Antonio

VIVALDI

Juditha triumphans

Sacrum militare oratorium

RV 644

Soli (SSAAA), Coro (SATB)
2 Flauti dolci, 2 Oboi, 2 (1) Chalumeaux / Clarinetti
2 Trombe, Timpani
Mandolino, 4 (1) Tiorbe, Viola d'amore, 5 Viole da gamba
2 Violini, Viola, Basso continuo

herausgegeben von / edited by
Berthold Over

Stuttgarter Vivaldi-Ausgaben
Urtext

Partitur / Full score

Carus 40.010/50

Inhalt / Contents

Vorwort III

Foreword IX

Singtext / Singing text XV

PARS PRIOR

1. Coro: *Arma, caedes, vindictae, furores* 1
2. Recitativo (Hol): *Felix, en fausta dies* 10
3. Aria (Hol): *Nil arma, nil bella* 11
4. Recitativo (Vag, Hol): *Mi dux, domine mi* 14

5a. Aria (Vag): *Matrona inimica* 14

5b. Aria (Vag): *Matrona inimica* 17

6. Recitativo (Hol, Vag): *Huc accedat matrona* 23
7. Aria (Jud): *Quocum patriae me ducit amore* 24
8. Recitativo (Abr): *Ne timeas, non* 26
9. Aria (Abr): *Vultus tui vago splendori* 26
10. Recitativo (Abr, Jud): *Vide, humilis prostrata* 27
11. Aria (Vag) con Coro: *O quam vaga, venusta* 28
12. Recitativo (Vag): *Quem vides prope* 33
13. Aria (Vag): *Quamvis ferro et ense gravis* 33
14. Recitativo (Hol, Jud): *Quid cerno* 38
15. Aria (Jud): *Quanto magis generosa* 39
16. Recitativo (Hol, Jud): *Magna, o femina, petis* 44
17. Aria (Hol): *Sede, o cara* 45
18. Recitativo (Jud, Hol): *Tu iudex es* 48
19. Aria (Jud): *Agitata infido flatu* 49
20. Recitativo (Hol): *In tentorio* 55

21a. Aria (Vag) con Coro: *O servi, volate* 55

21b. Aria (Vag): *O servi, volate* 59

22. Recitativo (Vag, Abr): *Tu quoque, hebraica ancilla* 61
23. Aria (Jud): *Veni, veni, me sequere, fida* 61
24. Recitativo (Abr): *Venio, Juditha, venio* 66
25. Aria (Abr): *Fulgeat sol frontis decorae* 66
26. Recitativo (Abr): *In urbe interim pia* 70
27. Coro: *Mundi Rector, de caelo micanti* 70

PARS ALTERA

28. Recitativo (Ozi): *Summi regis in mente* 73
29. Aria (Ozi): *O sidera, o stellae* 74
30. Recitativo (Ozi, Hol): *Iam saevientis in hostem* 78
31. Aria (Hol): *Nox obscura, tenebrosa* 79
32. Recitativo (Hol, Jud): *Belligerae meae sorti* 85
33. Aria (Jud): *Transit aetas* 86
34. Recitativo (Hol, Jud): *Haec in crastinum serva* 89
35. Aria (Hol): *Noli, o cara, te adorantis* 90
36. Recitativo (Jud, Hol): *Tibi dona salutis* 94
37. Coro: *Plena nectare, non mero* 94
38. Recitativo (Hol): *Tormenta mentis tuae* 97
39. Aria (Jud): *Vivat in pace* 97
40. Recitativo (Jud): *Sic in pace inter hostes* 100
41. Aria (Vag): *Umbrae carae* 100
42. Recitativo (Vag, Jud, Abr): *Quam fortunata es tu* 107
43. Aria (Abr): *Non ita reducem* 108
44. Recitativo (Abr): *Iam pergo, postes claudo* 112
45. Recitativo accompagnato (Jud): *Summe astrorum creator* 112
46. Aria (Jud): *In somno profundo* 114
47. Recitativo accompagnato (Jud, Abr): *Impii, indigni tyranni* 118
48. Aria (Abr): *Si fulgida per te* 120
49. Recitativo (Vag): *Iam non procul ab axe* 122
50. Aria (Vag): *Armatae face et anguibus* 123
51. Recitativo (Ozi): *Quam insolita luce* 127
52. Aria (Ozi): *Gaude, felix Bethulia* 128
53. Recitativo accompagnato (Ozi): *Ita decreto aeterno* . . . 132
54. Coro: *Salve, invicta Juditha formosa* 134

