

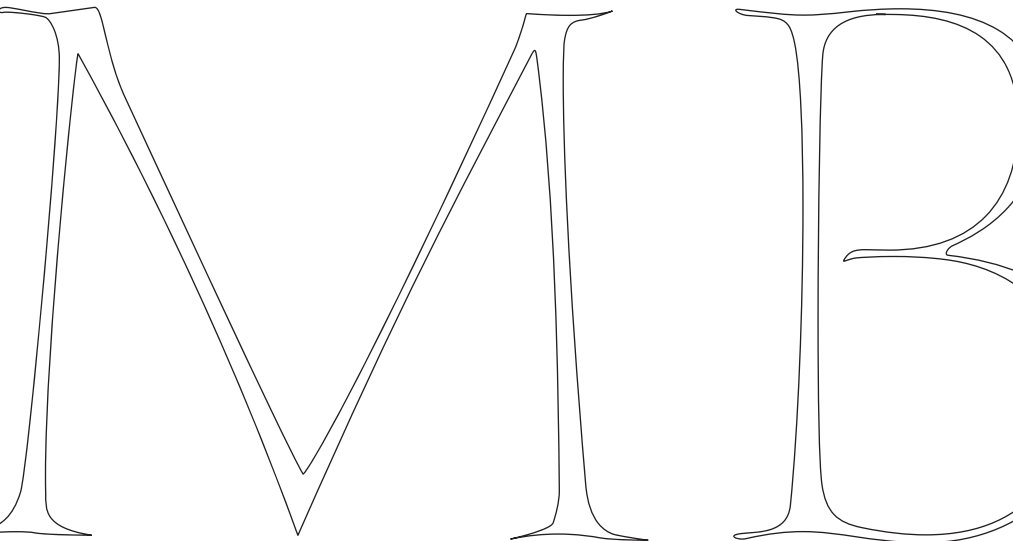
LA GIUDITTA

ALESSANDRO SCARLATTI (1660-1725)

LE PARLEMENT DE MUSIQUE STRASBOURG

MARTIN GESTER

Céline Ricci, Adriana Fernández,
Martín Oro, Vincenzo Di Donato, Bruno Rostand



PRIMA PARTE

1	Sinfonia	2'07
2	[2.1] Recitativo, <i>Giuditta</i> – 0'53	2'33
	[2.2] Aria "Trombe guerriere", <i>Giuditta</i> – 1'40	
3	[3.1] Recitativo, <i>Giuditta, Ozia</i> – 0'47	3'14
	[3.2] Aria "Son gli sdegni", <i>Ozia</i> – 2'27	
4	[4.1] Recitativo, <i>Giuditta, Ozia, Sacerdote</i> – 1'55	3'30
	[4.2] Aria "La speranza", <i>Ozia</i> – 1'35	
5	Recitativo & Aria "Quel Nume clemente", <i>Sacerdote</i>	2'49
6	Recitativo & Aria "Mà sò ben", <i>Giuditta</i>	3'00
7	[7.1] Sinfonia bellica – 1'14	4'34
	[7.2] Aria "Lampi e tuoni", <i>Oloferne</i> – 2'06	
	[7.3] Sinfonia bellica – 1'14	
8	[8.1] Recitativo, <i>Oloferne, Capitano</i> – 1'09	2'25
	[8.2] Aria "Vincerai", <i>Capitano</i> – 1'16	
9	[9.1] Recitativo, <i>Oloferne, Capitano</i> – 1'04	2'19
	[9.2] Aria "No, non dirai", <i>Oloferne</i> – 1'15	
10	Recitativo & Aria "Della Patria", <i>Capitano</i>	4'30

SECONDA PARTE

11	Aria "Se di gigli", <i>Giuditta</i>	1'55
12	[12.1] Recitativo, <i>Giuditta, Oloferne</i> – 1'33	3'47
	[12.2] Aria "Vanne pur", <i>Oloferne</i> – 2'14	
13	Recitativo & Duetto "Son lieto", <i>Ozia, Sacerdote</i>	1'57
14	[14.1] Recitativo, <i>Ozia, Capitano, Sacerdote</i> – 4'20	5'18
	[14.2] Aria "Del Tiranno il Teschio", <i>Capitano</i> – 0'58	
15	Recitativo & Aria "Se la gioja non m'uccide", <i>Ozia</i>	4'25
16	Recitativo & Duetto "Mia speranza", <i>Giuditta, Oloferne</i>	4'00
17	[17.1] Recitativo & Arioso, <i>Giuditta, Oloferne</i> – 4'36	8'53
	[17.2] Aria "La tua destra", <i>Giuditta</i> – 2'53	
	[17.3] Recitativo, <i>Giuditta</i> – 1'24	
18	Recitativo & Aria "Traditor", <i>Sacerdote</i>	1'19
19	Recitativo & Aria "Addio, cara libertà", <i>Ozia</i>	5'21
20	Recitativo & Aria "Sento, che questo core", <i>Ozia, Capitano</i>	2'08
21	Recitativo & Aria "Sù, che tardi?", <i>Ozia, Capitano, Sacerdote</i>	0'54
22	[22.1] Recitativo, <i>Giuditta, Ozia</i> – 0'44	0'58
	[22.2] Aria "Alle palme" – 0'14	
23	[23.1] Aria "Combattuta Navicella", <i>Giuditta</i> – 1'28	3'25
	[23.2] Coro "Tanto verace fè" – 0'27	
	[23.3] Aria "Superata la costanza", <i>Ozia</i> – 1'30	
24	Coro "Opra sol di quel Dio"	1'30

TOTAL TIME **77'07**

Le Parlement de Musique – Strasbourg

Martin Gester

Céline Ricci, soprano

Giuditta

Adriana Fernández, soprano

Ozia, Principe di Bettulia

Martín Oro, alto

Oloferne

Vincenzo Di Donato, ténor

Achiorre, Capitano degl' Amoniti

Bruno Rostand, basse

Sacerdote Ebro



Orchestre

Enrico Parizzi, Gilone Gaubert-Jacques, Isabelle Perez	violons I
Roberto Crisafulli, Ursula Garnier, Clémence Schaming	violons II
Martha Moore, Caroline Gerber	altos
Emmanuel Jacques, Lisa Erbès	violoncelles
Giuseppe Lo Sardo	contrebasse
Yasunori Imamura	théorbe
Armelle Brouard-Plantier, Gwenaël Bihan	flûtes à bec
Guy Ferber	trompette
Aline Zylberajch	orgue & clavecin





LA GIUDITTA

Oratorio (Naples, 1693) – Édition de Santis – Ed. Lino Bianchi, 1964

La Giuditta à cinq voix d'Alessandro Scarlatti a sans doute été créée à Rome en 1693, alors que le compositeur était maître de la chapelle du Vice-Roi de Naples. C'est la première des deux versions scarlattiennes de l'histoire biblique de Judith. Datant probablement du tournant du siècle, la seconde version dite "de Cambridge", à trois voix, apparaît plus ramassée quant à l'action, les caractères et la plupart des airs. Si *La Giuditta* "de Cambridge" est écrite sur un livret du prince Antonio Ottoboni, il s'agit, dans le cas qui nous occupe, d'un texte vraisemblablement dû au cardinal Benedetto Pamphili (déjà mis en musique en 1686 par Carlo Francesco Cesarini), dont la respectabilité exigeait l'anonymat.

Pour cette *Giuditta* à cinq voix, on dispose de deux manuscrits. Celui de Naples, au conservatoire San Pietro a Majella, fait autorité. Plusieurs éditions du livret ont vu le jour en 1695, à Naples, Rome et même Vienne ; le nombre d'exécutions recensées jusqu'en 1700, à Naples, Rome, Vienne et Florence, atteste le succès de l'œuvre. Une lettre de Scarlatti écrite de Naples et datée du 3 mars 1693¹ accompagnait le deuxième manuscrit connu (conservé aujourd'hui au Saint Elizabeth College de Morristown,

États-Unis). Faisant l'envoi de la première partie de l'oratorio pour une exécution romaine, mais ignorant qui seraient les interprètes, Scarlatti se plaint d'avoir dû composer pour ainsi dire dans l'abstrait. Dans un second temps, des variantes liées à une représentation furent rajoutées sur la copie de Morristown, laquelle correspond à une édition florentine du livret de 1700. Cela nous rappelle une réalité : toute œuvre étant déterminée par les circonstances pratiques, il n'y avait à l'époque pas deux interprétations, pas deux productions semblables, ou du moins qui fissent un même usage d'une partition.

Imaginons donc une première exécution privée dans le cadre d'une grande maison romaine, avec ses instrumentistes et des chanteurs exclusivement masculins, pour cette œuvre qui s'inscrit dans le genre cher à la Contre-Réforme de l'oratorio en langue vulgaire. C'est-à-dire un opéra spirituel, avec ou sans mise en scène, par opposition à l'oratorio du milieu du XVII^e siècle, chez Carissimi, Mazzocchi ou Marazzoli (musique en latin destinée aux réunions dévotionnelles des confréries, dans les oratoires de Rome). L'oratorio en langue

vulgaire est traditionnellement en deux parties, avec un sermon intercalé entre les deux, ou dans le cadre privé un rafraîchissement, comme dans le cas de la sérénade, genre dont se rapproche la cantate spirituelle ou sacrée.

Musicalement, notre oratorio s'inscrit ainsi dans une phase de première maturité, entre les débuts du genre et ce qu'il sera au XVIII^e siècle. Il s'agit bien là d'une œuvre de théâtre et non de concert : un drame admirablement scandé, texte et musique semblant conçus d'un même mouvement, une pièce d'une profonde valeur psychologique, où les richesses s'accroissent et la complexité s'intensifie dans la seconde partie.

L'orchestre est celui du *concerto grosso*. Si dans certains airs n'est employée que la basse continue, les seules ritournelles étant dévolues aux cordes, on trouve dans l'air du prince Ozias « La speranza del mio seno » deux violons solistes, et son air « Se la gioia non m'uccide » fait appel à un violon et un violoncelle. Quant à la trompette, apparemment peu sollicitée, elle est surtout imitée ou suggérée ; au demeurant les *trombe guerriere* qui semblaient s'éteindre à la fin de l'ouverture, et que Judith cherche à réveiller, sont justement muettes...

La forme *da capo*, ABA', n'est pas encore érigée en norme. On trouve également des

formes strophiques, des formes libres, sans reprise (« Se di gigli e se di rose » de Judith, sorte de cavatine avant la lettre). En revanche, le premier air d'Holopherne, « Lampi e tuoni ho nel sembiante », apparaît flanqué symétriquement d'une *Sinfonia guerriera*, produisant ainsi un *da capo* au sein du *da capo*.

Enfin, nous le verrons, pour la scène de la décapitation et le finale, Scarlatti a recours à des structures absolument nouvelles.

La grande influence stylistique, à ce stade, nous semble celle d'Alessandro Stradella, maître de l'oratorio des années 1670-1680. Si quelque chose devait caractériser la leçon de Stradella, ce serait peut-être une luminosité, une allégresse déliée, mais aussi l'exacerbation des émotions, que significativement Haendel, récrivant Stradella, dissout dans le grandiose d'*Israel in Egypt* : Scarlatti les transmue, avec quelle plénitude, dans ses dernières œuvres, *La Griselda*, ou certaines pièces du cycle de *Sainte Cécile*, le graduel « Audi, filia » pour la *Messe*, les antiennes des *Vêpres*.

Ce qui n'a guère changé, au fil de l'histoire, c'est la thématique des oratorios. Le sujet de Judith est déjà cité par André Maugars dans sa *Réponse faite à un curieux sur le sentiment de la musique en Italie* publiée en 1639, avant que le genre proprement dit ne naisse ; l'exemple le plus illustre est, au

siècle suivant, *La Betulia liberata* de Métastase que met en musique, entre bien d'autres, le jeune Mozart en 1771.

Le Livre de Judith fait partie des livres deutérocanoniques (selon la dénomination catholique) de l'Ancien Testament : livres non retenus par le judaïsme dans le Canon, mais hautement prisés par l'Église ancienne, et confirmés comme canoniques par l'Église catholique lors du Concile de Trente.

Il est vraisemblable que la figure de Judith, pour le public aristocratique de Scarlatti, ait évoqué telles dames romaines, mécènes importantes à l'époque : Olimpia Pamphili, belle-sœur d'Innocent X, sa belle-fille Olimpia Aldobrandini, mère du cardinal Benedetto Pamphili, ou la grande Christine de Suède, dont Scarlatti avait été maître de chapelle, fondatrice de l'Accademia dell'Arcadia qui comptait le musicien, avec Corelli et Pasquini, parmi ses membres. Car la veuve Judith est la seule femme de l'Ancien Testament dont la vie pieuse et solitaire tire sa valeur d'autre chose que du mariage ou de la maternité, de la famille en un mot, et qui agisse de sa propre initiative.

Mais pour nous, qui est Judith ? C'est la figure même de la Résistance : telle une Jeanne d'Arc, quand tous les êtres adultes ou rationnels, voire philistins², quand ceux-là ont baissé les bras et ne veulent plus croire, elle est celle qui ose prendre la voie

nocturne, cachée, la plus improbable, la plus dangereuse... qui est pourtant la seule possible.

Dans notre œuvre, un relief particulier provient précisément de la juxtaposition systématique des antithèses, pour permettre le triomphe final du point de vue qui semblait d'abord le plus faible : dans l'alternance des lieux, dans la dialectique des thèmes évoqués, jusqu'au double sens de toutes les paroles de Judith au cours de son duo avec Holopherne³, et dans sa berceuse meurtrière, prière *grave e staccato* deux fois interrompue par l'inquiétude de la future victime, puis menée à terme grâce à une extraordinaire intervention des flûtes douces, mimant paradoxalement des motifs de trompette.

Holopherne, qui à son apparition respire surtout le vide et la fatuité, n'accède à l'existence que par sa rencontre avec Judith : contre toute attente les deux personnages principaux sont donc Judith et le prince Ozias, mis en parallèle au début et à la fin. Ozias est cet être « humain, trop humain »... qui exhale le sublime « Addio cara libertà », mais à qui Judith dénie toute responsabilité politique, juste avant le finale, pour la retourner vers Dieu, selon la règle de l'oratorio opératique.

Ledit finale correspond au madrigal de solistes de la tradition du XVII^e siècle, où il

ne faut pas s'étonner d'assister à la résurrection de personnages morts en cours de route ; songeons, pour rester chez Scarlatti, à *Il Martirio di Santa Teodosia* (au finale également contrapuntique) ou à *Il Sedecia Re di Gerusalemme* (finale plus bref et proche du chœur final d'opéra). Mais celui de *La Giuditta* a pour vertu d'intégrer le théâtre au contrepoint en donnant à chacun des deux héros un solo sur un rythme de danse, une gigue (comme dans un finale d'opéra) à deux strophes en *sol* majeur, dont le texte insiste sur l'incertitude et le danger encouru¹ ; trois passages pour ensemble, au texte exaltant la foi, les encadrent comme un double portique ramenant à la tonalité de *ré* du début de

l'oratorio, les deux premiers largement homophones, le dernier entièrement fugué.

Devant tant d'invention, devant une telle aptitude à déjouer l'attente, à créer et perpétuellement relancer la surprise, comment ne pas saluer en Alessandro Scarlatti – à égale distance de Gesualdo, dont il invoque sciemment l'héritage⁵, et de Mozart, dont Edward Dent trouvait qu'il était l'ancêtre spirituel – ce que pourtant notre époque de consommation hédoniste tarde encore à voir en lui : la clef de voûte de la vocalité italienne baroque ?

Xavier Carrère

1 – In Roberto Pagano et Lino Bianchi, *Alessandro Scarlatti*, Turin, ERI, première éd. 1972, p. 282/3.

2 – Au sens qu'Oscar Wilde donne à ce mot dans le *De Profundis* : « *le philistin est celui qui prête son appui aux forces mécaniques de la société, aveugles, lourdes, gênantes, et ne reconnaît pas la force dynamique lorsqu'il se trouve en sa présence soit en un homme, soit dans un mode de pensée* ».

3 – En première partie de l'air les parties vocales ne se rencontrent que sur la colorature accompagnant « *vincerò* » (je vaincrai).

