line is in the soprano register.



Piano introduction musical score for the first system, consisting of four staves (treble and bass clefs for both hands).

Four empty musical staves, likely for a vocal line or a second piano part.

Piano accompaniment musical score for the second system, consisting of four staves.

Vocal line musical score with lyrics for the second system, consisting of four staves. The lyrics are:

non con-fun - dar in ae-ter - num, non con-fun-dar in ae - ter - num,

non con-fun - dar in ae-ter - num, non con-fun-dar in ae - ter - num,

non con-fun - dar in ae-ter - num, non con-fun-dar in ae - ter - num,

fun - dar in ae - ter - num, non con - fun-dar, non con-fun-dar in ae - ter - num,

Piano accompaniment musical score for the third system, consisting of four staves.

6 6 3 unisono
5 4

Musical score for organ and voice. The score includes a large watermark "CARUS" across the middle. The lyrics are:

non con-fun-dar, non, non con-fun-dar in ae-ter-num, non con-fun-dar
 non, non, non con-fun-dar in ae-ter-num,
 non con-fun-dar, non, non con-fun-dar, non con-fun-dar in ae-ter-num,
 non con-fun-dar, non, non con-fun-dar, non con-fun-dar in ae-ter-num,

The organ part is marked "Organo" and includes a dynamic marking "f". The bottom of the page shows a sequence of numbers: 6, 8, 7, 6, 7, 6, 5, 10, 10, 10, 10, 7, 6, 7, 6, 7, 6, 7, 6.

Musical notation for the first system, including vocal line and piano accompaniment.

Musical notation for the second system, including vocal line and piano accompaniment.

Musical notation for the third system, including vocal line and piano accompaniment.

Musical notation for the fourth system, including vocal line and piano accompaniment.

Musical notation for the fifth system, including vocal line and piano accompaniment.

6 4 3 b7 6 4 4 8 3 b7 [5] 6 4 4 2

190

ter - - - - - num. _____

ter - - - - - num. _____

ter - - - - - num. _____

8
[3]

Kritischer Bericht

I. Die Quellen

A Stimmenabschrift, Esterházy Privatstiftung, Eisenstadt, Musikarchiv, Inv. Nr. N0652

Die Titelseite des Stimmensatzes trägt die Aufschrift „H I / 109“ (alte Katalognummer), darunter „Te Deum laudamus / in C / 34 P[artes] / Del Signore Giuseppe Haydn“. Einige der enthaltenen Einzelstimmen haben Deckblätter, die auf einheitliche Art und Weise gestaltet sind: oben rechts ist „Te Deum“ zu lesen, in der Mitte der Seite die Stimmenbezeichnung. Bei den übrigen Stimmen steht jeweils oben rechts oder links auf der ersten Notenseite „Te Deum“ und in der Mitte direkt über dem Notentext die Bezeichnung der Stimme.

Das Material besteht aus insgesamt 34 Einzelstimmen (die Seitenangaben im Folgenden beziehen sich auf die Anzahl der beschrifteten Notenseiten):

- *Organo*: 6 S. + Deckblatt
- *Maestro di Capelo* [sic]: 7 S. + Deckblatt. Die ersten zwei Takte sind in 2 Systemen notiert, wobei das obere System Violino I und das untere System dem Basso continuo entspricht. Ab Takt 3 folgt die Stimme dem Basso continuo.
- *Violoncello e Basso*: 2 Exemplare mit je 7 beschrifteten Notenseiten, davon eines mit, das andere ohne Deckblatt
- *Soprano*: 5 Exemplare mit je 7 beschrifteten Notenseiten, Notation im c_1 -Schlüssel
- *Alto*: 4 Exemplare mit je 7 beschrifteten Notenseiten, Notation im c_3 -Schlüssel
- *Tenore*: 3 Exemplare mit je 7 beschrifteten Notenseiten, Notation im c_4 -Schlüssel
- *Basso*: 3 Exemplare mit je 7 beschrifteten Notenseiten
- *Violino Primo*: 2 Exemplare, davon eines 7 S. + Deckblatt, das andere 8 S. + Deckblatt
- *Violino Secondo*: 2 Exemplare mit je 7 beschrifteten Notenseiten
- *Viola*: 6 S. + Deckblatt
- *Flauto*: 4 S. + Deckblatt
- *Oboe I*: 4 S. + Deckblatt
- *Oboe II*: 4 S. + Deckblatt
- *Fagotti*: 4 S. + Deckblatt
- *Corno I in C*: 2 S. + Deckblatt
- *Corno II in C*: 2 S. + Deckblatt
- *Clarino I in C*: 2 S. + Deckblatt
- *Clarino II in C*: 2 S. + Deckblatt
- *Clarino III in C*: 2 S. + Deckblatt
- *Tympani C G*: 2 S.