Kritischer Bericht 137

Juditha (Jud), jüdische Witwe / *Jewish widow* . . . . . Alto
Abra (Abr), ihre Dienerin / *her maidservant* . . . . . Soprano
Ozias (Ozi), jüdischer Hohepriester / *Jewish high priest* . . . . . Alto
Holofernes (Hol), assyrischer Feldherr / *Assyrian general* . . . . . Alto
Vagaus (Vag), sein Diener / *his squire* . . . . . Soprano

Zu diesem Werk liegt folgendes Aufführungsmaterial vor:
Partitur (Carus 40.010/50), Klavierauszug (Carus 40.010/53), Chorpartitur (Carus 40.010/55), komplettes Orchestermaterial leihweise (Carus 40.010/69).

Digitale Ausgaben sind erhältlich: www.carus-verlag.com/4001050

The following performance material is available:
full score (Carus 40.010/50), vocal score (Carus 40.010/53), choral score (Carus 40.010/55), complete orchestral material for rental (Carus 40.010/69).

Digital editions for this work are listed at www.carus-verlag.com/4001050

Vorwort

Antonio Vivaldis *Juditha triumphans* ist eines der wenigen lateinischen Oratorien, die noch heute aufgeführt werden. Es wird hier in Neuedition unter Einschluss der von Vivaldi komponierten Austausch-Arien (Nr. 5a/b und Nr. 21a/b) und erstmals mit Veröffentlichung der von ihm vorgenommenen Streichungen in einigen Nummern, die optional berücksichtigt werden können, publiziert. Uraufgeführt wurde das Werk am Ospedale della Pietà in Venedig, wo Vivaldi lange Jahre als Violinlehrer tätig war. Dort wurden – wie auch an den Ospedali degl'Incurabili, dei Mendicanti und dei Poveri Derelitti (auch „Ospedaletto") – Mädchen und Frauen in Gesang und Instrumentalspiel unterrichtet. Sie besorgten die Kirchenmusik an den Hospitalkirchen, führten Oratorien auf und veranstalteten innerhalb der Ospedali Konzerte vor i. d. R. hochgestellten Besuchern der Lagunenstadt. Dabei hatte die musikalische Ausbildung keineswegs den Zweck, die Mädchen und Frauen auf einen späteren musikalischen Beruf vorzubereiten, sondern diente in erster Linie dazu, über Musik den Besucherzufluss der Hospitalkirchen zu gewährleisten. Die dadurch generierten Einnahmen sollten die Ospedali finanzieren, denn es handelte sich um karitative Einrichtungen, die Waisen (Pietà), Kranke (Incurabili), Alte (Mendicanti) und Fieberkranke (Ospedaletto) unterstützten. Ihre quasi monastische Organisationsstruktur sorgte für einen sicheren Aufenthalt der Mädchen und Frauen. Im Falle einer Heirat und dem Verlassen des Ospedale war ihnen jedoch explizit verboten, als Opernsängerinnen aufzutreten.[1] Tatsächlich wurde dieses Verbot mehrfach umgangen und einigen Frauen gelang es, eine erfolgreiche Opernkarriere zu verfolgen.[2] Die hohe musikalische Qualität war der Grund dafür, dass die sogenannten „Cori" der Ospedali („Coro" verstanden als Ensemble von Vokal- und Instrumentalmusikerinnen) im 18. Jahrhundert europaweite Berühmtheit erlangten und von vielen Reisenden besucht wurden. Diese Qualität erreichten sie mithilfe renommierter Musiker, die als Lehrer und Komponisten an den Institutionen angestellt waren: Neben Vivaldi finden wir dort etwa Opernkomponisten wie Francesco Gasparini, Johann Adolf Hasse, Nicola Porpora, Baldassare Galuppi oder Domenico Cimarosa, um nur einige wenige zu nennen. Während viele Ospedali den Schwerpunkt auf den Gesang legten, hob sich das Ospedale della Pietà durch das Instrumentalspiel hervor.