4 – Avec l'image obligée du bateau dans la tempête qui fournira matière, au siècle suivant, à tant d'arias *di paragone*.

5 – Dans sa lettre du 28 août 1706 au prince Ferdinand de Médicis.

LA COMPASSION ET L'AUDACE : UN DRAME D'ANTINOMIES.

Comme Lucrèce, figure paradoxale violemment contrastée traitée tour à tour par Montéclair et Haendel comme sujet caractéristique de l'art italien, Judith représente une figure éminemment baroque, idéale pour un compositeur napolitain. La veine habituellement mélancolique, sinueuse, étrange de Scarlatti trouve ici des accents d'une densité, d'une force et de contrastes inhabituels. Écrite sur un livret d'une rare qualité, l'œuvre voit s'entrecroiser frayeur et violence guerrière, triomphe et plainte, séduction et combat, dévotion et louange, au service d'une rivalité entre audace visionnaire et compassion à courte vue.

Quel bel exemple de l'emploi d'antagonismes systématiques que les motifs de combat (en style de trompettes) qui se métamorphosent pour suggérer l'omniprésence de la guerre, de la violence ! En fanfare aux violons dès la première mesure, puis en déliquescence à la fin de l'ouverture, réveillés dans le premier air de Judith, exaltés par l'instrument lui-même dans l'apparition solennisée d'Holopherne, on les retrouve dans la scène de séduction à double sens - combat pour la liberté/combat amoureux -

sous la forme d'une "berceuse guerrière" joués par les *flûtes douces*, et jusqu'au récit: «Prendi, calpesta, Ozia», proclamation de victoire de Judith qui jette la stupeur.

Les personnages principaux sont à l'image de cette complexité : Judith, éminemment femme, et en tant que telle "non faite pour la guerre", mais héroïne audacieuse, visionnaire et magnanime. Elle s'oppose à Ozias, prince non dénué de noblesse, mais à la compassion trop immédiate, visionnaire à trop courte vue. Les autres personnages sont davantage des stéréotypes : guerrier, Holopherne n'est pas que cette brute qu'on imagine puisque l'acte II montre aussi le prince sensible. Capitano est la figure de l'humain ballotté par les événements et qui attire notre compassion. Sacerdote est l'Ancien, le gardien de l'ordre de la Cité ; sa conscience morale, le cadre dans lequel Ozias légifère.

Loin de la *Juditha triumphans* de Vivaldi, ouvrage de virtuoses où l'air est aux antipodes du récit, *La Giuditta "de Naples"* est un ouvrage avant tout théâtral, concis, fait de muscles et de

nerfs, peu conventionnel, enclin aux ruptures – comme dans les dernières scènes où les durées des parties se comptent en secondes et où l'art est davantage dans les transitions que dans les sections elles-mêmes. Les récits sont d'un grand art, alors que les airs ne s'écartent qu'épisodiquement d'un style déclamatoire. On pense à la remarque de Scarlatti dans une lettre à Ferdinand de Médicis à propos de *Tamerlano* – pourtant bien postérieur : «j'ai mis tout mon art dans le récit...». La déclamation, ici tient compte de la pratique ancienne de l'art de la scène (le *ton de la tragédie*) où le geste projette le texte et amplifie, avec son sens, également son ampleur, sa durée, lui conférant un poids comparable à celui des airs. De ce fait, l'air ne saurait être l'essentiel qu'on attend, c'est plutôt la célébration lyrique du drame qui se joue dans le récit, le couronnement de la

tension accumulée : il n'est pas anodin que la scène, cruciale, de la décapitation se limite au récit. Un récit d'une élaboration qui le tient à une grande distance de la caricature bien plus tardive qu'en fait Marcello - où le chanteur ne fait que désirer l'air.

“ Le meilleur ” des oratorios de Scarlatti, ainsi qu'il le dit lui-même ? Certainement, au sens où il est irremplaçable bien que négligé, au même titre que le *Couronnement de Poppée*, *San Giovanni Battista* de Stradella ou *Juditha triumphans* de Vivaldi. C'est, au service d'une des figures les plus fascinantes de la littérature antique, un drame parfait dans l'efficacité et l'adéquation des moyens musicaux et théâtraux.

Martin Gester

MARTIN GESTER, DIRECTION MUSICALE

Après une formation en chant, clavecin et orgue, des études musicales et littéraires au Conservatoire et à l'Université de Strasbourg, Martin Gester choisit de partager son activité entre la direction d'orchestre et d'ensembles vocaux, la recherche, l'interprétation au clavecin et à l'orgue, et la pédagogie.

En 1990, il fonde Le Parlement de Musique, ensemble spécialisé dans le répertoire baroque et classique, dont la renommée dépasse rapidement les frontières. Dès lors, il est de plus en plus souvent sollicité comme chef invité, notamment auprès de Nederlandse Bach Vereniging, Musica Æterna Bratislava, Collegium Vocale de Gand & La Chapelle Royale, Orchestre des Pays de Savoie, Orchestre Symphonique de Mulhouse, Orchestre symphonique de Torun/Pologne, New York Collegium, Anima & Corpo/Barcelone et, très régulièrement, auprès d'Arte dei Suonatori,

orchestre baroque polonais de renommée internationale dont il est un chef régulier.

Récitals et concerts en formations diverses l'amènent à se produire dans la plupart des pays d'Europe, en Amérique et en Asie. En soliste ou à la tête du Parlement de Musique, il a réalisé une quarantaine d'enregistrements, la plupart étant des créations ou des lectures novatrices.

Dans ses interprétations, par-delà la diversité des genres qu'il aborde, Martin Gester interroge les rapports qui unissent la musique avec le geste, la danse, la théâtralité, la déclamation et la tradition orale.

En 2001, Martin Gester a été nommé Chevalier des Arts et des Lettres par le Ministre de la Culture.

LE PARLEMENT DE MUSIQUE – STRASBOURG

MARTIN GESTER, DIRECTION ARTISTIQUE

Créé en 1990, à Strasbourg, par Martin Gester, Le Parlement de Musique est un ensemble de solistes chanteurs et instrumentistes extensible jusqu'à l'orchestre avec chœur. Il défend le répertoire baroque et classique sous toutes ses formes, faisant alterner création et relecture du répertoire.

Le Parlement de Musique a réalisé un nombre important de créations marquantes. Citons notamment de Charpentier les premières *Leçons de Ténèbres*, *Histoires sacrées* et les *Te Deum* et *Grands Motets* (des "versions de référence" selon Diapason et plusieurs tribunes de critiques), les *Lamentazioni* d'Alessandro Scarlatti et les *Vêpres* de G.B. Bassani (Prix de la *Fondazione Cini*, Venise), une *Passion selon Saint Matthieu* anonyme de la Bibliothèque de Uppsala (l'un des enregistrements les plus primés de l'histoire avec les Diapason d'or de l'année, Grand Prix du Disque lyrique, Prix de l'Académie Charles Cros, Palmarès des Palmarès et page spéciale d'*Early Music*...). Cet enregistrement de *La Giuditta* de Scarlatti s'inscrit dans la poursuite de l'exploration d'oratorios italiens, après ceux de Carissimi, de Caldara. Sa discographie comprend aujourd'hui 39 titres, dont 2 DVD.

Fort de cette expérience, l'ensemble se consacre à la relecture du répertoire de Monteverdi à Mozart,

suivant trois axes principaux : la musique lyrique (oratorio, opéra et cantates) ; le motet en petites et grandes formations ; la musique concertante, notamment avec claviers.

Le Parlement de Musique s'associe régulièrement à des ensembles partenaires tels la Maitrise de Bretagne, Capilla Flamenca, les Chantres de la Chapelle de Versailles, la Maitrise de Caen, de Colmar et suscite des projets originaux, que ce soit en passant commande d'œuvres en lien avec son répertoire ou en s'associant à des ensembles d'un autre style, de polyphonie renaissante, de musique contemporaine ou de jazz par exemple.

D'abord soutenu par la Fondation France Telecom auprès de l'éditeur Opus 111, Le Parlement de Musique a été souvent associé ensuite aux projets du Département de l'Aisne autour du site de Saint-Michel-en-Thiérache et des orgues baroques, en compagnie de l'éditeur Accord et de la ligne Tempéraments-Radio France.

En résidence en Région Alsace, dans la Ville de Strasbourg et dans le Département du Bas-Rhin, il est également associé aux activités du Festival d'Ambronay pour des productions régulières et des enregistrements du répertoire vocal.

Céline Ricci, soprano

Née à Florence, Céline Ricci étudie le chant à Paris avec Ana Maria Miranda. Elle se perfectionne avec Susan McCulloch à la Guildhall School of Music and Drama de Londres dont elle sort diplômée avec les plus hautes distinctions en 2003. Parallèlement, elle chante le rôle de Vagaus dans *Juditha triumphans* de Vivaldi à l'Opéra de Montpellier, participe au Jardin des Voix, l'académie créée et dirigée par William Christie. Après avoir incarné Barbarina des *Nozze di Figaro* de Mozart à l'Opéra de Montpellier, elle est invitée au Festival de Radio France dans *Il Re Teodoro a Venezia* de Paisiello/ Henze.

Elle a récemment chanté le rôle-titre de *La Giuditta* de Scarlatti avec Le Parlement de Musique sous la direction de Martin Gester, *Les Plaisirs de Versailles* de Charpentier dans le cadre de l'Automne Musical de Versailles et *Radamisto* de Haendel au Musikverein de Vienne et au Concertgebouw d'Amsterdam avec la Wiener Akademie sous la direction de Martin Haselböck, *Dido and Aeneas* de Purcell avec l'Akademie für Alte Musik-Berlin sous la direction d'Attilio Cremonesi et mis en scène par Sasha Waltz.



Adriana Fernández, soprano

Née à Buenos Aires, Adriana Fernández se consacre au chant dès son plus jeune âge et chante en tant que soliste dans le Chœur d'enfants du Théâtre Colón dirigé par Peter Maag. Après avoir obtenu son diplôme au Conservatoire National de Buenos Aires, elle se perfectionne avec Eric Tappy auprès duquel elle obtient le Premier Prix de Virtuosité du Conservatoire de Genève. Elle approfondit l'étude de la mélodie, du lied et de l'opéra auprès de Barbara Hendricks, Nicolai Gedda et Roger Vignoles.

Adriana Fernández est régulièrement invitée à interpréter les plus grandes pages du répertoire comme soliste d'oratorio. Depuis 1990, nombreuses sont ses prestations du répertoire baroque européen, baroque latino-américain, ainsi que de celui de la Renaissance et du madrigal italien. Elle collabore régulièrement avec l'Ensemble Elyma (Gabriel Garrido), La Capella Reial de Catalunya, Hespèrion XXI, Le Concert des Nations (Jordi Savall), Ensemble 415 (Chiara Banchini), L'Arpeggiata (Christina Pluhar), Al Ayre Español (Eduardo López Banzo), Le Parlement de Musique (Martin Gester), Ensemble Albalonga (Anibal Cetrángolo), The Rare Fruits Council (Manfredo Kraemer). Elle a chanté sous la direction de Peter Maag, John Nelson, Armin Jordan, Kurt Masur et Michel Corboz. Au disque, elle enregistre pour Symphonia, K617, Alia Vox, Pavane Records, Zig-Zag Territoires et Ambronay Éditions.

Martin Oro, contre-ténor alto

D'origine italienne, Martin Oro vit ses premières émotions lyriques au sein du Chœur d'enfants du Théâtre Colón. Parallèlement il étudie l'alto dans la classe de Yuri Bashmet au Conservatoire Tchaïkovski de Moscou. Choissant le chant, il se perfectionne en Suisse – où il habite aujourd'hui – aux Conservatoires de Fribourg, Neuchâtel et à la Schola Cantorum Basiliensis. Il compte parmi ses professeurs René Jacobs, Richard Levitt, Marie-Françoise Schuwey et Jeanne Roth.

Martin Oro s'est rapidement révélé comme une voix souple et une personnalité flexible, à même de chanter avec autant de naturel le répertoire sacré que l'opéra, les rôles héroïques que ceux de caractère. Très apprécié pour la chaleur, la puissance et la grâce de sa voix d'alto, il chante comme contre-ténor soliste sous la direction de Nikolaus Harnoncourt, Marc Minkowski, Jean-Christophe Spinosi, Christophe Rousset, René Jacobs, Christophe Coin, Jordi Savall, Rinaldo Alessandrini, Joshua Rifkin, Michel Corboz, Paul Goodwin, Chiara Banchini, Martin Gester, Eduardo López Banzo, Gabriel Garrido, Peter Neumann... Il enregistre pour K617, Zig-Zag Territoires, Harmonia Mundi et Ambronay Éditions.

Vincenzo Di Donato, ténor

Après des études d'orgue, de direction chorale et de chant, Vincenzo Di Donato mène actuellement une carrière internationale de ténor. Dans le répertoire de la Renaissance et du Baroque, il s'est distingué dans les *Vespri della Beata Vergine* de Monteverdi, des cantates, le *Magnificat*, *Oster-Oratorium* et le *Weihnachtsoratorium* de Bach, *Il trionfo del Tempo e del Disinganno*, *Le Messie*, *La Resurrezione*, *Acis & Galatea* de Haendel. Il interprète aussi le répertoire classique et romantique, notamment Mozart, Schubert, Mendelssohn, Schumann, Dvořák, Verdi, Saint-Saëns, Rossini...

Il s'est produit sous la direction de Rinaldo Alessandrini, Aldo Ceccato, Alan Curtis, Antonio Florio, Martin Gester, Peter Maag, Peter Neumann, Agostino Orizio, Pierre-André Valade, Sergio Vartolo entre autres. Vincenzo Di Donato dirige également son propre ensemble *Templum musicæ*. En plus des nombreux enregistrements pour la RAI, il a gravé des disques pour Stradivarius, Opus 111, Tactus, Bongiovanni, Dynamic, Symphonia, Naxos et Ambronay Éditions.

Bruno Rostand, basse

Bruno Rostand se forme dans la classe de Jane Berbié, puis de Mireille Alcantara au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris tout en participant à des master-classes dirigées notamment par Paul von Schilhawsky, Sena Jurinac, Kurt Moll, Christa Ludwig, Moshe Leiser, Kurt Equiluz, Walter Berry. Sa voix de basse chantante lui permet d'aborder à la fois l'oratorio, la mélodie et l'opéra. Il se produit dès lors en récitals et en concerts de musique de chambre ou d'oratorio.

Sa carrière embrasse un vaste répertoire allant de Monteverdi à Frank Martin. Il collabore notamment avec William Christie, Kurt Equiluz, Lawrence Foster, Gabriel Garrido, Martin Gester, Jean-Claude Malgoire, Georges Prêtre, Michel Piquemal, Christophe Rousset, Marc Soustrot. À la scène, il incarne notamment Plutone et Caronte dans *L'Orfeo*, Antinoö dans *Il ritorno d'Ulisse*, Masetto dans *Don Giovanni*, Sarastro dans *Die Zauberflöte*, l'Ermite dans *Der Freischütz*, Tom dans *Un ballo in maschera*, Angelotti dans *Tosca*, Simone dans *Gianni Schicchi*. Par ailleurs il participe aux créations de plusieurs œuvres contemporaines.



Martin Gester

LA GIUDITTA

Oratorio (Naples, 1693) – Édition de Santis – Ed. Lino Bianchi, 1964

Alessandro Scarlatti's five-voice setting of *La Giuditta* was probably given its first performance in Rome in 1693, during the period when the composer was director of the vice-regal chapel in Naples. This is the first of his two versions of the biblical story of Judith. The second (so-called 'Cambridge') version, for three voices, which probably dates from the turn of the century, is terser in its handling of the action, the characters, and most of the arias. While this 'Cambridge' *Giuditta* has a libretto by Prince Antonio Ottoboni, the text of the earlier work recorded here is most likely by Cardinal Benedetto Pamphili, whom propriety required to remain anonymous; it had already been set to music by Carlo Francesco Cesarini in 1686.