Da Haydns Autograph, wie im Vorwort angemerkt, verschollen ist, wurde für die vorliegende Neuausgabe die Eisenstädter Stimmenabschrift als das älteste überlieferte Aufführungsmaterial herangezogen. Die Stimmen wurden von drei verschiedenen Schreibern auf unterschiedlichem Papier in mehreren Phasen erstellt und enthalten in den beiden Geigenstimmen autographe Eintragungen von Joseph Haydn, die sich auf Vortragsbezeichnungen und Artikula-

tionen beziehen. Der älteste Teil des Stimmenmaterials besteht aus sechs von Elßler geschriebenen Stimmen für Violine I und II sowie für Sopran, Alt, Tenor und Bass. Das bräunliche Papier trägt als Wasserzeichen ein kleines springendes Tier über einer Buchstabenreihe. In den beiden Stimmen der Geigen sind die ersten Blätter übereinander geklebt, in den Chorstimmen sind nachträglich die Pausen für das einleitende Orchestervorspiel eingefügt worden. Vermutlich hat Haydn während oder nach der Abschrift durch Elßler das Orchestervorspiel ergänzt.

Ein weiterer Teil der Stimmen ist ebenfalls von Elßler auf italienischem Papier geschrieben (Wasserzeichen: Mondsichel mit Profil). Es sind Duplierstimmen für den Chor (drei Sopran- und Altstimmen, eine Tenor- und Bassstimme), bei denen die Anfangspausen bereits von Beginn an eingetragen wurden, und die Stimmen Violoncello e Basso sowie Corno I und II.

Ein anderer Kopist, Irmgard Becker-Glauch bezeichnet ihn als „Esterhazy Kopist A“ (vgl. Vorwort, Anmerkung 3), erstellte die übrigen Stimmen des Eisenstädter Materials, nämlich Flöte, Oboe I und II, Fagott, drei Clarinostimmen, Viola und Orgel.

Vier Duplierstimmen für Violine II, Violoncello e basso, Tenor und Bass werden dem Kopisten Anonymus 11 zugeschrieben. Von zwei unbekanntem Schreibern stammen die Duplierstimmen für Violine I und Sopran.

Eine Paukenstimme wurde in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ersetzt; vermutlich ist die ursprüngliche Stimme verloren gegangen. Die Maestro-di-cappella-Stimme wurde ebenfalls erst zu einem späteren Zeitpunkt geschrieben.

E Erstdruck Partitur: Breitkopf & Härtel 1802 (Exemplar der Württembergischen Landesbibliothek, Stuttgart, Signatur: Hay 50/96700)

Titelseite: „TE DEUM / à 4 Voci / coll' accompagnato dell' Orchestra / composta / da / G. Haydn / Partitura / Te Deum / von / J. Haydn / mit unterlegtem deutschen Texte / von / PROF. C. A. H. CLODIUS / Leipzig / bey Breitkopf und Härtel / Pr. 1 Rthlr. 8 Gr.“

Partitur im Hochformat, 44 Seiten. Die mit 2–42 paginierten Seiten enthalten die Noten, die unpaginierten Seiten 43–44 geben nochmals den lateinischen und den deutschen Singtext wieder.

Für den Erstdruck von Haydns *Te Deum* wurde eine in der ersten Jahreshälfte 1802 erstellte Abschrift des Eisenstädter Stimmenmaterials als Stichvorlage verwendet. Im Gegensatz zum Eisenstädter Aufführungsmaterial wurde im Erstdruck in den Takten 172–173 und 176–177 die originale Stimmkreuzung zwischen beiden Oboen aufgehoben. Offen bleibt, ob diese Änderung erst seitens des Verlages vorgenommen wurde, oder ob sie auf die für den Stich verwendete Abschrift die beiden Oboenstimmen zurückgeht und somit möglicherweise noch von Haydn selbst stammt. Ergänzungen und Korrekturen aus den Aufführungsmaterialien in Graz und der Sammlung Lobko-

witz, beide Materialien sind vollständig von Elßler geschrieben, fanden keine Berücksichtigung, weshalb der Erstdruck eindeutig auf das Eisenstädter Aufführungsmaterial zurückzuführen ist. In Zweifelsfällen wurde die Lesart des Erstdruckes zur Klärung des Sachverhaltes herangezogen.

II. Zur Edition

Die Edition gibt den Notentext der Quelle **A** hinsichtlich der Schlüsselung, der Balken- und Notensetzung, der Haltung der Noten, der Setzung von Akzidentien und Warnungsakzidentien sowie der Schreibweise von Tempo- und Dynamikangaben gemäß der heutigen Editionspraxis wieder. Ergänzungen des Herausgebers, die sich nicht auf die Quelle stützen können, sind in den Noten diakritisch gekennzeichnet: Akzidentien (außer bloße Warnungsakzidentien) und Dynamikangaben in Kleinstich, Bögen durch Strichelung, Generalbassziffern durch eckige Klammern sowie Beischriften durch kursive Schrift; ergänzte Staccati erscheinen als Strich statt als Keil. Sonstige Abweichungen sind in den Einzelanmerkungen in Teil III des Kritischen Berichts nachgewiesen.