Vivaldi war zwischen 1703 und 1738 insgesamt fünfmal als Maestro di violino oder Maestro de' concerti am Ospedale della Pietà angestellt. Darüber hinaus übernahm er auch zeitweise Aufgaben des Maestro di coro, während diese Stelle, u. a. in den Jahren 1713 bis 1719, vakant war, und schrieb eine Reihe von Vokalkompositionen. Durch seinen Unterricht und seine Orchesterleitung brachte Vivaldi das Orchester der Pietà auf ein erstaunliches Niveau, so dass Virtuosinnen wie Anna Maria della Pietà und Santina della Pietà daraus hervorgingen.[3]

Bereits seit 1660 wurden an den Ospedali Oratorien aufgeführt, zunächst in italienischer Sprache. Ab etwa 1690 wurde das gehobenere und von allen Gebildeten Europas verstandene Latein zum Standard. Mit *Altissimi verbi incarnati misterium* von Giacomo Filippo Spada begann 1694 das Ospedale della Pietà, lateinische Oratorien aufzuführen, und führte diese Tradition bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts fort (Giannagostino Perotti, *Susanna*, 1820). Vivaldis *Juditha triumphans* gliedert sich in diese Tradition ein und ist gleichzeitig ein Höhepunkt in der Oratorienpflege des Ospedale.

Zur Entstehung

Das Titelblatt des gedruckten Librettos von *Juditha triumphans* gibt einige Hinweise zur Entstehung des Oratoriums: Das Libretto trägt das Druckjahr 1716 und verweist auf eine Aufführung im Ospedale della Pietà in Venedig („A Psalentium Virginum Choro | IN TEMPLO PIETATIS CANENDUM"). Als Textdichter wird Giacomo Cassetti genannt, über den nur bekannt ist, dass er neben Oratorien für Monselice und Padua weitere Oratorienlibretti für das Ospedale della Pietà, das Ospedale degl'Incurabili und das Ospedaletto verfasst hat.[4] Ein allegorisches Gedicht, das am Ende des Librettos von *Juditha triumphans* abgedruckt ist, stellt das Werk in einen historischen Kontext:

CARMEN ALLEGORICUM.
Praesens est Bellum, Saeviminantur, & hostes:
ADRIA JUDITHA est, & socia ABRA FIDES
Bethulia ECCLESIA, OZIAS summusque Sacerdos,
Christiadum Coetus, Virgineumque Decus
Rex Turcarum Holofernes, Dux Eunuchus, & omnis
Hinc Vi[c]trix VENETUM quam benè Classis erit.

Gegenwärtig ist Krieg und grimmig wüten die Feinde: JUDITHA verkörpert ADRIA [= Venedig] und ihre Gefährtin ABRA den GLAUBEN, Bethulia die KIRCHE und OZIAS den höchsten Priester [= Papst], die Gemeinschaft der Christen [aber wird verkörpert durch] die tugendhaften Jungfrauen [des Ospedale della Pietà], der türkische Sultan ist Holofernes, der Eunuch sein Feldherr. Ach, welchen Sieg wird daher die gesamte VENEZIANISCHE Flotte davontragen!

1 Die Alternative zur Heirat war, ins Kloster zu gehen.

2 Eine solche Sängerin war Adriana Ferrarese (del Bene, wie sie nach ihrer Heirat hieß), die am Ospedale dei Mendicanti ausgebildet wurde und auftrat. In der Uraufführung von Wolfgang Amadeus Mozarts *Così fan tutte* sang sie die Rolle der Fiordiligi. Zur Musikkultur an den Ospedali vgl. Berthold Over, *Per la Gloria di Dio. Solistische Kirchenmusik an den venezianischen Ospedali im 18. Jahrhundert*, Bonn 1998 (Orpheus-Schriftenreihe zu Grundfragen der Musik 91), S. 13–38.

3 Für Anna Maria komponierte Vivaldi einige Violinkonzerte; Santina (nach ihrer Heirat Santa Tasca) wurde – für eine Frau absolut singulär – am Münchner Hof von 1735 bis 1737 als „Virtuosa im Geigen und Singen" zu einem im Vergleich sehr hohen Gehalt angestellt und führte danach ein unstetes Leben als Musikerin, das sie u. a. nach London, Frankfurt / M., Prag, Dresden, Straßburg, Wien und Paris führte. Berthold Over, „Outstanding Payments – Outstanding Debts: Musicians at the Munich Court in the 18th Century", in: *Court Musicians and Money*, hrsg. von Samantha Owens und Barbara Reul, i. Dr.