This *Giuditta* for five voices has survived in two manuscripts, of which that now conserved in the Conservatorio San Pietro a Majella in Naples is considered the more authoritative source. Several editions of the libretto appeared in 1695, in Naples, Rome and even Vienna. The number of performances that can be traced in the years up to 1700, in Naples, Rome, Vienna, and Florence, attests to the work's success. A letter by Scarlatti, written from Naples and

dated 3 March 1693¹, accompanied the other extant manuscript (now held at St Elizabeth College in Morristown, New Jersey). Here, sending the first part of the oratorio for a performance in Rome, Scarlatti stressed that he did not know who the musicians would be, and complained of having had to compose in a vacuum. Some time after this, variants related to a performance of the work were added to the Morristown copy, which corresponds to a Florentine print of the libretto from 1700. This serves to remind us of the reality of music-making at the time: each work was determined by practical circumstances; there were not two interpretations, two productions that were identical, or used a given score in the same manner.

Let us, then, imagine a private premiere in the setting of a large Roman mansion, with its instrumentalists and its cast of exclusively male singers, for this work which belongs to a genre cherished by the Counter-Reformation: the oratorio in the vernacular. However, we are dealing here with a sacred opera (whether actually staged or not), and not with the oratorio of the mid-seventeenth century as practised by

Carissimi, Mazzocchi or Marazzoli, which set texts in Latin and was intended for the devotional meetings of confraternities in the oratories of Rome. The vernacular oratorio was traditionally in two parts, with a sermon inserted between them; in the domestic environment this could be replaced by refreshments, as in the case of the serenata, a genre close to the 'spiritual' or sacred cantata.

Hence, in musical terms, the present oratorio belongs to a phase of early maturity situated between the beginnings of the genre and the new form it was to assume in the eighteenth century. It is clearly a theatrical rather than a concert work: an admirably articulated drama, with text and music seemingly conceived in a single sweep. A piece of profound psychological value, whose riches have a cumulative effect, with its complexity further intensified in the second part.

The orchestra is that used in the concerto grosso. Though certain arias are accompanied only by basso continuo, their ritornellos are played by the strings. Prince Ozias's aria 'La speranza del mio seno' features two solo violins, and his 'Se la gioia non m'uccide' has parts for solo violin and cello. The trumpet, on which few demands were apparently made, is more often imitated or suggested; indeed, the 'trombe

guerriere' which seemed to die away at the end of the overture, and which Judith seeks to arouse, were in fact mute...

In this work the da capo form, *ABA'*, has not yet become the norm. One also finds strophic forms and free forms without reprise (such as Judith's 'Se di gigli e se di rose', a kind of prototype cavatina). On the other hand, the first aria for Holofernes, 'Lampi e tuoni ho nel sembiante', is flanked on either side by a 'sinfonia guerriera', thus producing a da capo within the da capo. Finally, for the decapitation scene and the finale, Scarlatti has recourse to entirely novel structures.

The great stylistic influence, at this stage in Scarlatti's career, seems to us to be Alessandro Stradella, the dominant figure in the oratorio genre in the 1670s and 1680s. If one were to attempt to define what he learnt from Stradella, it would perhaps be a certain luminosity, an unrestrained elation, but also the exacerbation of the emotions, which significantly enough Handel, in rewriting Stradella, dissolves in the grandiose spectacle of *Israel in Egypt*. Scarlatti will rather transmute this, with extraordinary plenitude, in such late works as *La Griselda* and certain pieces from the St Cecilia cycle, for example the gradual *Audi, filia* in the Mass and the antiphons of the Vespers.

One thing that changed little in the course of time was the subject matter of oratorios. The theme of Judith is already mentioned by André Maugars in his *Réponse faite à un curieux sur le sentiment de la musique d'Italie*, published in 1639, before the birth of the genre properly speaking: the most distinguished example of its continuing vogue in the following century is Metastasio's *La Betulia liberata*, set to music (among many other composers) by the young Mozart in 1771.

The *Book of Judith* is one of the books of the Old Testament described by Roman Catholic tradition as deutero-canonical, which is to say not retained in the Hebrew scriptural canon but highly esteemed by the early Church and confirmed as canonical by the Catholic Church at the Council of Trent².

It is likely that, for Scarlatti's aristocratic audience, the figure of Judith evoked a number of Roman ladies who were among the principal patrons of the arts at the time: Olimpia Pamphili, sister-in-law of Innocent X, her daughter-in-law Olimpia Aldobrandini, mother of Cardinal Benedetto Pamphili, and the great Christina of Sweden, whose *maestro di cappella* Scarlatti had been, and who had founded the Arcadian Academy of which he was a member alongside Corelli and Pasquini. For the widow Judith is the only woman in the Old Testament whose pious and solitary life derives its merit from

a source other than marriage or maternity, from the family, in short, and who acts on her own initiative.

But what does Judith represent to us? She is the very embodiment of resistance: like some forerunner of Joan of Arc, when all adult or rational beings, who might also be described as philistine³, have thrown in the towel and lost their conviction, it is she who dares to follow the hidden, nocturnal path, the most improbable and dangerous one – yet the only possible one left.

As if to underline this, the work derives a particular relief from the systematic juxtaposition of opposites, which permits the final triumph of the camp that initially seemed the weaker of the two: in the alternation of décors, in the dialectic of the themes evoked, right down to the double meaning of everything Judith says in the course of her duet with Holofernes⁴, and in her murderous slumber song, a prayer marked *grave e staccato*, twice interrupted by the anxious utterances of her future victim, then brought to its conclusion thanks to an extraordinary intervention of the *flauti dolci*, paradoxically imitating trumpet motifs. Holofernes, who on his first apparition exudes vacuity and conceit above all else, achieves a certain profile only thanks to his encounter with Judith. Thus, contrary to all expectations, the two principal characters are Judith and Prince Ozias, who are set side

by side at the beginning and end of the work. Ozias is the 'all too human' figure who utters the sublime 'Addio cara libertà', but to whom Judith denies all political responsibility just before the finale, going on to impute it to God as is the rule in the operatic oratorio.

The finale corresponds to the 'madrigal' for soloists of seventeenth-century tradition, where one need not be astonished to witness the resurrection of characters who have died en route; to look no further than Scarlatti himself, other examples occur in *Il martirio di Santa Teodosia* (another contrapuntal finale) or in *Il Sedecia Re di Gerusalemme* (a shorter movement, close to the final *coro* found in opera). But the conclusion of *La Giuditta* has the virtue of integrating theatre with counterpoint by giving each of the two heroes a solo to a dance rhythm, a gigue (as in an operatic finale), with two strophes in G major, the

text of which underlines the uncertainties and danger of the events just past⁵. Three passages for ensemble, their text exalting faith, frame these solos like a double portico leading us back to the D major of the oratorio's opening; the first two are largely homophonic, the last entirely fugal.

In the face of such inventiveness, such skill in confounding expectations, in creating and constantly renewing surprise, how can one do other than hail Alessandro Scarlatti – midway between Gesualdo, whose heritage he consciously invokes⁶, and Mozart, whose spiritual ancestor he was in the opinion of Edward Dent – as what our age of hedonistic consumption still obstinately refuses to see in him: the keystone of Italian Baroque vocal music?

Xavier Carrère

Translation: Charles Johnston

1 – In Roberto Pagano and Lino Bianchi, *Alessandro Scarlatti* (Turin: ERI, 1st edn., 1972), 282/3.

2 – Protestant tradition places these books in the Apocrypha. (Translator's note)

3 – In the sense in which Oscar Wilde uses this word in *De Profundis*: '*He is the Philistine who upholds and aids the heavy, cumbrous, blind, mechanical forces of society, and who does not recognise dynamic force when he meets it either in a man or a movement.*'

4 – In the first part of the duet, the vocal lines meet only in the coloratura accompanying '*vincerò*' (I will conquer).

5 – With the obligatory image of the storm-tossed boat, which over the next century was to furnish the material for so many arie di paragone.

6 – In his letter of 28 August 1706 to Prince Ferdinando de' Medici.

COMPASSION AND BOLDNESS: A DRAMA OF ANTINOMIES

Like Lucretia, a paradoxical figure replete with violent contrasts, treated successively by Montéclair and Handel as a subject characteristic of Italian art, Judith constitutes an eminently Baroque personality, ideal for a Neapolitan composer. The normally melancholy, meandering, bizarre vein of Scarlatti here assumes accents of quite unusual density, force and contrast. Setting a libretto of exceptional quality, the work interweaves terror and violent warfare, triumph and lamentation, seduction and combat, piety and praise, in its depiction of a struggle between visionary boldness and short-sighted compassion.

What a fine example of the use of systematic antagonisms is provided by the battle motifs (in imitation of trumpet style) which are transformed to suggest the omnipresence of war and violence! Evoked in the violin fanfares from the very first bar, then dying away at the end of the overture, reawakened in Judith's first aria, exalted by the instrument itself in the solemnised entrance of Holofernes, they recur in the seduction scene with its double meanings – the combat for liberty/the combat of love – in the form of

a 'warlike lullaby' played by the *flauti dolci*, and subsequently in the recitative 'Prendi, calpesta, Ozia', Judith's proclamation of her victory which creates stupefaction.

The principal characters mirror this complexity. Judith is eminently feminine, and as such not 'made for war', but a bold, visionary and magnanimous heroine. She is contrasted with Ozias, a prince not devoid of nobility, but whose compassion is too immediate, a visionary who lacks farsightedness. The other characters are more in the nature of stereotypes. The warrior Holofernes is nonetheless more than the mere brute one imagines, since Act II also reveals him as a sensitive prince. The Captain is the type of the human being buffeted by events, who arouses our compassion. The Priest is the Ancient, the guardian of order in the city; its moral conscience, the framework within which Ozias legislates.

Far removed from Vivaldi's *Juditha triumphans*, a piece for virtuosos in which the aria is stylistically at the opposite pole from the recitative, the 'Naples' *Giuditta* is theatrical above all else, concise, made of nerves and sinews, highly unconventional,

tending towards abrupt breaks – as in the concluding scenes where the length of the successive sections can be counted in seconds and the art is more in the transitions than in these sections themselves. The recitatives show a high degree of elaboration, while the arias only sporadically depart from a declamatory style. One thinks of Scarlatti's remark in a letter to Ferdinando de' Medici concerning his (considerably later) *Tamerlano*: 'I have invested all my artistry in the recitative.' Here, the declamation takes account of the ancient theatrical art (the 'tone of tragedy') in which the gesture projects the text and, along with its meaning, amplifies its scale, its duration, conferring on it a weight comparable to that of the arias. As a result, the aria is no longer the essential, longed-for moment, but rather the lyrical celebration of the drama played out in the recitative, capping the accumulated

tension: it is by no means insignificant that the crucial decapitation scene is limited to recitative. A recitative so carefully elaborated as to be far distant from the caricatural light in which Marcello later painted it, with the singer only stimulating the audience's craving for the aria.

Is this 'the best' of Scarlatti's oratorios, as he himself said? Certainly, in the sense that (for all its neglect today) it is irreplaceable, as are *L'incoronazione di Poppea*, Stradella's *San Giovanni Battista* or Vivaldi's *Juditha triumphans*. Here, serving one of the most fascinating figures of ancient literature, is a drama that attains perfection in the effectiveness and appropriateness of its musical and theatrical resources.

Martin Gester

Translation: Charles Johnston

MARTIN GESTER, CONDUCTOR

After training as a singer, harpsichordist and organist, and musical and literary studies at Strasbourg Conservatoire and University, Martin Gester chose to divide his time between conducting orchestral and vocal music, research, performance on harpsichord and organ, and teaching.

In 1990, he founded Le Parlement de Musique, an ensemble specialising in the Baroque and Classical repertoire, which soon developed an international reputation. From this time on he has been in increasing demand as a guest conductor, notably with the Nederlandse Bach Vereniging, Musica Æterna Bratislava, Collegium Vocale Gent and La Chapelle Royale, the Orchestre des Pays de Savoie, Orchestre Symphonique de Mulhouse, Torun Symphony Orchestra (Poland), New York Collegium, Anima & Corpo (Barcelona) and, very frequently, with the internationally known Polish Baroque orchestra Arte dei Suonatori, whose regular conductor he is.

Recitals and concerts with a variety of formations have taken him to most countries in Europe, as well over the American and Asian continents. As a soloist or at the head of Le Parlement de Musique, he has made some forty recordings, most of them re-creations of little-known repertory or innovative readings of well-known works.

In his interpretations, across the wide range of genres he tackles, Martin Gester particularly emphasises the links between music and movement, dance, theatre, declamation and oral tradition.

In 2001, Martin Gester was appointed Chevalier des Arts et des Lettres by the French Minister of Culture.

LE PARLEMENT DE MUSIQUE – STRASBOURG

MARTIN GESTER, ARTISTIC DIRECTION

Founded by Martin Gester in Strasbourg in 1990, Le Parlement de Musique is an ensemble of solo singers and instrumentalists which may be expanded to the dimensions of orchestra with choir. It champions the Baroque and Classical repertoire in all its forms, alternating modern premieres and new interpretations of standard repertoire.

Le Parlement de Musique has produced a large number of significant modern recreations. Among these are works by Charpentier – the early *Leçons de Ténèbres*, several *Histoires sacrées* and the *Te Deum* and *Grands Motets* (regarded by Diapason and a number of critics' panels as 'benchmark versions'); the *Lamentazioni* of Alessandro Scarlatti and the *Vespers* of Giovanni Battista Bassani (which won the Prize of the Fondazione Cini, Venice), an anonymous *St Matthew Passion* from Uppsala University Library (one of the most award-laden recordings in history, which was voted Diapason d'Or of the Year, Grand Prix du Disque Lyrique, Prix de l'Académie Charles-Cros, Palmes des Palmarsès, and was accorded a special full-page feature in *Early Music*). The present recording of Scarlatti's *La Giuditta* is part of a process of exploration of the Italian oratorio begun with works by Carissimi and Caldara. The group's discography now comprises 39 titles, including two DVDs.

Armed with its now considerable experience, Le

Parlement de Musique devotes its work to reinterpretations of the repertoire from Monteverdi to Mozart, following three principal lines: dramatic vocal music (oratorio, opera and cantatas); motets for both small and large ensembles; and concertante music, notably for keyboard. The group regularly works in partnership with such ensembles as the Maitrise de Bretagne, Capilla Flamenca, Les Chantres de la Chapelle de Versailles, the Maitrise de Caen, and the Maitrise de Colmar, and encourages original projects, both by commissioning new works related to its repertoire and by joining forces with ensembles working in a different style, for example Renaissance polyphony, contemporary music or jazz.

Initially sponsored by the Fondation France Telecom for recordings with the Opus 111 label, Le Parlement de Musique has often been associated subsequently with the projects of the Département de l'Aisne, based around the site of Saint-Michel-en-Thiérache and the theme of the Baroque organ, which have been recorded for the Accord label or the Tempéraments-Radio France series.

The group is in residence in the Alsace Region, the City of Strasbourg and the Département du Bas-Rhin, and is also associated with the activities of the Ambronay Festival for regular productions and recordings in the field of vocal music.

Céline Ricci, soprano

Born in Florence, Celine Ricci studied singing in Paris with Ana Maria Miranda. She then went on to advanced study with Susan McCulloch at the Guildhall School of Music and Drama in London, from which she graduated with top honours in 2003. Meanwhile, she was selected by Opéra Junior to sing the role of Vagaus in Vivaldi's *Juditha triumphans* at the Opéra de Montpellier and took part in Le Jardin des Voix, the academy for young singers founded and directed by William Christie. She played Barbarina in Mozart's *Le nozze di Figaro* at the Opéra de Montpellier, then was invited to

perform at the Festival de Radio France et de Montpellier in *Il Re Teodoro a Venezia* by Paisiello/Henze.

Celine Ricci's recent appearances have included the title role in Scarlatti's *La Giuditta* with Le Parlement de Musique conducted by Martin Gester, Charpentier's *Les Plaisirs de Versailles* at the Automne Musical de Versailles and Handel's *Radamisto* at the Vienna Musikverein and the Amsterdam Concertgebouw with the Wiener Akademie conducted by Martin Haselböck, and Purcell's *Dido and Aeneas* with the Akademie für Alte Musik under the direction of Attilio Cremonesi, in a production by Sasha Waltz.



Adriana Fernández, soprano

Born in Buenos Aires, Adriana Fernández began to sing at an early age, performing as a soloist in the children's choir of the Teatro Colón conducted by Peter Maag. After graduating from the National Conservatory in Buenos Aires, she went on to advanced study with Eric Tappy, under whose guidance she was awarded the Premier Prix de Virtuosité at the Geneva Conservatory. She took advanced courses in opera and French and German song with Barbara Hendricks, Nicolai Gedda and Roger Vignoles.

