

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

Klavierauszug / Vocal score
Paul Horn



Carus 51.999/03

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. 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 Theresese (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 „Copiatur von meinem *Te Deum* 6 f [= Gulden] 24 Kreuzer empfangen 28. October 1800“⁴ ermöglicht.

Die Verbindung von Haydns *Te Deum* mit Kaiserin Marie Theresese 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

Naheliegender ist die Annahme, dass der Kompositionsanlass des *Te Deum* mit Besuchen des Kaiserpaares und des Palatins von Ungarn, einem Bruder des Kaisers, die in Eisenstadt für den Herbst 1797 und 1800 belegt sind, in Zusammenhang steht. Zu einer Aufführung des *Te Deum*, vermutlich zusammen mit der *Nelsonmesse*,⁷ 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,⁸ 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

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), Genitorigenitoque, 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 Eißlers 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 Esterházyischen 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*, hrsg. v. Siegfried Kross und Hans Schmidt, Bonn 1967, Seite 1–10.

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

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

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

⁷ 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 angustis*. 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.

⁸ 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.

Aufführungsmaterial.⁹ Dieses wurde von drei unterschiedlichen Schreibern in mehreren Phasen erstellt und enthält autographe Eintragungen Haydns.

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.

Neben dem Aufführungsmaterial in Eisenstadt ist das *Te Deum* in zwei weiteren authentischen Abschriften, teils mit autographen Eintragungen, erhalten: die beiden Stimmensätze aus Graz¹⁰ und der Sammlung Lobkowitz in Nelahozeves¹¹ 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, nachdem Griesinger eine Abschrift für Breitkopf & Härtel bereits erhalten hatte, erfolgt sein, vorausgesetzt, das Material war zu diesem Zeitpunkt bereits geschrieben.

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.¹² Ein möglicher Anlass dafür wäre der Besuch Admiral Nelsons in Eisenstadt im Herbst 1800 gewesen, in dessen Umfeld der Fürst zwei Oboisten, einen Klarinettenisten, 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.

Haydn gelingt in seinem *Te Deum*, wie in allen seinen späteren 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. 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. Die abschließende Fuge, bei der das instrumental empfundene Thema und dessen Kontrapunkt gleichzeitig durchgeführt wird, ist ein herausragendes Beispiel für Haydns kontrapunktische Meisterschaft.

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).

⁹ Eisenstadt, Fürstlich Esterházyisches Musikarchiv (A-Ee) 6.

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

¹¹ Nelahozeves, Roudnicka Lokowiczka sbírka, zámek (CZ-Nlobkowitz) 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), Seite 157–175.

Foreword

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 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 Elšler'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. Botstiber, *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 première 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 Esterházyisches 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.

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).

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

¹¹ Nelahozeves, Roudnicka 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.

Te Deum

für Kaiserin Marie Therese

Hob. XXIIIc:2

Joseph Haydn

1732–1809

Klavierauszug: Paul Horn (1922–2016)

Allegro

Flauto, 2 Oboi
2 Fagotti,
2 Corni
3 Clarini,
Timpani, Archi
Basso continuo

Musical score for the instrumental ensemble, including Flute, 2 Oboes, 2 Bassoons, 2 Horns, 3 Clarinets, Timpani, and Strings. The score is in C major and 3/4 time, marked Allegro.

Musical score for the piano accompaniment, showing the right and left hand parts.

8

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Te, te De - um lau - mus:

Te, te De - lau - - mus:

Te, te De - lau - d - mus:

Te, te De - um lau - da - - mus:

Vocal staves for Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The lyrics are: "Te, te De - um lau - mus:", "Te, te De - lau - - mus:", "Te, te De - lau - d - mus:", "Te, te De - um lau - da - - mus:".

Musical score for the piano accompaniment, showing the right and left hand parts.

te, - mi-num con - fi - te - - mur. Te ae - ter-num Pa - trem

te, te Do-mi-num con - fi - te - - mur. Te ae - ter-num Pa - trem

te, te Do-mi-num con - fi - te - - mur. Te ae - ter-num Pa - trem

te, te Do-mi-num con - fi - te - - mur. Te ae - ter-num Pa - trem

Vocal staves with lyrics: "te, - mi-num con - fi - te - - mur. Te ae - ter-num Pa - trem", "te, te Do-mi-num con - fi - te - - mur. Te ae - ter-num Pa - trem", "te, te Do-mi-num con - fi - te - - mur. Te ae - ter-num Pa - trem", "te, te Do-mi-num con - fi - te - - mur. Te ae - ter-num Pa - trem".