4 Michael Talbot, *The Sacred Vocal Music of Antonio Vivaldi* (Studi di musica veneta. Quaderni vivaldiani 8), Florenz 1995, S. 411f.

Juditha erscheint in diesem Gedicht als Personifikation Venedigs, was gängigen Mustern entspricht: Denn oft wurde in der damaligen Zeit Venedig als Türkenbezwingerin mit Judith gleichgesetzt.[5]

Tatsächlich ist die konkrete historische Situation, in der das Oratorium aufgeführt wurde, durch den 8. Venezianischen Türkenkrieg geprägt. Seit Dezember 1714 befand sich Venedig im Krieg mit den Osmanen, die ab Sommer 1715 die venezianischen Besitzungen auf der Morea (Peloponnes) angriffen und im September vollkommen besetzten. Von Juli 1716 an belagerten die Osmanen die Insel Korfu. Nach dem Eintritt Österreichs in den Krieg erlitten sie am 5. August 1716 in Peterwardein (heute Novi Sad / Serbien) eine schwere Niederlage. Von Korfu zogen sich die Osmanen am 22. August zurück. Nach weiteren Kriegshandlungen wurde der Krieg mit dem Frieden von Passarowitz am 21. Juli 1718 beendet.[6] Vor dieser Folie ist die Entstehung des Oratoriums *Juditha triumphans* zu sehen.

Die genauen Entstehungsumstände sowie der konkrete Aufführungsanlass und -zeitpunkt der *Juditha triumphans* sind jedoch alles andere als klar. Mehrere Szenarien kommen für die Jahre 1716/17 in Frage: Michael Talbot hat gemutmaßt, dass das Oratorium während des Besuchs des bayerischen Thronfolgers Karl Albrecht im Frühjahr 1716 gegeben wurde.[7] Tatsächlich hörte dieser am 5. März 1716 „vocal-music" (d.h. ein Oratorium, eine Serenata, Kantaten o.ä.) im Ospedale della Pietà, wie es in Tagebucheinträgen heißt.[8] Doch nicht Vivaldi, sondern der damalige Maestro di canto am Ospedale della Pietà, Pietro Scarpari, erhielt am 22. März 1716 eine Sondervergütung für Kompositionen, so dass man davon ausgehen kann, dass die aufgeführte Musik aus seiner Feder stammte.[9] Außerdem wurde Vivaldi am 27. März nicht als Violinlehrer im Amt bestätigt – ein Vorgang, der nicht nachvollziehbar erscheint, hätte er ein Oratorium für das Ospedale komponiert. Erst zwei Monate später, am 24. Mai, wird er wieder eingestellt, diesmal nicht mehr als Maestro di Violino, sondern als Maestro de' Concerti,[10] was eine größere musikalische Verantwortung nahelegt. Viel wahrscheinlicher ist also eine Entstehung der *Juditha triumphans* nach Vivaldis Wiedereinstellung im Mai. Daher könnte es sein, dass das Oratorium im Kontext der venezianisch-österreichischen Allianz gegen die Türken, die am 13. April 1716 geschlossen wurde, entstand.[11] Eine Aufführung des Oratoriums im Mai erscheint ambitioniert – es musste immerhin ein Text gedichtet und vertont und die Komposition einstudiert werden –, so dass eine Produktion im Juni wahrscheinlicher ist. Da das mit Musik begangene Titularfest der Hospitalkirche S. Maria della Pietà der 2. Juli (Mariae Heimsuchung) war, wäre auch dies ein sehr plausibler Termin.[12]