Adriana Fernández is regularly invited to perform the principal works of the oratorio repertoire as a soloist. Since 1990 she has concentrated especially on Baroque music, both European and Latin American, and is also often heard in Renaissance repertoire such as the Italian madrigal. She frequently collaborates with Ensemble Elyma (Gabriel Garrido), La Capella Reial de Catalunya, Hesp rien XXI and Le Concert des Nations (Jordi Savall), Ensemble 415 (Chiara Banchini), Les Sacqueboutiers de Toulouse (Jean-Pierre Canihac), L'Arpeggiata (Christina Pluhar), Al Ayre Español (Eduardo López Banzo), Le Parlement de Musique (Martin Gester), Ensemble Albalonga (Anibal Cetrángolo), and The Rare Fruits Council (Manfred Kraemer). She has sung under such noted conductors as Peter Maag, John Nelson, Armin Jordan, Kurt Masur, and Michel Corboz. Her discography includes recordings for Symphonia, K617, Allia Vox, Pavane Records, Zig-Zag Territoires, and Ambronay  ditions.

Martin Oro, alto

Martin Oro is of Italian origin, but experienced his earliest operatic emotions as a member of the children's choir of the Teatro Colón in Buenos Aires. In parallel with his vocal training he also learned the viola, and studied in Yuri Bashmet's class at the Tchaikovsky Conservatory in Moscow. When he eventually opted for a singing career, he undertook advanced study in Switzerland (where he still lives today), at the Fribourg and Neuchâtel conservatories and the Schola Cantorum Basiliensis. Among his teachers were René Jacobs, Richard Levitt, Marie-Françoise Schuwey, and Jeanne Roth.

Martin Oro quickly revealed himself to be the possessor of a flexible voice and versatile personality, as convincing and natural in the sacred repertoire as in opera, in heroic roles as in character parts. Much appreciated for the warmth, power and grace of his alto voice, he sings as a solo countertenor under such conductors as Nikolaus Harnoncourt, Marc Minkowski, Jean-Christophe Spinosi, Christophe Rousset, René Jacobs, Christophe Coin, Jordi Savall, Rinaldo Alessandrini, Alessandro De Marchi, Joshua Rifkin, Helmuth Rilling, Michel Corboz, Paul Goodwin, Chiara Banchini, Martin Gester, Eduardo López Banzo, Gabriel Garrido and Peter Neumann. He records for K617, Zig-Zag Territoires, Harmonia Mundi and Ambronay  ditions.

Vincenzo Di Donato, tenor

After studying the organ, choral conducting and singing, Vincenzo Di Donato now pursues an international career as a tenor. He collaborates with several Italian ensembles in the Renaissance and Baroque repertoire, and has given distinguished performances in Monteverdi's *Vespro della Beata Vergine*, Bach's cantatas, *Magnificat*, and *Easter and Christmas Oratorios*, and Handel's *Il trionfo del Tempo e del Disinganno*, *La Resurrezione*, *Acis and Galatea* and *Messiah*. Vincenzo Di Donato has also appeared in the Classical and Romantic repertoire, in Mozart, Schubert, Mendelssohn, Schumann, Dvořák, Saint-Saëns and Rossini.

He has appeared with such conductors as Rinaldo Alessandrini, Aldo Ceccato, Alan Curtis, Antonio Florio, Martin Gester, Peter Maag, Peter Neumann, Agostino Orizio, Pierre-André Valade and Sergio Vartolo. Vincenzo Di Donato also directs his own ensemble, Templum musicæ. As well as his many recordings for the RAI, he has made CDs for Stradivarius, Opus 111, Tactus, Bongiovanni, Dynamic, Symphonia, Naxos and Ambronay Éditions.

Bruno Rostand, bass

Bruno Rostand was trained in the classes of Jane Berbié and subsequently Mireille Alcantara at the Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, while also participating in masterclasses directed by Paul von Schilhavsky, Sena Jurinac, Kurt Moll, Christa Ludwig, Moshe Leiser, Walter Berry. His *basso cantante* voice is equally at home in oratorio, art song and opera.

He has gradually built up his career in a repertoire ranging from Monteverdi to Frank Martin. Among the notable conductors with whom he has collaborated are William Christie, Jérôme Corréas, Kurt Equiluz, Lawrence Foster, Gabriel Garrido, Martin Gester, Jean-Claude Malgoire, Georges Prêtre, Michel Piquemal, Hugo Reyne, Christophe Rousset, and Marc Soustrot. His major stage roles are Plutone and Caronte in Monteverdi's *L'Orfeo*, Antinoo in *Il ritorno d'Ulisse*, Masetto in *Don Giovanni*, Sarastro in *Die Zauberflöte*, Colas in *Bastien und Bastienne*, Hermit in *Der Freischütz*, Zuniga in *Carmen*, Tom in *Un ballo in maschera*, Angelotti in *Tosca*, and Simone in *Gianni Schicchi*. He has also taken part in the first performances of several contemporary works.



Celine Ricci

Die fünfstimmige *Giuditta* von Alessandro Scarlatti erlebte ihre Uraufführung wahrscheinlich 1693 in Rom; der Komponist stand zu jener Zeit der Königlichen Kapelle von Neapel vor. Es handelt sich um die erste von zwei Fassungen, die Scarlatti von der biblischen Geschichte der Judith komponiert hat. Die zweite Version, genannt „Cambridge-Fassung“, ist dreistimmig und entstand vermutlich um die Wende zum 18. Jahrhundert. Handlung, Charaktere und die meisten Arien sind geraffter. Die „Cambridge“-*Giuditta* beruht auf einem Libretto von Prinz Antonio Ottoboni; die hier vorliegende Version entstand sehr wahrscheinlich auf der Grundlage eines Textes von Kardinal Benedetto Pamphili. Dieser Text wurde bereits 1686 von Carlo Francesco Cesarini vertont. Aufgrund des hohen gesellschaftlichen Ranges des Textdichters blieb die Autorschaft jedoch anonym.

Es liegen uns für diese fünfstimmige *Giuditta* zwei Manuskripte vor. Das maßgebliche Manuskript wird im neapolitanischen Konservatorium San

Pietro a Majella aufbewahrt. Das Libretto erlebte 1695 mehrere Auflagen in Neapel, Rom und sogar Wien. Die Anzahl der Werkbesprechungen bis 1700, die wir aus Neapel, Rom, Wien und Florenz vorliegen haben, bezeugt den Erfolg des Stücks. Ein Brief von Scarlatti aus Neapel vom 3. März 1693¹ lag dem zweiten bekannten Manuskript bei, das sich heute im Saint Elizabeth College in Morristown/USA befindet. Als Scarlatti im Begriff war, den ersten Teil des Oratoriums für eine Aufführung in Rom abzuschicken, betonte er, daß ihm die Interpreten nicht bekannt wären und er ins Leere hinein hätte komponieren müssen. Auf der Morristown-Kopie finden sich Varianten; sie entspricht einer florentinischen Ausgabe des Librettos von 1700. Dies erinnert uns daran, daß eine jede Komposition von den aufführungspraktischen Bedingungen abhängig war. Es gab zu jener Zeit keine zwei Interpretationen, keine zwei Aufführungen, die einander geglichen oder auch nur dieselbe Partitur zur Grundlage gehabt hätten.

Wir dürfen uns zunächst einmal für dieses Werk eine Privataufführung in einem der großen römischen Patrizierpaläste vorstellen, mit ausschließlich männlichen Musikern und Sängern. Es handelte sich um eine Gattung, die der Gegenreformation lieb und wert war: ein Oratorium in der Volkssprache. Diese geistliche Oper konnte konzertant oder in einer Inszenierung zur Aufführung gebracht werden. Dieser Oratorientyp unterscheidet sich von demjenigen, der in der Mitte des 17. Jahrhunderts im Schwange war: die Oratorien von Carissimi, Mazzocchi oder Marazzoli waren in Latein geschrieben und für Aufführungen anlässlich der Versammlungen von religiösen Bruderschaften in den römischen Oratorien gedacht. Das Oratorium in Volkssprache besteht traditionellerweise aus zwei Teilen, in deren Mitte sich eine Predigt findet. In privatem Rahmen wurde diese durch einen Imbiß ersetzt, ganz wie bei der Serenade, einem Genre, das mit der geistlichen Kantate verwandt ist.

In musikalischer Hinsicht steht Scarlattis *Giuditta* also in einer ersten Reifephase, zwischen den Anfängen der Gattung und dem, wozu sich das Oratorium als solches im 17. Jahrhundert entwickeln wird. Es handelt sich um ein Werk für die Bühne,

nicht für den Konzertsaal: Es ist wunderbar aufgebaut; Text und Musik scheinen im selben Augenblick entstanden zu sein; es ist dazu von tiefer psychologischer Einsicht; im zweiten Teil verstärken sich sein Reichtum und seine Komplexität noch.

Die Orchesterbesetzung entspricht derjenigen des concerto grosso. In einigen Arien findet sich als einzige Begleitung der basso continuo; die Ritornells gehören den Streichern. Die Arie „La speranza del mio seno“ des Prinzen Ozias wird von zwei Soloviolen begleitet, seine Arie „Se la gioia non m'uccide“ von einer Violine und einem Violoncello. Die Trompete kommt scheinbar kaum zum Einsatz, aber sie wird doch imitiert oder suggeriert; übrigens sind die „trombe guerriere“ (kriegerischen Trompeten), die am Ende der Ouvertüre zu erlöschen schienen und die Judith wiedererwecken möchte, stumm...

Das da-capo-Schema „ABA“ ist noch nicht zur Norm erhoben. So findet man daneben auch Strophenformen oder freie Formen ohne Reprisen (Judiths „Se di gigli e se di rose“, eine Art Kavatine *avant la lettre*). Dagegen ist die erste Arie des Holofernes, „Lampi e tuoni ho nel sembiante“, symmetrisch eingerahmt von einer „Sinfonia guerriera“ (kriegerische Sinfonie), so daß ein da capo innerhalb

eines da capo entsteht. Für die Enthauptungsszene und das Finale findet Scarlatti dann absolut neue Strukturen.

Das große stilistische Vorbild dieser Zeit ist unserer Meinung nach Alessandro Stradella, der Meister des Oratoriums um 1670-1680. Wenn etwas seinen Stil charakterisiert, dann ist das eine gewisse Leuchtkraft, eine losgelöste Heiterkeit, aber auch eine Überreizung der Emotionen, für die stimmigerweise gerade Händel in der Stradella-Nachfolge eine Auflösung in seinem grandiosen Israel in Ägypten findet. Scarlatti transformiert diesen Stil – und auf welch großartige Weise! – in seinen letzten Werken, wie La Griselda, oder in einigen Stücken des Cäcilien-Zyklus, im Graduale „Audi, filia“ für die Messe, in den Litaneien der Vesper.

Was sich im Laufe der Entwicklungsgeschichte des Oratoriums nie verändert hat, sind die Themen. Das Judith-Sujet findet sich bereits zitiert in der 1639 veröffentlichten *Réponse faite à un curieux sur le sentiment de la musique en Italie* (Antwort an einen Neugierigen über das Gefühl der Musik in Italien) von André Maugars, noch vor der eigentlichen Geburt der Gattung. Das berühmteste Beispiel ist, im darauffolgenden Jahrhundert, Metastasios *La Betulia liberata*, das unter

anderem 1771 vom jungen Mozart vertont wurde.

Das Buch Judith ist, nach katholischer Zählung, Bestandteil des alttestamentlichen Kanons: Zu diesem zählen die Bücher, die vom Judentum nicht in den Kanon aufgenommen wurden, die aber von der alten Kirche sehr geschätzt und von der Katholischen Kirche anlässlich des Tridentinischen Konzils als zum Kanon gehörig bestätigt wurden.

Wahrscheinlich erinnerte die Gestalt der Judith Scarlattis aristokratisches Publikum an bestimmte große Damen der römischen Gesellschaft, bedeutende Mäzeninnen der Zeit: Olimpia Pamphili, Schwägerin von Innozenz X., ihre Schwiegertochter Olimpia Aldobrandini, Mutter des Kardinals Benedetto Pamphili, oder die große Christina von Schweden, deren Kapellmeister Scarlatti gewesen war. Sie war die Gründerin der Accademia dell'Arcadia, zu deren Mitgliedern neben Scarlatti auch Corelli und Pasquini zählten. Die verwitwete Judith ist die einzige Frauengestalt des Alten Testaments, deren frommes, einsames Leben seinen Wert aus etwas anderem als aus Ehe, Mutterschaft, kurz: der Familie zieht und die aus eigenem Antrieb handelt.

Aber welche Bedeutung hat Judith für uns? Sie ist das Sinnbild des Widerstands schlechthin: Man kann sie mit Johanna von Orléans vergleichen – wenn alle Erwachsenen oder Vernünftigen, sogar die Philister², wenn alle diese mutlos die Arme haben sinken lassen und nicht mehr glauben mögen, dann ist sie es, die sich traut, den dunklen, verborgenen, gefährlichsten Weg einzuschlagen - der sich als der einzig mögliche erweist.

Ein besonderer Akzent der *Giuditta* rührt exakt von der systematischen Nebeneinanderstellung von Gegensätzen her, die den endgültigen Triumph des Standpunkts gestattet, der anfänglich der schwächste zu sein schien: Wir haben den Wechsel der Schauplätze, die Dialektik der angeschnittenen Themen, den Doppelsinn aller Worte *Judiths* in ihrem Duett mit Holofernes³ und ihr mörderisches Wiegenlied, ein als *grave e staccato* bezeichnetes Gebet, das zweimal von dem beunruhigten künftigen Opfer unterbrochen wird, das dann aber doch zu einem Ende geführt wird dank sanfter Flötenklänge, die paradoxerweise Trompetenmotive wieder aufnehmen.

Holofernes erscheint zunächst leer und überheblich; erst durch seine Begegnung mit Judith gewinnt er Leben. Gegen alle

Erwartung sind die beiden Hauptpersonen Judith und der Prinz Hosea, die zum Anfang und zum Ende parallel gestellt werden. Ozias ist „*humain, trop humain*“ (menschlich, zu menschlich). Er singt das sublimen „*Addio cara libertà*“; aber Judith spricht ihm kurz vor dem Finale jede politische Verantwortlichkeit ab, bevor sie diese in die Hände Gottes legt, gemäß den Normen des Opernatoriums.

Besagtes Finale entspricht dem mit Solisten besetzten Madrigal in der Tradition des 17. Jahrhunderts, bei dem man sich nicht wundern darf, wenn auf einmal Personen wieder auftauchen, die längst tot sind. Man denke, um bei Scarlatti zu bleiben, an Il Martirio di Santa Teodosia (dessen Finale ebenfalls kontrapunktisch ist) oder an Il Sedecia Re di Gerusalemme (kürzeres Finale, das an den Schlußchor einer Oper gemahnt). Das Finale von La Giuditta hat das Verdienst, Theater und Kontrapunkt miteinander zu vereinen: beide Helden haben ein Solo im Tanzrhythmus, eine Gigue (wie in einem Opernfinale), die zwei Strophen hat und in G-Dur steht. Der Text des Solos hat die Ungewißheit und die eben bestandenen Gefahren zum Gegenstand⁴. Drei den Glauben preisende Ensemblepassagen rahmen sie wie eine doppelte Säulenhalle und führen zurück zur Tonart D des Beginns des Oratoriums,

wobei die ersten beiden Passagen weitgehend homophon sind, die letzte dagegen vollständig fugiert ist.

So viel Erfindungsgabe; so viel Geschick, mit den Hörerwartungen zu spielen; so viel Begabung, immer wieder neue Spannungen entstehen zu lassen: wie sollte man da in Alessandro Scarlatti nicht, auf einer Höhe mit Gesualdo (als dessen Erbe er sich

ausdrücklich bezeichnete⁵) und Mozart (laut Edward Dent war Scarlatti dessen geistiger Ahne), als das sehen, als was unsere hedonistische Konsumgesellschaft ihn noch immer nicht sehen will: als den Gipfel der italienischen Vokalkunst des Barock?