Der lateinische Text der Ausgabe folgt in Orthographie, Groß- und Kleinschreibung, Interpunktion und Silbentrennung dem *Graduale Triplex* (Paris-Tournais 1979).

III. Einzelanmerkungen

Abkürzungen: A = Alto, B = Basso, Bc = Basso continuo, Cb = Contrabasso, Cor = Corno (I/II), Ctr = Clarino (I/II/III), Fg = Fagotto (I/II), Fl = Flauto, Ob = Oboe (I/II), Org = Organo, S = Soprano, T = Tenore, Timp = Timpani, VI = Violino (I/II), Va = Viola, Vc = Violoncello.

Zitiert wird in der Reihenfolge: Takt – Stimme – Zeichen im Takt (Note, Vorschlagsnote oder Pause) – Anmerkung / Quellenbefund (Sigle in halbfetter Schrift).

1	VI II 4	A: mit Staccatostrich, E: ohne Staccatostrich; vgl. auch T. 9
2	Ob II 1–2	A: Bogen 2.1–3; hier angeglichen an die übrigen Stimmen (wie in E)
3	VI II 1	A: mit Staccatostrich
4	Ob II 1–2	A: Bogen 4.1–3; hier angeglichen an die übrigen Stimmen (wie in E)
7	Cor I 1	A: ursprüngliches h^1 mit Bleistift zu c^2 verbessert
9	VI I 1	A: mit Staccatostrich, E: ohne Staccatostrich
9	VI I 6	A: ein Exemplar mit, das andere ohne Staccatostrich
10	VI I 3	A: ein Exemplar mit, das andere ohne Staccatostrich
13	VI I 10	A: f^2 (statt e^2)
14	Fg 7–8	A: $d-e$ (statt $c-d$)
17	Fg 1–2	A: $c-d$ (statt $H-c$)
20	VI II 1–4	A: mit Staccatostrichen
20	B 2	A: in 2 von 3 Stimmen Achtelnote (statt Viertelnote)
23	VI II 10–13	A: Bogen 22.10–11 und 22.12–13; hier angeglichen an die übrigen Stimmen (wie in E)
30	VI I 5–6	A: g^2-fis^2 (statt gis^2-f^2)
31	Ob II 2	A: ursprünglich a^1 , nachträglich zu g verbessert
34	VI I 16	A: in einem Exemplar h^2 (statt a^2)
37	Cor I 2–3	A: d^2-c^2 , 35.3 nachträglich zu d^2 korrigiert
42	VI I/II 6	A: a^1 , E: h^1
44	VI I 3	A: ursprünglich h^1 , nachträglich zu c^2 korrigiert
50	VI II 13–16	A: ein Exemplar ohne Artikulation, das andere mit Bogen 50.13–16
53	Fl 1	A: e^3 (statt f^3)
55	A 4	A: d^1 (statt cis^1)
55	B 3–5	A: „quos-que“ (statt „quo-que“)

81	VI I 9	A: ohne Staccatostrich, E: mit Staccatostrich
84	T 6	A: Achtelnote und Achtelpause (statt Viertelnote)
85	S 4–5	A: Sechzehntelnoten
93	Ob II 4–5	A: Viertelnote e^1 – Achtelpause
93	VI I 1	A: ohne Staccatostrich, E: mit Staccatostrich
100	Bc 2	E: d (statt h)
102	Ob II 7	A: ursprünglich fis^2 , nachträglich zu g^2 korrigiert
103–104	Bc	A: 103.2–104.8 im c_4 -Schlüssel notiert
108	Ob II 3–4	E: Bogen 108.3–109.1
113	Ctr III 1–2	A: ohne Bogen, E: mit Bogen
114	Ctr III 4–5	A: 2 Achtelnoten (ohne Punktierung)
118	Fg 3–4	A: Bogen 118.2–4
126	Ob I/II	A: Ob I ohne Dynamikzeichen; Ob II f (statt ff)
127	Fl 7–8	A: Viertelnote g^1 , E: Achtelnote g^1 –Achtelpause
128	Fg 4	A: g (statt f)
140	VI II 1	A: fz (statt f), E: f
142–143	Fg, Bc	A, E: 142,3–143.1 im c_4 -Schlüssel notiert
145	VI II 3	A: h^1 (statt a^1)
149	B, Bc 2	A: a (statt g)
170, 171	Fg, B, Bc 4	A: b -Vorzeichen
174	S 2	A: über der notierten Note a^2 korrigiert mit Buchstabe „g“
177	Fg, Va 6	A: ff (statt fz)
183	Ob II	A: ohne f
183	Va 1	A: ff (statt f)
186	VI I 7–8	A: f^2 nachträglich zu e^2 verbessert