Auch eine Aufführung im Rahmen des dritten Venedig-Aufenthalts von Friedrich August von Sachsen, Sohn Augusts des Starken, Kurfürst von Sachsen und König von Polen, vom 9. Februar 1716 bis Anfang August 1717 ist in Betracht zu ziehen.[13] Friedrich August war im Karneval 1716 in Verhandlungen involviert, die Venedig mit Polen führte, um das Königreich zum Kriegseintritt zu bewegen.[14] Alina Żórawska-Witkowska vermerkt zwar keinen Besuch Friedrich Augusts im Ospedale della Pietà, doch wurde ihm im gleichen Jahr 1716 ein weiteres Oratorium dediziert: Johann David Heinichens *La pace di Kamberga*, das möglicherweise ebenfalls auf den Kriegseintritt anspielt.[15] Remo Giazotto indessen erwähnt in seiner Vivaldi-Biographie, dass das Libretto zu *Juditha triumphans* durch ein so genanntes „faccio fede" am 7. oder 17. August 1716 von der venezianischen Zensur approbiert wurde[16] – also in zeitlicher Nähe zu den Siegen der Österreicher und Venezianer. Diese Quelle konnte hingegen bislang nicht aufgefunden werden, was in Giazottos Biographie häufiger der Fall ist und seine Aussagen unzuverlässig erscheinen lässt.[17] Vielfach wird eine Aufführung im November 1716 angenommen, für die aber jegliche Belege fehlen.[18] Eleanor Selfridge-Field schließlich lotete die Möglichkeit aus, dass das Oratorium für den venezianischen Generalfeldmarschall Graf Johann Matthias von der Schulenburg Anfang Januar 1717 aufgeführt wurde. Von der Schulenburg kehrte am 6. Dezember siegreich von Korfu zurück, hätte aber wegen der Quarantänezeit, die Venedig jedem Einreisenden vor Betreten des Staatsgebiets auferlegte und die der Generalfeldmar-

---

5 Karen-edis Barzman, *The Limits of Identity: Early Modern Venice, Dalmatia, and the Representation of Difference*, Leiden u.a. 2017, S. 103–145.

6 Gizella Nemeth Papo / Adriano Papo, *I turchi nell'Europa centrale. Da Gallipoli a Passarowitz (secc. XIV–XVIII)*, Rom 2022, S. 163–170; Nikola Samardzić, „The Peace of Passarowitz, 1718: An Introduction", in: *The Peace of Passarowitz, 1718*, hrsg. von Charles Ingrao, Nikola Samardzić und Jovan Pešalj, West Lafayette 2011, S. 9–37; Walker, Nancy Anne Cheney, *The Peace of Passarowitz*, 1714–1718, Diss. University of Colorado 1975, S. 6–28.

7 Antonio Vivaldi, *Juditha triumphans devicta Holofernis barbarie. Sacrum militare oratorium. Venezia 1716. RV 644*, hrsg. von Michael Talbot, Mailand (Ricordi) 2008, Introduzione, S. XIVf. / Introduction, S. XXIXf.

8 *Giro d'Italia. Die Reiseberichte des bayerischen Kurprinzen Karl Albrecht (1715/16). Eine historisch-kritische Edition* (Beihefte zum Archiv für Kulturgeschichte 90), hrsg. von Andrea Zedler und Jörg Zedler, Wien u.a. 2019, S. 209f.

9 Berthold Over, „‹ ... sotto l'Ombra della Regina di Pennati ›. Antonio Vivaldi, Kurfürstin Therese Kunigunde von Bayern und andere Wittelsbacher," in: *Italian Opera in Central Europe 1614–1780*, Bd. 3: *Opera Subjects and European Relationships*, hrsg. von Norbert Dubowy, Corinna Herr und Alina Zórawska-Witkowska in Zusammenarbeit mit Dorothea Schröder, Berlin 2007, S. 251–297, hier: S. 288.

10 I-Vas, *Ospitali e luoghi pii diversi*, „Notatorio L", fol. 18v und 26v; Busta 648, Parti vom 27.3. und 24.5.1716.

11 Kenneth M. Setton, *Venice, Austria, and the Turks in the Seventeenth Century*, Philadelphia 1991 (Memoirs of the American Philosophical Society 192), S. 434.

12 Zum Vergleich: Die übliche Einstudierungszeit für eine Oper betrug etwa vier Wochen, manchmal auch kürzer, schloss aber selbstverständlich Bühnenaktion ein: Carl Broschi Farinelli kam beispielsweise Anfang Dezember 1728 nach Venedig, um am 27. Dezember sein Debut in der Lagunenstadt zu geben, vgl. Berthold Over, „How to Impress the Public: Farinelli's Venetian Debut in 1728–1729", in: *Musicology Today* 17 (2020), online: *https://doi.org/10.2478/muso-2020-0002*, S. 14–33, hier: S. 16. Vgl. auch die deckungsgleichen Einstudierungszeiten in München: Ders., „More Splendour? Additional Musicians at the Munich Court in the 18th Century", in: *Drammaturgia*, 22/n.s. 12 (2025), online: *https://doi.org/10.36253/dramma-17003*, S. 89–130, hier: Appendix 1, S. 113–119.