Xavier Carrère

Übersetzung: Martina Gottschau

1 – In Roberto Pagano und Lino Bianchi, *Alessandro Scarlatti*, Turin, 1. Auflage 1972, S. 282/3

2 – In dem Sinne, den Oscar Wilde dem Philister in *De Profundis* gibt: *„Ein Philister ist jemand, der die mechanischen Kräfte der Gesellschaft stützt, blind, schwerfällig, hinderlich, und der nicht die dynamische Kraft erkennt, wenn er auf sie trifft, sei es bei einem Menschen, sei es in einem Gedankengang“*.

3 – Im ersten Teil der Arie treffen sich die Gesangspartien nur auf der das „vincerò“ begleitenden Koloratur.

4 – Mit dem obligatorischen Bild des in einen Sturm geratenen Schiffs. Dieses Bild wird im folgenden Jahrhundert immer wieder für Bravourarien Verwendung finden.

5 – In seinem Brief vom 28. August 1706 an den Prinzen Ferdinand von Medici.

MUT UND MITLEID: EIN DRAMA DER GEGENSÄTZE

Ganz wie Lukrezia, deren paradoxale, widerspruchsvolle Gestalt sowohl von Montéclair als auch von Händel als charakteristisches Sujet der italienischen Barockkunst behandelt wurde, ist auch Judith eine durch und durch barocke Figur und damit für einen neapolitanischen Komponisten ein idealer Stoff. Der Scarlatti innewohnende Zug von Melancholie, Komplexität und Bizarrerie führt hier zu einem ungewöhnlichen Reichtum an Dichte, Kraft und Kontrasten, zumal die Musik auf einem Libretto von außergewöhnlicher Qualität beruht. In *La Giuditta* verbinden sich Schrecken und kriegerische Gewalt, Triumph und Klage, Verführung und Kampf, Ergebung und Lobpreis – all das im Dienste eines Streits zwischen visionärem Mut und kurzzeitigem Mitleid.

Welch schönes Beispiel für die Verwendung systematischer Gegensätze stellen nicht die Kampfmotive dar (im Stile von Trompeten)! Sie durchlaufen eine Metamorphose, so daß die Allgegenwärtigkeit von Krieg und Gewalt suggeriert wird. Diese Kampfmotive finden sich in einer Violinenfanfare schon ab dem ersten Takt; dann, ausfasernd, am Ende der Ouvertüre; erneut in der ersten

Arie der Judith; hoch erhoben vom Instrument selber beim feierlichen Auftritt des Holofernes, tauchen sie dann wieder in der im doppelten Sinne verführerischen Szene auf (Kampf für die Freiheit/ Liebeskampf), und zwar in Form eines „kriegerischen Wiegenliedes“, das von den flauti dolci (Blockflöten) gespielt wird; bis hin zum Rezitativ „Prendi, calpesta, Ozia“, der Verkündigung des Sieges durch Judith, die alle in Bestürzung erstarren läßt.

Die Hauptpersonen entsprechen dieser Komplexität: Da ist Judith, Frau durch und durch und von daher eigentlich „nicht für den Krieg gemacht“, dabei aber eine kühne Heldin, visionär und hochherzig. Sie steht dem Prinzen Hosea gegenüber, dem es zwar nicht an Edelmut mangelt, dessen Mitgefühl aber zu spontan ist und dessen Visionen zu kurz greifen. Die anderen Rollen sind eher Stereotypen: Der Krieger Holofernes ist nicht nur der Mensch, als den man ihn sich gemeinhin vorstellt, sondern auch, wie sich im 2. Akt zeigt, ein zu Gefühlen fähiger Fürst. Capitano ist das mitleiderregende Abbild des Menschen, der den Geschehnissen hilflos ausgeliefert ist. Priester ist der Alte, der Wächter über die Ordnung innerhalb der Gemeinschaft:

deren moralisches Gewissen, der Rahmen, in dem Hosea Gesetze erläßt.

Vivaldis *Juditha triumphans* ist ein virtuoses Werk, in dem die Arie dem Rezitativ diametral entgegengesetzt ist. Die neapolitanische *Giuditta* ist ganz anders: vor allem anderen ein Bühnenwerk, klar, gedrängt, voller Muskeln und Sehnen, unkonventionell, zu Brüchen neigend – wie in den letzten Szenen, wo die einzelnen Abschnitte nach Sekunden rechnen und wo die Kunst viel mehr in den Übergängen liegt als in besagten Gesangsabschnitten selbst. Die Rezitative sind von großer Kunstfertigkeit, während die Arien nur gelegentlich über das Deklamatorische hinausgehen. Man denkt an die Bemerkung Scarlattis in einem Brief an Ferdinando de' Medici zum – viel später entstandenen – *Tamerlano*: „Ich habe all meine Kunst in die Rezitative gelegt...“. Die Deklamation bezieht hier die alte Praxis der Bühnenkunst ein (den *ton de la tragédie*), wo die Gestik den Text widerspiegelt und seine Bedeutung und Dauer erweitert. Die Gestik fügt dem Text ein Gewicht hinzu, das demjenigen der Arien vergleichbar ist. Aus diesem Grunde hat die Arie nicht die essentielle Bedeutung, die man erwartet;

in ihrer lyrischen Form feiert sie eher die eigentliche Handlung, die in den Rezitativen stattfindet. Die Arie ist der Spannungshöhepunkt: Es kommt nicht von ungefähr, daß die entscheidende Enthauptungsszene sich auf ein Rezitativ beschränkt. Dieses ist mit einer derartigen Sorgfalt ausgearbeitet, daß es überhaupt nichts mit der viel späteren Karikatur zu tun hat, wie sie Marcello beschrieben hat – bei Marcello bringt der Sänger das Rezitativ überhaupt nur hinter sich, um dann endlich seine Arie singen zu können.

Ist es das „beste“ von allen Oratorien Scarlattis, wie er selbst gemeint hat? Ganz gewiß, in dem Sinne, in dem es ganz unvergleichlich ist (wenn auch zu sehr vernachlässigt), so wie *Die Krönung der Poppäa* unvergleich ist oder *San Giovanni Battista* von Stradella oder die *Judith* von Vivaldi. Eine der faszinierendsten Gestalten der antiken Literatur dient hier als Grundlage für ein Schauspiel, das im Einsatz und der Effizienz der musikalischen und theatralischen Mittel nur als vollkommen bezeichnet werden kann.

Martin Gester

Übersetzung: Martina Gottschau

MARTIN GESTER: MUSIKALISCHE LEITUNG

Nach einer Ausbildung in Gesang, Cembalo und Orgel sowie einem Musik- und Literaturstudium am Konservatorium und an der Universität Straßburg beschloß Martin Gester, sich der Leitung von Orchestern und Gesangsensembles, der Forschung, dem Cembalo- und Orgelspiel sowie seiner Lehrtätigkeit zu widmen.

1990 gründete er Le Parlement de Musique, ein auf barockes und klassisches Repertoire spezialisiertes Ensemble, dessen Ruf schon bald über die Grenzen Frankreichs hinaus drang. Schnell wurde er zu Gastdirigaten eingeladen, so vor allem von der Niederlandse Bach Vereniging, der Musica Aeterna Preßburg, vom Collegium Vocale Gent & Chapelle Royale, vom Orchestre des Pays de Savoie, dem Symphonieorchester von Mülhausen, dem Symphonieorchester von Thorn/Polen, dem New York Collegium, von Anima & Corpo Barcelona

sowie immer wieder von Arte dei Suonatori, einem polnischen Barockorchester, bei dem Martin Gester regelmäßig als Gastdirigent am Pult steht.

Martin Gester hat mit Rezitals und Konzerten in unterschiedlichen Besetzungen die meisten europäischen, amerikanischen und asiatischen Länder bereist. Es liegen von ihm etwa 40 Schallplatteneinspielungen vor, auf denen er entweder als Solist zu hören ist oder das Parlement de Musique dirigiert. In seinen Interpretationen befaßt sich Martin Gester, über die verschiedenen von ihm vertretenen Gattungen hinaus, mit den Beziehungen zwischen der Musik einerseits und Gestik, Tanz, Schauspielkunst, Deklamation und mündlicher Tradition andererseits. 2001 wurde Martin Gester vom französischen Kulturministerium zum Chevalier des Arts et Lettres ernannt.

LE PARLEMENT DE MUSIQUE – STRASSBURG

MARTIN GESTER, KÜNSTLERISCHE LEITUNG

Das 1990 in Straßburg gegründete Parlement de Musique besteht aus einem variabel besetzten Ensemble aus Sängern und Instrumentalisten, das die Stärke eines Orchesters mit Chor erreichen kann. Es ist spezialisiert auf das barocke und klassische Repertoire in all seinen Erscheinungsformen, wobei das Augenmerk gleichermaßen auf Uraufführungen wie auf Neuinterpretationen von bekanntem Repertoire gerichtet ist.

Das Parlement de Musique Straßburg hat sich um die Wiederaufführung einer beachtlichen Anzahl von vergessenen Werken verdient gemacht. Zu nennen wären u. a.: Die ersten *Leçons de Ténèbres*, die *Histoires sacrées* und das *Te Deum* sowie die *Grands Motets*, alles von Marc-Antoine Charpentier (nach Aussage von „Diapason“ und anderen Besprechungen aller Referenz-Versionen); die *Lamentazioni* von Alessandro Scarlatti; die *Vespers* von G. B. Bassani (Preis der Fondazione Cini, Venedig); eine anonyme *Matthäuspassion* aus der Bibliothek von Uppsala (eine der am meisten mit Preisen bedachten Einspielungen überhaupt: Diapason d'or des Jahres, Grand Prix du Disque lyrique, Preis der Académie Charles Cros, Palmarès des Palmarès und Sonderseite von „Early Music“ ...). Die vorliegende Aufnahme von

Scarlattis *Giuditta* gehört in die Reihe der vom Parlement de Musique erarbeiteten Oratorien, zu denen auch solche von Carissimi und Caldara zählen. Die Diskographie des Ensembles umfaßt z. Zt. 39 Titel, darunter 2 DVD.

Aus dieser Erfahrung heraus widmet sich das Ensemble auch der Neuinterpretation des Repertoires von Monteverdi bis Mozart, und zwar entlang dreier Hauptachsen: Bühnenwerke (Oratorium, Oper und Kantaten); Motetten in kleiner und großer Besetzung sowie konzertante Musik, vorrangig rund um die Tasteninstrumente. Das Parlement de Musique kooperiert regelmäßig mit Partnergruppierungen, wie der Maitrise de Bretagne, der Capilla flamenca, den Chantres de la Chapelle aus Versailles, der Maitrise de Caen, der Maitrise de Colmar) und erarbeitet eigene Projekte, indem es entweder Aufträge rund um sein spezifisches Repertoire erteilt oder sich stillistisch anders gearteten Ensembles zugesellt, die z. B. in Richtung zeitgenössische Musik oder Jazz orientiert sind.

Das Ensemble wurde zunächst beim Label Opus 111 von der Stiftung France Telecom unterstützt; später in Projekte des Departements Aisne rund um Saint Michel en Thiérache und Barockorgeln

eingebunden, gemeinsam mit dem Label Accord und der Reihe „Tempéraments-Radio France“. Das Parlement de Musique hat seinen Sitz im Elsaß, in der Stadt Straßburg und im Departement Bas-Rhin

und partizipiert regelmäßig an den Aktivitäten des Festivals von Ambronay, wo man Aufführungen präsentiert und Vokaleinspielungen produziert.



Vendredi 1^{er} octobre 2004, abbaye d'Ambronay

Céline Ricci, soprano

Die in Florenz geborene Céline Ricci studierte in Paris Gesang bei Ana Maria Miranda. Ihre Studien setzte sie an der Londoner Guildhall School of Music and Drama bei Susan McCulloch fort; sie verließ die Ausbildungsstätte 2003 mit den höchsten Auszeichnungen. Zur gleichen Zeit sang sie an der Oper Montpellier den Vagaus in Vivaldis *Juditha triumphans* und nahm an der von William Christie ins Leben gerufenen und geleiteten Akademie „Jardin des Voix“ teil. Sie war dann als Barbarina in Mozarts *Hochzeit des Figaro* an der Oper Montpellier und beim Festival von Radio France in *Il Re Teodoro a Venezia* von Paisiello/Henze zu hören.

Vor kurzem sang sie auf einer Frankreich-Tournee des Parlement de Musique unter Martin Gester die Titelrolle in Scarlattis *Giuditta*, in den *Plaisirs de Versailles* von Charpentier im Rahmen des Herbstfestivals von Versailles und auf Tournee mit den Folies Françaises, *Radamisto* von Händel im Wiener Musikverein und im Amsterdamer Concertgebouw mit der Wiener Akademie unter der Leitung von Martin Haselböck, *Dido and Aeneas* von Purcell an der Berliner Staatsoper, an der Oper von Montpellier und an der Oper Luxemburg, jeweils mit der Akademie für Alte Musik unter Attilio Cremonesi und in einer Inszenierung von Sasha Waltz.

Adriana Fernández, soprano

Die aus Buenos Aires gebürtige Adriana Fernández singt seit ihrer frühesten Jugend; so war sie Solistin des Kinderchors des Teatro Colón unter Peter Maag. Nach ihrer Diplomierung am Konservatorium von Buenos Aires nahm sie in Buenos Aires Unterricht bei Ernst Haefliger, Philippe Huttenlocher, Aldo Baldin, Heather Harper und Helmuth Rilling sowie bei Eric Tappy, der ihr zum „Premier Prix de Virtuosité“ des Genfer Konservatoriums verhalf. Im Rahmen der ersten Akademie von Verbier 1994 vervollkommnete sie sich bei Barbara Hendricks, Nicolai Gedda und Roger Vignoles in den Bereichen Lied und Oper.

Adriana Fernández genießt einen besonderen Ruf als Oratoriensängerin. Seit 1990 ist sie u. a. auf die europäische und lateinamerikanische Barockmusik sowie auf die Musik der Renaissance und das italienischen Madrigal spezialisiert. Sie arbeitet regelmäßig mit dem Ensemble Elyma (Gabriel Garrido), der Capella Reial de Catalunya, Hesperion XXI, dem Concert des Nations (Jordi Savall), de Ensemble 415 (Chiara Banchini), den Sacqueboutiers (Jean-Pierre Canihac), L'Arpeggiata (Christina Pluhar), Al Ayre Español (Eduardo L. Banzo), Le Parlement de Musique (Martin Gester), dem Ensemble Albalonga (Anibal Cetrángolo) und dem Rare Fruits Council (Manfred Kraemer). Sie hat unter Peter Maag, John Nelson, Armin Jordan, Kurt Masur und Michel Corboz gesungen; Plattenaufnahmen mit ihr liegen bei Symphonia, K617, Alia Vox, Pavane Records, Zig-Zag Territoires und Ambronay Éditions vor.

Martín Oro, Countertenor Altus

Martín Oro hat italienische Wurzeln und war schon früh leidenschaftliches Mitglied des Kinderchors des Teatro Colón. Parallel dazu erlernte er die Bratsche und war am Moskauer Tschaikowsky-Konservatorium Schüler von Yuri Bashmet. Er konzentrierte sich schließlich auf das Singen und durchlief weiterführende Studien in der Schweiz (wo er heute lebt), und zwar an den Konservatorien von Freiburg und Neuenburg sowie an der Schola Cantorum Basiliensis. Zu seinen Lehrern gehörten René Jacobs, Richard Levitt, Marie-Françoise Schuwey und Jeanne Roth.

Es hat sich rasch herausgestellt, daß Martin Oro mit seiner flexiblen Stimme und vielseitigen Persönlichkeit für die verschiedensten Gattungen geeignet war: für die sakrale Musik, die Oper, Helden- und Charakterrollen. Die Wärme, Kraft und Eleganz seiner Altstimme werden sehr geschätzt, und Martin Oro singt unter Dirigenten wie Nikolaus Harnoncourt, Marc Minkowski, Jean-Christophe Spinosi, Christophe Rousset, René Jacobs, Christophe Coin, Jordi Savall, Rinaldo Alessandrini, Alessandro De Marchi, Joshua Rifkin, Helmuth Rilling, Michel Corboz, Wieland Kuijken, Paul Goodwin, Chiara Banchini, Martin Gester, Eduardo López-Banzo, Gabriel Garrido, Peter Neumann... Von ihm liegen Einspielungen bei K617, Zig-Zag Territoire, Harmonia Mundi und Ambronay Éditions vor.