Musical score for the piano accompaniment, showing the right and left hand parts.

Aufführungsdauer/Duration: ca. 10 min.

© 2009 by Carus-Verlag, Stuttgart – 7. Auflage / 7th Printing 2018 – CV 51.999/03

Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten. / Any unauthorized reproduction is prohibited by law.

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

edited by
Armin Kircher

14

o-mnis ter - ra ve - ne - ra-tur, ve - ne - ra - - tur,
 o-mnis ter - ra ve - ne - ra-tur, ve - ne - ra - - tur,
 o-mnis ter - ra ve - ne - ra-tur, ve - ne - ra - - tur,
 o-mnis ter - ra ve - ne - ra-tur, ve - ne - ra - - tur,

17

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

Archi *p* Tutti *f*

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

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

27

San - ctus, San - ctus, San - ctus
 San - ctus, San - ctus, San - ctus
 ctus, an - ctus San - ctus
 San - ctus, San - ctus, San - ctus

Do - mi-nus De - us Sa - - ba - oth. Ple - ni sunt coe - li et
 Do - mi-nus De - us Sa - - ba - oth. Ple - ni sunt coe - li et
 Do - mi-nus De - us Sa - - ba - oth. Ple - ni sunt coe - li et
 Do - mi-nus De - us Sa - - ba - oth. Ple - ni sunt coe - li et

34

ter - ra ma - - je - - sta - - tis

ter - ra ma - - je - - sta - - tis

ter - ra ma - - je - - sta - - tis

ter - ra ma - - je - - sta - - tis

37

glo - ri - ae tu - - ae. glo - ri - o - sus A -

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

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

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

rum cho - rus: Te Mar - ty - rum can - di -

po - sto - lo - rum cho - rus: Te Mar - ty - rum can - di -

Te Pro - phe - ta - rum lau - da - bi - lis nu - me - rus: Te Mar - ty - rum can - di -

po - sto - lo - rum cho - rus: Te Mar - ty - rum can - di -

44

da - tus lau - dat ex - er - ci - tus. Te per or - bem ter - ra - rum

da - tus lau - dat ex - er - ci - tus. Te per or - bem ter - ra - rum

da - tus lau - dat ex - er - ci - tus. Te per or - bem ter - ra - rum

da - tus lau - dat ex - er - ci - tus. Te per or - bem ter - ra - rum

47

san - cta con - fi - te - tur Ec - cle - si - a: Pa - trem im - men - sae ma - je -

san - cta con - fi - te - tur Ec - cle - si - a: Pa - trem im - men - sae ma - je -

san - cta con - fi - te - tur Ec - cle - si - a: Pa - trem im - men - sae ma - je -

san - cta con - fi - te - tur Ec - cle - si - a: Pa - trem im - men - sae ma - je -

sta - tis: ve - ne - ran - dum tu - um ve - rum et u - ni - cum

sta - tis: ve - ne - ran - dum tu - um ve - rum et u - ni - cum

sta - tis: ve - ne - ran - dum tu - um

Archi

53

ve - rum et u - ni - cum Fi - li - um: San - ctum quo - que Pa -
 Fi - li - um: San - ctum quo - que Pa -
 Fi - li - um:
 ve - rum et u - ni - cum Fi - li - um: San - ctum quo - que Pa -

56

ra - cli - tum Spi - ri - tum, Pa - ra - cli - tum Spi - ri - tum.
 ra - cli - tum Spi - ri - tum, Pa - cli - tum Spi - ri - tum.
 San - ctum quo - que Pa - cli - tum Spi - ri - tum.
 ra - cli - tum Spi - ri - tum, Pa - ra - cli - tum Spi - ri - tum.

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.
 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.

Tutti

63

p non hor-ru-i - sti Vir - gi-nis u - te-rum.
p non hor-ru-i - sti Vir - gi-nis u - te-rum.