13 Über die Aufenthalte Friedrich Augusts in Venedig vgl. Alina Żórawska-Witkowska, „Esperienze musicali del principe polacco Federico Augusto in viaggio attraverso l'Europa (1711–1719)", in: *Studi musicali* 20 (1991), S. 155–173.

14 Jacek Staszewski, *August III. Kurfürst von Sachsen und König von Polen*, Berlin 1996, S. 79.

15 Berthold Over, „Eine Kurfürstin auf der Bühne? Cunegonda-Rollen in Venedig zur Zeit des Spanischen Erbfolgekriegs", in: *Barok. Historia – Literatura – Sztuka* 26/(51) (2019), S. 47–70, hier: S. 61–63.

16 Remo Giazotto, *Antonio Vivaldi*, Mailand 1965, S. 131, 295.

17 Eleanor Selfridge-Field, „Schulenburg, Corfù and the Dating of Juditha triumphans, RV 644", in: *Fulgeat sol frontis decorae. Studi in onore di Michael Talbot*, hrsg. von Alessandro Borin und Jasmin Melissa Cameron, Venedig 2016 (Saggi vivaldiani 1), S. 207–221, hier: S. 209.

18 Giazotto nennt diesen Termin ohne Nachweise (*Antonio Vivaldi*, S. 151). Er wurde in der Folge übernommen, etwa auch von Federico Maria Sardelli, *La musica per flauto di Antonio Vivaldi*, Florenz 2001 (Studi di musica veneta. Quaderni vivaldiani 11), S. 179. Bereits 2008 wies Michael Talbot in seiner *Juditha*-Edition auf das mehr oder weniger haltlose Datum hin.

schall am 3. Januar 1717 beendete, erst Anfang Januar einer Aufführung beiwohnen können. Das Libretto wäre somit Ende 1716 für eine Aufführung zu Beginn des neuen Jahres gedruckt worden, oder die Jahreszahl wäre *more veneto* zu lesen und verweist auf das Jahr 1717.[19] Gegen diese These spricht, dass im allegorischen Gedicht von einem in der Zukunft bevorstehenden Erfolg Venedigs gesprochen wird („Vi[c]trix … erit" – „sie wird Siegerin sein"), auch im Oratorium selbst wird die Vision von Venedigs Unbeflecktheit und die Hoffnung auf einen Sieg formuliert (Nr. 53: „Ita decreto aeterno / VENETI MARIS urbem / inviolatam discerno" – „So sehe ich, dass … die Stadt am VENETISCHEN MEERE unverwundet bleibe", „in sperata victoria" – „durch den erhofften Sieg"). Von der Schulenburgs tatsächlich errungener Sieg lag jedoch schon einige Monate zurück – es sei denn, Gedicht und Librettotext wären auf die bevorstehende Militärkampagne im Frühjahr 1717[20] zu beziehen. Sicherlich lassen sich weitere Szenarien entwickeln, doch solange es keine neuen Quellen gibt, müssen die genauen Aufführungsumstände weitgehend im Dunkeln bleiben.

Näher sind wir über ausführende Sängerinnen des Ospedale della Pietà informiert. Es handelte sich um Caterina (Juditha), Silvia (Abra), Apollonia (Holofernes), Barbara (Vagaus) und Giulia (Ozias), deren Namen handschriftlich in einem Librettoexemplar nachgetragen wurden.[21] Ob es sich dabei um die Sängerinnen der Uraufführung oder aber einer späteren Aufführung handelte, ist nicht ganz eindeutig (vgl. dazu unten).