Vincenzo Di Donato, Tenor

Nach einer Ausbildung in Orgelspiel, Chorleitung und Gesang tritt Vincenzo Di Donato heute international als Tenor auf. Im Renaissance- und Barockrepertoire arbeitet er mit diversen italienischen Ensembles und hat brilliert in Aufführungen von Monteverdis *Vespro della Beata Vergine*, in Kantaten, dem *Magnificat*, dem *Osteratorium* und dem *Weihnachtsatorium* von Bach sowie in Händels *Il Trionfo del Tempo e del Disinganno*, *Der Messias*, *Resurrezione* und *Acis and Galatea*. Auch im klassischen und romantischen Repertoire ist Vincenzo Di Donato zu Hause. Zu nennen wären vor allem Mozart, Schubert, Mendelssohn, Schumann, Dvořák, Verdi, Saint-Saëns und Rossini.

Vincenzo Di Donato hat mit den verschiedensten Dirigenten gearbeitet, so mit Rinaldo Alessandrini, Aldo Ceccato, Alan Curtis, Antonio Florio, Martin Gester, Peter Maag, Peter Neumann, Agostino Orizio, Pierre-André Valade und Sergio Vartolo. Vincenzo Di Donato steht auch einem eigenen Ensemble namens *Templum musicae* vor. Der Sänger ist viel im Plattenstudio zu finden und hat CDs bei Stradivarius, Opus 111, Tactus, Bongiovanni, Dynami, Symphonia, Naxos und Ambronay Editions veröffentlicht. Er hat auch bei zahlreichen Aufnahmen der RAI mitgewirkt.

Bruno Rostand, Baß

Bruno Rostand studierte zunächst bei Jane Berbié, dann bei Mireille Alcantara am Pariser Konservatorium. Parallel dazu besuchte er Meisterklassen bei Paul von Schilhawsky, Martin Isepp, Sena Jurinac, Kurt Moll, Christa Ludwig, Moshe Leiser, Patrice Caurier, Kurt Equiluz und Walter Berry. Seine melodiose Baßstimme gestattet es ihm, sowohl Oratorien als auch Lieder und Opern zu singen. So tritt er in Liederabenden, Kammermusikkonzerten und Oratorien auf.

Sein Repertoire reicht von Monteverdi bis Frank Martin. Er arbeitet vor allem mit William Christie, Kurt Equiluz, Louis Foster, Gabriel Garrido, Martin Gester, Jean-Claude Malgoire, Georges Prêtre, Michel Piquemal, Christophe Rousset und Marc Soustrot. Auf der Bühne singt er vor allem den Pluto und Charon in *Orfeo*, den Antinoos in *Il Ritorno d'Ulisse*, Masetto in *Don Giovanni*, Sarastro in der *Zauberflöte*, den Eremiten im *Freischütz*, Tom in *Ein Maskenball*, Angelotti in *Tosca* und Simone in *Gianni Schicchi*. Zudem hat er an diversen Aufführungen zeitgenössischer Musik mitgewirkt.





Yasunori Imamura

PARTE PRIMA

Scena 1

[1] Sinfonia

[2.1] Recitativo

Giuditta

Amici, e qual v'ingombra insolito timor? Ancor che sia Giuditta, che vi parla, e Donna, e imbelles, pur mal soffre, che cada Bettulia al primo lampo della Nemica Spada. Quel Capitan, che cinto d'ostro, e d'oro sembra già porre il piede sù le nostre ruine, chi sà, che non sia giunto per decreto del Ciel, in questo loco a chiuder le sue glorie in un sol punto.

[2.2] Aria

Giuditta

Trombe guerriere perche tacete? S'ogn'Alma ingombra di tema un'ombra voi col tacere più l'accrescete.

[3.1] Recitativo

Giuditta

Prencipe Ozia, che pensi?

Ozia

Stupido, ò bella, io sono che tù sol d'Israele frà l'angoscie communi immobil resti. E d'Oloferne all'ire che si ceda detesti. Li Sacerdoti, la Milizia, il Volgo scielgon la servitù, più che la Morte. Ond'io

Amis, quelle est donc cette crainte jamais vue qui vous paralyse? Ce n'est que Judith qui vous parle, une femme, et bien peu guerrière, mais elle ne tolère pas que Béthulie succombe au premier étincellement de l'épée ennemie. Ce capitaine vêtu de pourpre et d'or et qui déjà semble fouler aux pieds nos ruines, qui sait si ce n'est pas un décret du Ciel qui l'a mené en ce lieu pour mettre à ses exploits un terme soudain?

Trompettes de la guerre, pourquoi donc ce silence? Si l'ombre de la peur paralyse les âmes, en restant silencieuses vous la multipliez.

Prince Ozias, qu'en penses-tu?

Confondu je demeure, belle dame, que toi seule en Israël, au milieu de la terreur générale, restes inébranlable et que tu refuses de plier devant la fureur d'Holoferne. Les prêtres, les soldats, le peuple

Friends, what is the reason for this extraordinary dread? Although it is only Judith who is addressing you, a woman ill-disposed to war, but who cannot bear see Bettulia fall at the first glimpse of the enemy force. This captain clothed in purple and gold whose feet already seem to trample our ruins, who knows whether it is not by heavenly decree, that his fame should find its ending here.

Trumpets of war, why be silent? If shadows of fear paralyse the soul, by staying silent you only augment them.

Prince Ozia, what do you think?

Confounded I confess, fair lady, that you alone in Israel, midst the prevailing fear, stay calm and withstand the fury of Holofernes to which you refuse to concede. The priests, the soldiers, the

*non sò qual sia danno maggiore: ò
cedere al Nemico, ò mostrar core.*

[3.2] **Aria**

Ozia

*[Se d'Amor fosse il cimento
darei credito al tuo cor: mà che
giova la beltà, quando impera
crudeltà frà le stragi, ed' il furor?]
Son gli sdegni, e non gl' Amori,
che dan legge à questo dì.
All' incanto del piacer
non si vince quell' Arcier
ch' a Bettulia i lacci ordi.*

[4.1] **Recitativo**

Sacerdote

*Signor mal soffre de' Vassalli il
petto star più bersaglio à tante
pene, e brama la sollevata plebe
Pria, di morir di stento a servile
catena offrir il collo.*

Giuditta

Non si disperì così presto.

Ozia

Incerto palpita il cor.

Sacerdote

*Risolvi, e à me concedi che moderi
il tumulto con gradita risposta.*

Giuditta

*Ah, non fia vero. Ti rammenta, ò
mio Prence, che il Ciel per Israele
altre volte pugnò: che il Mar divide
per nostro asilo: e che donò la
Palma ad inerme Pastor, contra un
Gigante. Onde sospendi almeno
della Città la resa tanto, che*

choissent la servitude plutôt que
la mort. Et moi, je ne sais pas quel
est le plus grand désastre, de céder
à l'ennemi ou de montrer du cœur.

[Si d'amour c'était l'épreuve,
je n'entendrais que ton cœur ;
mais à quoi sert la beauté
quand règne la cruauté
dans le meurtre et la fureur ?]
C'est la rage et non l'amour
qui font la loi en ces jours,
l'enchantement du plaisir
ne peut vaincre ces archers
qui enchaînent Béthulie.

Seigneur, le cœur de vos vassaux
ne peut plus endurer tant de
souffrance, le peuple en révolte
préfère, plutôt que de mourir de
faim, offrir son cou au joug de
la servitude.

Ne désespérez pas si vite.

Dans l'incertitude palpite mon
cœur.

Décide, et laisse-moi apaiser le
tumulte par une réponse
rassurante.

Ah ! ce n'est pas vrai ! Souviens-
toi, ô mon Prince, que le Ciel
pour Israël à plusieurs fois
combattu, qu'il divisa la mer pour
protéger notre fuite, et qu'il
donna la palme au berger désarmé
contre un géant. Retarde au moins

people prefer submission rather
than death. And I do not know
which is the greater disaster,
surrender to the enemy or show
bravery.

[If love were the proof, I would
only listen to your heart.
But what use is beauty, when
cruel force only brings carnage
and fury?]
'Tis rage and not love
which rules in days like these.
And the magic of pleasures
cannot vanquish the archers
which ensnare Bettulia.

Sire, the hearts of your vassals can
barely suffer such pain; the people
prefer to submit to the yoke of
sufferance before dying for lack
of food.

Do not despair so quickly.

Uncertainty smites my heart.

So decide, and let me calm the
multitude with a soothing
response.

Ah, that is not true! Remember,
O my Prince, how heaven fought
for Israel several times, how the
sea parted for our rescue, and how
the hand of an unarmed shepherd
slayed a giant; at least defer the
surrender of our city until we

cinque volte nato si scorga, e tramontato il Sole, e se non sortirai felice evento, mè condanna à morir: che mi contento.

Ozia

Così, così risolvo, e con preghiere intanto s'impetri la Vittoria dal Ciel benigno: e si dia tregua al pianto.

[4.2] **Aria**

Ozia

La speranza del mio seno che dagl'Astri hà la sua luce, a goder il bel sereno della gloria mi conduce.

[5] **Recitativo**

Sacerdote

Nell'estremo periglio ogni momento fà più grave il cimento. Se pur così risolvi Signor: colà m'invio, ove attendon le Turbe il sovrano voler dal labbro mio.

Aria

Sacerdote

Quel Nume clemente, Che in tanti perigli di Noi si fà scorta d'ogn'Alma languente soccorra, e consigli la speme già morta.

Recitativo

Giuditta

Già, già s'avvicina alla Città l'audace. E al fremito dell'Armi il suo fato rimbomba in questi Marmi.

la reddition de la cité, jusqu'à ce qu'on ait vu cinq fois se lever et se coucher le soleil. Et si l'issue ne s'en montrait pas favorable, condamne-moi à mort : je serai satisfaite.

Telle est donc ma décision, et que durant ce temps par nos prières nous obtenions du Ciel bienveillant la Victoire, et que soit accordée une trêve à nos pleurs.

L'espérance de mon cœur éclairé par les étoiles m'invite à me réjouir du beau soir de notre gloire.

Dans ce danger extrême, chaque instant qui passe accroît l'épreuve. Mais puisque telle est ta décision, Seigneur, je vais là où la foule attend d'entendre de mes lèvres la souveraine volonté.

Puisse Dieu dans sa clémence qui au plus fort du danger se montre notre recours, apaiser l'abatement de chaque âme, et ranimer l'espérance déjà morte.

Déjà l'audacieux s'approche de la cité, et au fracas des armes, son arrogance résonne contre ces marbres.

have witnessed five times the setting and rising of the sun. If the result is still not favourable, you may condemn me to death, then I shall be content.

Thus, I shall decide, and meanwhile pray to implore the heaven for victory and respite.

The hope within my breast enlightened by the stars invites me to rejoice in the beautiful dusk of our glory.

In this extreme peril each passing moment makes the trial more perilous: if this is your resolve, my Lord, I shall go and instruct the multitude with my lips of the will of the Almighty.

Oh merciful God who accompanies and strengthens us in all our perils, succour our languid souls and revive our already dying hope.

Already the audacious foe approaches the city, and the roar of his weapons echoes his fate within these walls.

[6] Aria

Giuditta

*Mà sò ben qual chiudo in petto
di Vittoria alto disegno.
Vezzi, e amori fingerò.
Porterò nel mio volto amico
affetto; mà nel core il rigore
sentirò di mortal sdegno.*

Mais je sais quel haut dessein
je nourris pour la victoire :
caresse, amour je feindrai.
Je porterai l'amitié sur mon visage
mais au cœur la fureur j'aurai
de mortelle haine.

But thus I feel in my heart
that a great victory is due:
I will feign charm and love,
to support the affection shown,
but in my heart I shall sense
mortal anger.

Scena 2

Scène 2

Scena 2

[7.1] Sinfonia bellica

[7.2] Aria

Oloferne

*Lampi e tuoni hò nel sembante
son l'idea del guerreggiar.
Striscio il piè frà spade, e scudi;
e di morte sù l'incudi
del mio brando fulminante
faccio i colpi risuonar.*

[7.3] Sinfonia bellica (Da Capo)

Les éclairs et le tonnerre, je les ai
sur ma personne. Je suis l'esprit de
la guerre. Je foule aux pieds épées
et boucliers. Sur l'enclume de la
mort de mon glaive fulgurant
je fais résonner les coups.

Thunder and lightning are about
me, I am the spirit of war;
I trample on swords and shields,
and the anvil of death my sword
resounds with blows of thunder.

[8.1] Recitativo

Oloferne

*Vedrà Bettulia e il Mondo
Oloferne qual sia; qual sia la
destra che vibra i colpi;
e quale Piaga sà far dell'Arco
mio lo strale. Mà pur stupisco,
ò Duce, ch'al primo suon delle
temute Trombe, scosse da
fondamenti non rovinin
le Mura.*

Béthulie verra, et le monde avec
elle, qui est Holopherne, ce qu'est
cette dextre qui porte les coups,
et quelles blessures infligent les
flèches de mon arc. Je m'étonne
toutefois, capitaine, qu'au son de
nos terribles trompettes les
remparts aient tremblé sur leurs
fondations, mais ne se soient pas
écroulés.

Bettulia shall see and all the
world, who Holofernes is;
whose right hand wields such
blows and inflicts wounds
through the arrows from my bow;
but I wonder too, my captain,
how the wall does not fall at the
first sound of the trumpet.

Capitano

Invitto Eroe, quanto pavento.

Héros invaincu, comme je suis
inquiet!

Invincible hero, I fear so much.

Oloferne

*E come puoi dubitar della
Vittoria?*

Et comment peux-tu douter de
la victoire?

And how can you doubt the
victory?

Capitano*Il Cielo...*

Le Ciel...

The heavens...

Oloferne*... seconderà del valor mio le prove.*

... apportera les preuves de ma valeur.

...shall provide proof of my bravery.

Capitano*Altre volte però...*

D'autres fois pourtant...

But other times...

Oloferne*... stupì, nè tolse dalla mia chioma il meritato alloro.*

... il m'étonna sans enlever de ma main le laurier mérité.

...it astonished me, yet without taking from my hand the laurels I had earned

Capitano*E pur dar non poss'io bando al martoro.*

Et pourtant je ne puis réprimer mon angoisse.

And still my anguish is not banished.

[8.2] **Aria****Capitano***Vincerai s'il Ciel vorrà,
sol pavento, che ver noi
di strali armato
fulminato l'ardimento
del tuo core si vedrà.*Tu vaincras s'il plaît au Ciel.
Mais je redoute de le voir armé
de flèches contre nous, et de
ton cœur la hardiesse mise en
pièces.You shall win, if the heavens
decree, I only fear that the enemy
arrows pointing towards us will
shatter your bold heart.[9.1] **Recitativo****Oloferne***Empio, già ben si scorge vivo
ancor nel tuo petto il primo genio
del paterno Cielo. Ond'io, che più
suspendo l'ira vendicatrice?*Misérable! On voit à plein,
vivants encore dans ton cœur, les
sentiments anciens de ta terre
natale. Pourquoi contiendrais-je
encore mon courroux vengeur?Scoundrel, one plainly sees your
soul harbours the original spirit
of your paternal skies; but why
should I delay my eagerness for
revenge?**Capitano***Eccoti il seno.*

Voici ma poitrine.

Here, my breast.

Oloferne*Nè di morir paventi?*

Tu n'as pas peur de mourir?

You have no fear of death?

Capitano*Anzi mia sorte per difesa del ver
stimo la morte.*Bien plutôt je loue mon sort :
la mort pour défendre la vérité.I prefer to commend myself to
death than betray the truth.

Oloferne

Mori dunque sì, sì.

Meurs donc, oui, oui!

Die then, yes, yes.

Capitano

Pur tardi ancora?

Mais qu'attends-tu?

What delays you?

Oloferne

Ma nò, pena più cruda, e à me più cara, mi ricorda lo sdegno. Olà, Guerrieri, scortatelo alle Mura della Città nemica; acciò frà suoi, nell'eccidio commun paghi il suo fallo, e sia valor nostro testimonio fedel così vil Mostro.