Tu ad li-be-ran-dum sus-ce-ptu-rus ho - mi-nem,
 Tu ad li-be-ran-dum sus-ce-ptu-rus ho - mi-nem,

Archi Ob

67

f Tu de - vi - cto mor - tis a - cu - le-o, a - pe - ru - i - sti,
f Tu de - vi - cto mor - tis cu - le-o, a - pe - ru - i - sti,
f Tu de - vi mor - tis cu - le-o, a - pe - ru - i - sti,
f Tu mor - tis a - cu - le-o, a - pe - ru - i - sti,

+ Fg, Trb

- i - sti cre - den - ti - bus re - gna cae - lo - - rum.
 a - pe - ru - i - sti cre - den - ti - bus re - gna cae - lo - - rum.
 a - pe - ru - i - sti cre - den - ti - bus re - gna cae - lo - - rum.
 a - pe - ru - i - sti cre - den - ti - bus re - gna cae - lo - - rum.

Archi

73

Tu ad dex - te - ram
 Tu ad dex - te - ram
 Tu ad dex - te - ram
 Tu ad dex - te - ram

+ Tr, Trb

76

De - i se - des, in glo - ri - a Pa - tris. Ju - dex
 De - i se - des, in glo - ri - Pa - tris. Ju - dex
 De - i se - glo - ri - a Pa - tris.
 De - i des glo - ri - a Pa - tris. Tutti

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

p

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

p

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

p

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

Te er - go quae - su - mus, tu - is fa - mu - lis

Archi

86

fa - mu - lis tu - is sub - ve - ni, os,

fa - mu - lis tu - is - ve - ni, quos pre - ti - o - - so

fa - mu - li - - ve - ni, quos ti - - o - - - so

sub - ve - ni, quos pre - ti - o - - so

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

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

90

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

Allegro moderato

93

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

Tutti

Sal - vum fac po - pu - lum tu - um, Do - mi - ne, et be - ne -
 Sal - vum fac po - pu - lum tu - um, Do - mi - ne, et be - ne -
 Sal - vum fac po - pu - lum tu - um, Do - mi - ne,
 Sal - vum fac po - pu - lum tu - um, Do - mi - ne,

99

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

dic hae-re-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-

102

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

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

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

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

Bassi

num. Per sin-gu-los

num. Per sin-gu-los

num.

num.

109

di - es, be-ne-di - ci-mus te. Et lau - da-mus no-men tu - um in

di - es, be-ne-di - ci-mus te. Et lau - da-mus no-men tu - um in

f Per sin - gu-los di - es. Et lau-da - mus no - men tu - um in

f Per sin - gu-los di - es. Et lau-da - mus no - men tu - um in

Tutti

113

sae - cu-lum, et in sae - cu-lum sae - cu - li.

sae - cu-lum, et in sae - cu-lum sae - cu - li.

sae - cu-lum, sae - cu-lum sae - cu - li.

sae - cu-lum sae - cu-lum sae - cu - li.

Di - gna - re Do-mi-ne, di - gna - re

Di - gna - re Do-mi-ne, di - gna - re

Di - gna - re Do-mi-ne, di - gna - re

Di - gna - re Do-mi-ne, di - gna - re

3

120

Do - mi - ne, di - e i - sto, si - ne pec - ca - to,

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

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

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

Archi

124

si - ne pec - ca - to nos cu - sto - di - re nos, si - ne pec - ca - to

nos, si - ne pec - ca - to

nos, si - ne pec - ca - to

nos, si - ne pec - ca - to

nos, si - ne pec - ca - to

Tutti

re. Mi - se - re - re no - stri, Do - mi - ne,

nos cu - sto - di - - re. Mi - se - re - re no - stri, Do - mi - ne,

nos cu - sto - di - - re. Mi - se - re - re no - stri, Do - mi - ne,

nos cu - sto - di - - re. Mi - se - re - re no - stri, Do - mi - ne,

Archi

132

mi - se - re - re no - stri. Fi - at mi - se - ri - cor - di - a tu - a

mi - se - re - re no - stri. Fi - at mi - se - ri - cor - di - a tu - a

mi - se - re - re no - stri. Fi - at mi - se - ri - cor - di - a tu - a

mi - se - re - re no - stri. Fi - at mi - se - ri - cor - di - a tu - a

136

Do - mi - ne su - per nos, quem - ad - dum spe -

Do - mi - ne su - per nos, quem - ad - dum spe -

Do - mi - ne su - per nos, quem - ad - dum spe -

Do - mi - ne su - per nos, quem - ad - dum spe -

ra - vi - 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.

Tutti *f*

142

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

145

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

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

151

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

154

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

161

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

164

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

vi:
 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-

182

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

non con - fun - dar, 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,

Tutti

187

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

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

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

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

ter - num.

ter - num.

ter - num.

ter - num.