Et puis non ! La colère me dicte un châtimen plus cruel et plus à mon goût. Holà soldats! Escortez-le jusqu'aux remparts de la cité ennemie, afin que parmi les siens il expie son crime dans le massacre de tous et que de notre valeur ce monstre abject soit le témoin fidele.

But no, scorn inspires me to a punishment more cruel and dearer to me. Hail, warriors, accompany him to the ramparts of the enemy city so that once amidst his people, he will repay his offence in the general slaughter, and thus this vile monster shall be a true testimony of our greatness.

[9.2] **Aria**

Oloferne

No, non dirai che vincerò quando il Ciel così vorrà. Allor che Tromba festiva di Giudea vinta, e cattiva liete voci spargerà.

Non, tu ne prétendras pas que je serai victorieux si le ciel le veut ainsi, quand la trompette festive sur Judée vaincue, captive, répand sa joyeuse voix.

You will not affirm that I shall be victorious if the heavens decree. While the festive trumpet will celebrate over vanquished and captive Judea spreading voices of joy.

Recitativo**Capitano**

Vanne superbo, e di tue glorie altero medita pur contro del Ciel l'offese; che il braccio del Tonante, più forte assai della tua destra ardita saprà con un istante del suo Celeste, e insuperabil sdegno franger con la tua vita il tuo disegno.

Va donc, orgueilleux, et gonflé de tes exploits, songe cependant, au moment d'offenser le Ciel, que le bras du Dieu du Tonnerre, bien plus puissant que ta dextre téméraire, saura en un instant, dans son céleste, son invincible courroux, briser ta vie et ton dessein.

Depart, proud man, puffed up with your own deeds, only reflect, while you offend the heavens, that the warring arm of Thor, still stronger than your own daring hand, may curb in a moment your insuperable rage in his heavenly wrath, and dispose of your life and intentions.

[10] **Aria**

Capitano

Della Patria io torno in seno, dove spero consolarmi. Se ben l'Empio pensa farne orribil scempio ne pur voglio disperarmi.

Je vais au sein de ma patrie où j'espère me consoler. Bien que l'impie trame l'horreur de son désastre, je ne veux point désespérer.

I return to the bosom of my country, where I hope for consolation. Although the pityless one is plotting a terrible slaughter, I still will not embrace despair.

PARTE SECONDA

Scena 3

[11] **Aria**

Giuditta

*Se di gigli, e se di rose porto
il volto, e il seno adorno,
bramo ancora più vezzose
le bellezze in sì gran giorno.*

[12.1] **Recitativo**

Oloferne

*Donna, non ti doler del la tua
stella, che si vaga ti fè.*

Giuditta

*Ma pur vorrei, per più piacer à tè,
sembrar più bella.*

Oloferne

*A bastanza m'alletti; e nel tuo
seno alle palme di Marte, Amor
m'invita.*

Giuditta

Ancor però...

Oloferne

Che brami?

Giuditta

*Sul margine del Campo, lungi
dalla tua Tenda, rimango in
questo loco dove da tuoi fui sul
mattin scoperta, del ben, che mi
prometti ancor incerta.*

Oloferne

*Perdona ò cara al mio fallir: che
l'Alma tutta fissa in mirar il tuo
bel viso, credea far quivi eterno il*

DEUXIÈME PARTIE

Scène 3

Si le lis et la rose peignent mes
joues et mon sein, c'est à plus
de grâce encore que j'aspire en
ce grand jour.

Belle dame, ne te plains pas de ton
étoile, qui t'a faite si charmante.

Mais je voudrais sembler plus
belle pour te plaire davantage.

Tu me séduis bien assez, et sur ton
sein Amour me convie à cueillir
les palmes de Mars.

Pourtant...

Que désires-tu ?

Je demeure aux limites du camp,
loin de ta tente, juste là où les
tiens m'ont trouvée ce matin, peu
sûre encore de la félicité que tu me
promets.

Pardonne ma faute, ô très chère ;
mais mon âme, tout absorbée dans
la contemplation de ton beau

PARTE SECONDA

Scena 3

Though the lily and the rose
gather round to adorn my face
and breast, I long to become more
charming and beautiful for this
great day.

Lady, do not regret your destiny
which makes you so fair.

But I only wish to please you
more and appear more beautiful.

I am charmed enough, and love
invites me to reap the laurels of
Mars in your heart.

Still more...

What do you wish?

I remain on the edge of the camp,
far from your tent, just where
I was found this morning, unsure
of the happiness you promise me.

Pardon my faults, o dearest, but
my soul, quite fascinated by
contemplating your fair looks,

tuo soggiorno, e il moi. Volgi tosto le piante alla Tenda Real, dove ben degno havrai ricetta frà tesori miei.

Giuditta

Vincerò, se mia scorta, ô Ciel, tu sei.

[12.2] **Aria Oloferne**

Vanne, vanne pur, che in un'istante, bella mia, ti rivedrò, e ti gloria haver Amante chi già l'Orbe incatenò.

Scena 4

Recitativo Sacerdote

Prencipe, un huom straniero, che vicino alle mura preda restò de nostri Esploratori, a te sen viene.

Ozia

O quale, venerato dal Ciel Sacro Ministro, speme non conosciuta il Cor m'assale.

[13] **Duetto**

Ozia, Sacerdote

Son lieto, felice, quest'Alma predice che l'Empio cadrà. Nel seno, nel Core l'antico valore gran forza mi fà.

[14.1] **Recitativo**

Capitano

Signor, alle tue piante accogli un tuo Vassallo, che à favor d'Oloferne e dell'Assirio Rè pugnò fin ora.

visage, croyait rendre éternels en ce lieu ton séjour et le mien.
Tourne tes pas vers la tente royale, où tu recevras digne accueil parmi mes trésors.

Je vaincrai, ô Ciel, si tu me guides.

Va, toi que dans un instant je retrouverai, ma belle.
Sois fière d'un tel amant qui a enchaîné le monde.

Scène 4

Prince, un étranger capturé près des remparts par nos éclaireurs vient se présenter devant toi.

Ô béni du Ciel, ô ministre sacré, quelle espérance inconnue fait tressaillir mon cœur!

Je suis joyeux, je suis heureux.
Cette âme prédit la chute de l'empire dans mon sein dans mon cœur l'antique vaillance me donne une grande force.

Seigneur, à tes pieds veuille accueillir un de tes vassaux, qui jusqu'ici combattit pour Holopherne et le roi assyrien.

believed that you will be with me here for ever. Turn your steps towards the royal tent, where you will be received amongst my treasures.

I shall succeed, if you help me, Heaven!

Go, only go, as in an instant, my beauty, I shall return; take pride to have as your lover he who has imprisoned the world.

Scena 4

Prince, a foreigner taken close to our walls and arrested by our troops wishes to see you.

O sacred minister venerated in heaven, what unknown hopes assail my heart.

I am happy, joyful, this soul predicts the fate of the wicked; in my breast, in my heart a former courage gives me great strength.

Lord, receive at your feet your loyal servant, who until now fought with Holofernes and the Assyrian King.

Ozia

*Palesa il nome, e qual motivo
pinse il tuo passo frà Noi.*

Révéle ton nom, dis-nous les
raisons qui ont tourné tes pas vers
nous.

Reveal your name and say why
you want to join us.

Capitano

*Achiorre, io son quel Duce che (ben
voi lo sapete) trasse l'origin sua dal
vostro sangue, mà per mia dura
sorte, del vostro Rè nemico seguì
le fiere insegne, e vissi in Corte.*

Je suis Achior, ce capitaine qui,
vous le savez bien, vient du même
sang que vous. Mais, tel est mon
malheureux destin, j'ai, du Roi
votre ennemi, suivi les farouches
enseignes et vécu à sa cour.

I am Achiorre, the captain who
(as you well know) traces his
origin to your blood, but my
unlucky destiny led me to follow
your enemy the King's warlike
banners, living in his court.

Sacerdote

Qualche inganno pavento.

Je crains une fourberie.

I fear some treachery

Ozia

In Dio confido.

J'ai confiance en Dieu.

I have faith in the Lord.

Sacerdote

Più s'esamini.

Écoutez-le encore.

Then hear him out.

Ozia

E meglio il tutto esprima.

Mieux vaut qu'il s'exprime
pleinement.

Better that he explains everything.

Sacerdote

*In qual senso... riprenderò il
discorso?*

Dans quel sens... reprendrai-je
la conversation?

In which sense shall I resume the
discussion?

Ozia

In qual modo... potrò scoprire il vero?

De quelle manière... pourrai-je
découvrir la vérité?

Which way may I discover the
truth?

Sacerdote

Diffido?

Me méfier?

To suspect him?

Ozia

Nò.

Non.

No.

Sacerdote

Confido in lui?

Avoir confiance en lui?

To trust him?

Ozia

Nè meno.

Non plus.

No more.

Sacerdote

*Ritorni dunque alle nemiche
schiere?*

Rejoindra-t-il alors les troupes
ennemies?

Then he returns to the enemy
troops?

Ozia

Saran più forti d'un Soldato.

Elles seront plus fortes d'un
soldat.

They will be strengthened by one
soldier

Sacerdote

Resti?

Reste-t-il?

Should he stay?

Ozia

*Havrem fra Noi chi al nostro mal
aspira.*

Nous aurons parmi nous celui qui
veut nous nuire.

We would have amongst us one
who conspires against us.

Ozia, Sacerdote

*O Ciel, Tù al dubbio cor consiglio
inspira.*

Ô Ciel, à nos cœurs dans le doute,
donne un conseil.

O Heaven, give counsel to our
doubting hearts.

Capitano

*Amici, ben m'avvedo del
timor, che nudrite, e se v'aggrada
spiegherò meglio i sensi miei.*

Mes amis, j'ai bien conscience de
la crainte que vous nourrissez. Si
vous y consentez, je vous éclairerai
mieux sur mes intentions.

Friends, I am well aware of your
fear, but with your consent I can
better explain my intent.

Sacerdote

Sicuro narra pur ciò che brami.

Dis-nous sans inquiétude ce que
tu veux.

You are safe to explain to us your
wishes.

Ozia

Attento io sono.

J'écoute attentivement.

I am listening.

Capitano

*Seguì con muto labro d'Oloferne
l'impresa; e solo à questa m'opposi,
con l'empio di quei noti
portenti che à favor di Giudea
opra il Tonante. Fremè l'Altero
non avvezzo ancora sentir altra
ragion che dal suo Brando.
Alla Morte m'invia, poscia più
crudo soggiunge: ben dimostri
(qual furo i tuoi maggiori) del
prence d'Israelle esser Vassallo.
Vanne misto frà tuoi, che*

J'ai suivi en me taisant les
campagnes d'Holopherne ; mais
à celle-ci je me suis opposé,
invoquant les illustres miracles
qu'en faveur de la Judée accomplit
le Dieu du Tonnerre. Voilà que
l'orgueilleux enrage, lui qui n'avait
jamais encore entendu d'autre
raison que celle de son glaive.
Il me condamne à mort, puis plus
cruel encore il ajoute : « Tu as bien
prouvé (comme le firent tes aïeux),

I followed the campaigns of
Holofernes with silent lips, but
objecting only to this one, I cited
the miracles the Lord
accomplished in favour of Judea.
Thus the proud man was enraged,
used only to justifying his actions
with his sword. So I was sent to
die; then to add more cruelty:
"You have shown (like your
ancestors) your devotion to the
prince of Israel: go then among

pagherai, nell'eccidio comun
anche il tuo fallo.

Ozia

Udisti?

Sacerdote

*Udii. Ma di Giuditta ancora il
ripiego non scorgo; e un giorno
solo rimane al già prefisso termine
della resa.*

Capitano

*Ancor di questo contezza vi
darò, mentre l'hò vista passar
nel Campo dell'Assirio Duce,
non cinta già di Vedovili
Arnesi, mà tutta adorna
simulando Amori.
E spera in breve, col favor del
Cielo, donar a Voi della Vittoria
il frutto col Capo d'Oloferne.*

Ozia

Oh' che portentoso.

Capitano

*Usa lo sdegno tuo Signor, s'io
mento.*

[14.2] **Aria**

Capitano

*Del Tiranno il Teschio esangue
calpestar hoggi vedrò.
Ed i fasti con quel sangue
di Bettulia scriverò.*

Recitativo

Ozia

*Il dubitar è vano: Amico, al seno
con affetto ti stringo. Hoggi frà*

*que tu es le vassal du Prince
d'Israël. Va donc rejoindre les
tiens, pour payer ton crime dans
un massacre général».*

Tu as entendu ?

**J'ai entendu, mais je ne vois pas
encore si Judith a réussi son
entreprise. Et il ne reste qu'un
jour avant l'échéance fixée à notre
reddition.**

**Là-dessus aussi je puis vous
donner des nouvelles. Car je l'ai
vue se rendre au camp du chef
assyrien, non pas vêtue en habits
de veuve, mais toute parée,
feignant l'amour et espérant, avec
la grâce du Ciel, vous offrir bien
vite le fruit de la victoire et la tête
d'Holopherne.**

Miracle !

**Déchaîne ton courroux, Seigneur,
si je mens.**

**Du tyran je verrai la tête piétinée
exsangue aujourd'hui, et de son
sang je vais écrire le triomphe
de Béthulie.**

**Le doute s'est dissipé. Ami, contre
mon cœur tendrement je te serre.**

*your people, and thus repay your
crime in the slaughter."*

Are you listening?

**I am listening. But I do not see
whether Judith succeeded. And
only one day remains before the
time of surrender.**

**Again I have some news to tell
you: I just saw her passing into
the camp of the Assyrian general,
not clothed as a poor widow, but
dressed festively, feigning love.
In brief she hopes, with the help
of Heaven, to return victorious
with the head of Holofernes as
her prize.**

Oh what a miracle.

Use your wrath my Lord, if I lie.

**I shall see the bloody skull of
the tyrant trodden down today.
And I shall write the victory of
Bettulia with his blood.**

**No need to doubt: Friend,
I embrace you with affection;**

*Noi, di quel superbo à scorno,
mirar potrai così felice giorno.*

[15] **Aria**
Ozia

*Se la gioia non m'uccide, il timor
forza non hà. Troppo chiara,
troppo bella brilla e ride la mia
stella, né col duolo si confà.*

Scena 5

[16] **Recitativo**

Oloferne

*Saggia fosti, ò Giuditta, cercando
frà le braccia d'Oloferne l'asilo, e
più sagace fù il pensier di
scortarmi, col mezzo dei tuoi fidi.
Senza contrasto, alla Cittade in
seno. Si che dal tuo favore e dal
tuo volto incatenato, e preso di
Vincitor: tuo Prigionier son reso.*

Duetto

Oloferne

*Mio conforto, per te
sola vincerò.*

*Già l'Amor in mè s'avanza,
se vicino hà il suo conforto
quel pensier che m'agitò.*

Giuditta

*Mia speranza, di te
solo vincerò.*

*Già l'Ardir in mè s'avanza, se
vicino hà il suo conforto quel desio
che m'agitò.*

[17.1] **Recitativo e scena**

Oloferne

Gran Donna

Aujourd'hui parmi nous tu
pourras contempler l'humiliation
de l'orgueilleux, en cette heureuse
journée.

Si la joie ne me tue pas, la crainte
n'a plus de prise. Si éclatante, si
belle, brille et sourit mon étoile,
qui dissipe la souffrance.

Scène 5

Tu as été sage, Judith, de chercher
refuge dans les bras d'Holopherne.
Et plus raisonnable encore fut ta
volonté de m'accompagner avec
l'aide de tes amis, sans résistance,
au cœur de la cité. Et voici
qu'enchaîné, captif de tes faveurs
et de ton visage, de vainqueur que
je fus, je suis ton prisonnier.

Ma consolation, pour toi seule
je vaincrai, déjà l'amour me
submerge, si proche est le
soulagement, de la pensée qui
me tourmente.

Mon espérance,
pour toi seul je vaincrai.
Déjà l'ardeur me submerge,
Si proche est le soulagement du
désir qui me tourmente.

Noble Dame

today, among us, you will witness
the humiliation of this haughty
being at this happy time.

If joy does not overcome me,
fear has no more strength.
Destiny is so brilliant and clear
now the suffering is banished.

Scena 5

You were wise, Judith, to seek
your refuge in Holofernes' arms,
and wiser still is your wish to
accompany me with the help of
your friends, without resistance,
safe in the heart of the city. See
how your favours and your
beauty make me, your conqueror,
your prisoner.

My consolation, for you only
I shall be victorious.
Already love advances in me,
so near is the comfort of the
thoughts which burn within me.

My hope, from you only I shall be
victor. Already ardour rises in me,
so near is the comfort of the
desires which burn within me

Great lady,

Giuditta*Invitto Eroè*

Héros invaincu

Invincible hero,

Oloferne*Sù la tua fede abbandono me stesso.*

À ta foi je m'abandonne

I surrender to your spirit.

Giuditta*Al Mondo, ai Numi darò
ben presto di mia fè le prove.*Au monde et au Tout-Puissant
je donnerai bien vite les preuves
de ma foi.To the world and to the Gods,
I shall give proof of my faith.**Oloferne***E con Bettulia stringerò Giuditta?*Et avec Béthulie étreindrai-je aussi
Judith?And with Bettulia,
I shall embrace Judith?**Giuditta***Nato dalla mia destra
il trionfo sarà.*

De mon bras viendra le triomphe.

Out of my arm the
victory will (shall?) arrive.**Oloferne***Dunque sicuro...?*

Puis-je être sûr?

May I be certain...?

Giuditta*Puoi del giorno passato scontar
gli stenti.*Tu peux compter sur la
récompense des peines de cette
journée.You may be rewarded for the
hardship of the past day.**Oloferne***Ed in quel seno...?*

Et dans ce sein...?

And in this heart...?

Giuditta*Havran termine i tuoi desir.
Ma pria concedi,
hor che giunta è la notte,
qualche breve riposo à stanchi
lumi, che io per te veglierò.*Tes désirs trouveront leur
aboutissement. Mais d'abord,
puisque la nuit est tombée,
accorde quelque repos à tes yeux
fatigués, tandis que près de toi je
veillerai.Your desires shall find their
fulfillment. But first, since night
is falling, take a short rest for
your tired eyes, while I watch
over you.**Oloferne***Posa pur anco tù Cara,
che non ponno,
mentre veglia il mio sole,
chiudersi gl'occhi
e ritrovar il sonno.*Repose-toi aussi, très chère;
car tant que brille mon soleil,
mes yeux ne peuvent se fermer ni
retrouver le sommeil.Take rest yourself, my dear,
as I cannot close my eyes
and yield to sleep
while my sun is awake.

Giuditta

*La tua destra, ò Sommo Dio,
che ferir suole i Tiranni.*

Ton bras, ô Dieu Tout-Puissant,
qui s'abat sur les tyrans...

Your right hand, great God,
which triumphs over the
tyrants...

Recitativo**Oloferne**

*Tropo funesto, ò bella, è del canto
il tenor.*

Il est funèbre, ma belle,
le thème de ta chanson.

The subject of your song is too
mournful, my beauty.

Giuditta

*Son questi i voti che il popol di
Giudea manda al suo Nume.*

C'est la prière que le peuple de
Judée adresse à son Dieu.

These are the prayers that the
people of Judea offer to their
God.

Oloferne

*Ma voti sparsi invano, se contro
d'Oloferne crolleran del Tonante i
dardi in mano.*

Mais ces prières se répandent en
vain, si elles visent Holoferne :
les traits du Dieu tonnant lui
tomberont des mains !

But these prayers are in vain if
they are against Holoferne: the
arrows will fall from the hands of
the thundering God.

Giuditta

*La tua destra, ò Sommo Dio, che
ferir suole i Tiranni.*

Ton bras, ô Dieu Tout-Puissant,
qui s'abat sur les tyrans...

Your right hand, great God,
which triumphs over the
tyrants...

Recitativo**Oloferne**

*Non sò per qual cagion il cor
s'affanni.*

D'où vient que mon cœur
s'inquiète...

Whence comes such fear which
takes the breath from my heart...

Giuditta

Signor, di che paventi?

Seigneur, que crains-tu donc?

My Lord, are you afraid?

Oloferne

*Il dolor mio è grave, sì, mà nol
conosco.*

Mon angoisse est profonde, oui ;
mais je ne la comprends pas.

My pain is deep, yes, but I do not
understand it.

Giuditta

*Ogn'ombra dal funesto pensiero
discaccia oblio soave.*

Chaque ombre de pensée funeste,
un doux oubli la dissipera.

The shadows of each dark thought
will be scattered by sweet
forgetfulness.

Oloferne

*Già cedo al sonno, e l'Alma nel
tuo seno impara dolcemente à
venir meno.*

Voici que je cède au sommeil. Et
mon âme sur ton sein entre en
douce défaillance.

Here I yield to sleep, and my soul
starts to weaken at the sweetness
of your breast.

[17.2] **Aria**

Giuditta

*La tua destra, Sommo Dio,
che ferir suole i Tiranni.
In cimento così strano
doni forza a questa mano,
accò tronco il capo rio
giunga fine a tanti affanni.*

Ton bras, ô Dieu Tout-Puissant,
qui s'abat sur les tyrans,
dans une épreuve indicible,
donne force à cette main.
Tranchée la tête coupable,
c'est la fin de tant d'angoisses !

Your right hand, great God,
which triumphs over the tyrants.
In a trial so strange,
give this hand the strength
to cut off the evil head and end
so many terrible afflictions.

[17.3] **Recitativo**

Giuditta

*Ma che più tardo, hor che in sopor
profondo giace l'empio Nemico,
à dargli morte? O Patria, ô Ciel,
di questo cor devoto la vittima
già sveno, appendo il voto.
Ecco diviso il capo dall'esecrando
busto. Amica Ancella, col tuo
velo lo copri, e frà gl'orrori della
notte portianci di Bettulia alle
mura, che al tuo passo farò
scorta sicura.*

Mais maintenant que dans une
torpeur profonde git l'ennemi
impie, que tardé-je à lui donner
la mort ? Ô Patrie, ô Ciel, animée
de ce cœur qui est vôtre, j'égorge
la victime et brandis le présent
votif. Voici la tête séparée du
tronc odieux. Servante amie,
couvre-le de ton voile. Et parmi
les horreurs de la nuit, portons-le
jusqu'aux remparts de Bêthulie.
De ton pas je serai la sûre escorte.

But why tarry now while he sleeps
so deeply, the wicked fiend may
meet his death? O my country, O
Heaven, inspired by my devoted
heart, I cut the throat and brandish
the offering. The head is separated
from the hated body. My friend,
my servant, cover this with your
robes and midst the horrors of
the night, carry this to the walls of
Bettulia and I myself shall be your
safe escort.

Scena 6

Scène 6

Scena 6

[18] **Recitativo**

Sacerdote

*Spunta già l'Alba, e non si sente
ancora di Giuditta l'Impresa, onde
Prencipe Ozia, che più s'aspetta?
Rendasi la Città con patti honesti,
e l'inganno d'Achior punito resti.*

Voici que point l'aube, et rien ne
parvient encore de l'entreprise de
Judith. Qu'attendons-nous donc,
prince Ozias? Abandonnons la
cité en restant en bons termes et
laissons punir la trahison
d'Achior.

Day breaks already, and we still
see nothing of Judith's enterprise;
well then Prince Ozia, must we
wait longer? Surrender the city
on honest terms and punish the
treason of Achior.

Aria

Sacerdote

*Traitor, con dolci accenti
celar tenti le menzogne
del tuo cor.*

Traître ! De tes accents doucereux
tu essaies de nous cacher la
fourberie de ton cœur !

Traitor, with sweet tones, you
try to hide the treachery of
your heart.

Recitativo**Ozia**

*Pur troppo anch'io discopro
l'ordita frode, e riparar conviene
al vicino periglio.*

*Forma tu dunque de' più scelti, e
fidi un nobile drappello, e
d'Oloferne al piede vanne; chiedi
la pace, e giura fede.*

Je découvre trop bien de mon côté
la ruse tramée, et nous devons
conjuré le péril imminent. De
l'élite des serviteurs les plus
loyaux, forme une noble
compagnie et va-t-en aux pieds
d'Holopherne. Demande la paix
et jure-lui allégeance.

Unfortunately, I too recognise the
web of deceit, and now must
protect ourselves from the
imminent threat: thus create a fine
squadron of the most select and
faithful and go and sue for peace
at the feet of Holofernes and give
him your oath.

[19] **Aria****Ozia**

*Addio, cara libertà; in crudele
servitù la mia vita passerò. Må s'il
Ciel si cangerà mentre cado, in
alto più il mio passo volgerò.*

Adieu, chère liberté, la cruelle
servitude sera désormais ma vie.
Mais pour peu que le Ciel change,
du précipice au sommet je
retrouverai la route.

Farewell, sweet liberty, in cruel
servitude I shall spend my life but
if Fate alters during my fall, then
I shall find my way towards the
summit.

Recitativo**Capitano**

*Signor, tua debil fede non offende
me sol.*

Seigneur, ta vacillante foi
n'offense pas que moi seul...

My Lord, your weak faith offends
not only me.

Ozia

Barbaro, taci.

Silence, barbare !

Be silent, barbarian.

Capitano

Må quel Dio...

... mais aussi Dieu qui...

But this God...

Ozia

*Si gran nome sdegn a un labro
spergiuro.*

Un si grand nom refuse une
bouche parjure.

Such perjured lips are not permitted
to pronounce such a holy name.

Capitano

Il vero esosi.

J'ai dit la vérité.

I spoke the truth.

Ozia

*Se il ver dicesti e se innocente sei,
al disastro comun chieder lo dei.*

Si tu as dit la vérité et si tu es
innocent, c'est au désastre général
que tu dois le demander.

If you spoke the truth and if you
are innocent, then you must
explain the general disaster.

[20] **Aria****Ozia**

Sento che questo core avvampa

Je sens que mon cœur brûle de

I feel my heart enraged against

*di furore contra di tè, crudel.
Spèrgiuro. menzognero, come puoi
dir il vero se fai mentir il Ciel.*

Recitativo
Sacerdote

*Ozia, Duce, Bettulia. Amici.
Appena hò respiro, che basti à
farvi noto di Giuditta il ritorno, e
d'Oloferne l'inaspettata morte.*

Capitano

O portento improvviso.

Ozia

O lieta sorte.

[21] **Aria**

Capitano

*Sù, che tardi?
Vibra i dardi,
questo infido uccidi, e svena.*

Recitativo

Ozia

*Perdona, perdona, ò Duce,
all'eccessiva pena.*

Scena 7

[22.1] **Recitativo**

Giuditta

*Prendi, calpesta Ozia quel Tiran,
che sciegliesti per sovrano alla
Patria; à tuo dispetto piove il Dio
d'Israele sovra di noi le grazie?
Hor che dirai?*

Ozia

Dirò che tù sei quella...

fureur contre toi, cruel,
parjure, menteur! Tu dirais la
vérité et le Ciel nous mentirait?

Ozias, capitaine, Béthulie, mes
amis, j'ai du mal à reprendre
haleine pour vous faire connaître
le retour de Judith, et
d'Holopherne la mort inattendue.

Ô miracle inespéré!

Ô heureux tour du destin!

Que tardes-tu ?
Brandis ton dard,
tue l'infidèle, égorge-le!

Pardonne, capitaine, à l'excès de
ma souffrance.

Scène 7

Prends donc, Ozias, et piétine le
tyran que tu as choisi pour souverain
de notre patrie. Cela te désole-t-il de
voir le Dieu d'Israël verser sur nous
sa grâce? Alors, que dis-tu?

Je dirai... que tu es celle...

you, merciless one. Perjured,
traitor, how could you
speak the truth, if it implies that
Heaven lies?

Ozia, Captain, Bettulia, friends,
I have barely enough breath left
to make known the return of
Judith and the unexpected death
of Holofernes.

What un hoped for miracle.

O happy fate.

Come on, why wait?
Brandish swords,
kill and decapitate the infidel.

Pardon, pardon, Captain,
for our extreme suffering.

Scena 7

Seize it! Tread down, Ozia, this
tyrant you chose as sovereign of
our country. Are you sorry to see
the God of Israel pour his blessings
over us? So what shall you say?

I shall say you are the one...

Giuditta

Non più; le voci, e con le voci i cuori, rendino à Dio le grazie; egli vi dona e libertade e vita.

[22.2] **Finale**

Tutti

Alle palme, alle gioje il Ciel c'invita.

Il suffit. Que nos voix, et avec nos voix nos cœurs, rendent grâce à Dieu, qui nous accorde et la liberté et la vie.

No more, let our voice and with all our voices, our hearts, render thanks to God, who grants us life and freedom.

À la gloire et à la joie le Ciel nous invite.

To rejoice and celebrate, Heaven invites us.

[23.1] **Aria**

Giuditta

*Combattuta Navicella,
al soffiar di Vento infido,
se la guida amica stella,
frange l'onda,
e giunge al lido.*

Le frêle esquif ballotté au souffle des vents contraires, si l'étoile amie le guide, fend la vague et va au port.

The fragile craft is blown by treacherous wind, but if the friendly star guides her, she sails on and reaches the port.

[23.2] **Tutti**

*Tanto verace fè giova ad un'Alma
che sà cangiar le sue tempeste
in calma.*

Car la vraie foi est le soutien de l'âme qui, secourue, apaise ses tempêtes.

For the true faith helps the soul who knows how to change her tempest into calm.

[23.3] **Aria**

Ozia

*Superata la costanza
dallo sdegno delle sfere,
pria che torni la speranza
scopre il Porto del piacere.*

La constance était vaincue Par l'hostilité des sphères, Lorsque revint l'espérance, Ouvrant le port du bonheur.

Perseverance was vanquished by the hostility of the skies, then hope returned and revealed the harbour of felicity.

[24] **Tutti**

*Opra sol di que Dio,
che in brevi istanti
muta in Ciel di contenti
un Mar di pianti.*

C'est l'œuvre de Dieu seul, lui qui en un instant change en un ciel de joie une mer de sanglots.

Only the work of God can change in such short moments a sea of tears into a heaven of contentedness.

IL FINE

Traduction : Christian Fruchart

Translation: Francis Hunter



Depuis plus de vingt-cinq ans, Ambronay est le témoin privilégié des rencontres de musiciens passionnés de leur art et de l'acoustique exceptionnelle de ses pierres. C'est pour préserver la mémoire vive de quelques-uns de ces moments rares et intenses que le Centre culturel de rencontre d'Ambronay a décidé de créer son label discographique.

S'inscrivant dans la sonorité chaleureuse et éclatante de l'abbatiale pour les grandes productions, dans l'acoustique cristalline de la Tour Dauphine pour les concerts intimes, les disques Ambronay ont pour ambition de restituer les temps forts de la vie du Centre culturel de rencontre. Autour de sa thématique, musique et sacré, ils cherchent à initier des expériences musicales ouvertes sur la réflexion, l'imagination et l'émotion.

Pour les milliers de mélomanes qui se pressent au festival, les disques Ambronay sont autant de souvenirs de musiques savourées, de rencontres goûtées, d'artistes aimés. Pour les artistes et les chercheurs, ils concrétisent une démarche originale mêlant pratiques musicales, intellectuelles et artistiques. Pour tous, Ambronay est le gage de la qualité, le signe de la curiosité, le choix de la créativité.

For a quarter-of-a-century Ambronay has been home to great musicians passionate about their art and in love with the special acoustic of its thousand-year-old stone Abbey. Wanting to capture and preserve this joyous magic, Ambronay's Cultural Encounter Centre has launched its own label.

Preserving the warm, shining sound-world of the Abbey for its main productions, and the crystal-like atmosphere of the Tour Dauphine for more intimate events, Ambronay's CDs underline the philosophy and research focus of the Cultural Encounter Centre - 'Music and the Sacred' – besides initiating musical experiences opening up a world of imagination and emotions.

For the thousands of music-lovers who enjoy each year's festival, Ambronay's CDs provide memories of music greatly appreciated, of enriching meetings with well-loved artists. For performers and scholars, Ambronay CDs are about innovative thinking crossing the boundaries of many musical, intellectual and artistic practices. For everyone Ambronay CDs stand for Quality, Curiosity, Creativity.