Zur Handlung

Die Handlung des Oratoriums verarbeitet die bekannte biblische Erzählung aus dem apokryphen Buch Judit (Jdt 10–13), wobei die Eigennamen der Personen leicht angepasst und sangbarer gemacht wurden: Aus „Iudith" wird „Juditha", aus dem Eunuchen „Bagaus" wird „Vagaus", und das lateinische Wort für Magd, „abra", wird zu einem Eigennamen, „Abra". Das Libretto bleibt relativ nah an der biblischen Vorlage, schmückt die Geschichte aber weidlich aus. Obwohl es keine Szeneneinteilung gibt, schwenkt die Handlung vom Lager des Holofernes zum belagerten Bethulia und zurück.

Wie in der Bibel sucht Juditha mit Abra den siegverwöhnten Feldherrn Holofernes auf. Alle sind von ihrer Schönheit beeindruckt (Nr. 11, „O quam vaga, venusta, o quam decora"), auch Holofernes ist geblendet (Nr. 14, „Quid cerno! Oculi mei"). Im Unterschied zur Bibel schlägt Juditha Holofernes keinen Pakt vor, sondern bittet um Frieden (Nr. 14, „Non mihi, patriae meae / spem salutis exoro, / et sic Bethuliae a te pacem imploro."). Holofernes veranstaltet ihr zu Ehren ein Gastmahl, das von Vagaus und seinen Dienern vorbereitet wird (Nr. 21a/b, „O servi, volate"). Abra macht Juditha Mut, Holofernes Liebe vorzugaukeln (Nr. 25, „Fulgeat sol frontis decorae"). Der erste Teil schließt mit einem Gebet der belagerten Bethulier (Nr. 27, „Mundi Rector, de caelo micanti"). Der zweite Teil beginnt mit einer Vorahnung des Oberpriesters von Bethulia, Ozias (Nr. 28, „Summi regis in mente"): Holofernes wird untergehen und Juditha wird siegreich zurückkehren. Im Lager der Feinde ist Holofernes voller Vorfreude auf die bevorstehende Nacht mit Juditha (Nr. 31, „Nox obscura tenebrosa") und gesteht ihr seine Liebe (Nr. 35, „Noli, o cara, te adorantis"). Die Umstehenden befeuern die Liebe (Nr. 37, „Plena nectare, non mero"), während Juditha mit einer Arie Holofernes in den Schlaf singt (Nr. 39, „Vivat in pace, et pax regnet sincera"). Vagaus entfernt sich (Nr. 42, „Sed huc ancilla venit, / iam festinans discedo / et sic amori tuo locum concedo") und Abra verschließt das Zelt (Nr. 44, „Iam pergo, postes claudo"). Juditha ist nun alleine im Zelt des Holofernes und bittet in einem Accompagnato-Rezitativ um göttlichen Beistand (Nr. 45, „Summe astrorum creator"). Sie führt ihre Tat aus, köpft Holofernes und übergibt Abra den abgeschlagenen Kopf. Abra lobt Gott, der allein Kraft für übermenschliche Taten gibt (Nr. 48, „Si fulgida per te"). Juditha und Abra fliehen. Vagaus kommt ins Zelt, erblickt den toten Körper des Holofernes und ist außer sich: In seiner Wut ruft er die Furien der Unterwelt zur Rache herbei (Nr. 50, „Armatae face et anguibus"). Nun schwenkt der Blick wieder nach Bethulia: Ozias sieht Juditha und Abra kommen, ist überglücklich und spiegelt in einem Accompagnato-Rezitativ die Geschichte um Juditha auf die Stadt Venedig (Nr. 53, „Ita decreto aeterno"). Diese Spiegelung übernimmt der jubelnde Schlusschor (Nr. 54, „Salve, invicta Juditha formosa").

Zur Musik

Sicherlich zur heutigen Popularität des Werks beigetragen hat die farbige Orchestrierung. Im Ospedale standen fähige Musikerinnen zur Verfügung, die neben den üblichen Streichinstrumenten eine Vielzahl von Streich-, Zupf- und Blasinstrumenten spielen konnten. So finden wir Viola d'amore und Gamben, Theorben und Mandoline, Blockflöten, Oboen, Chalumeau und Klarinette sowie Trompeten im Orchester.[22]

Dieses farbige Instrumentarium ist auch ein Grund dafür, dass Vivaldi das Oratorium musikalisch sehr abwechslungsreich gestaltete und alle Arientexte affektiv auslotete. Wie in der Oper mit ihrer hierarchischen Abstufung des Sängerpersonals erhalten die Rollen und damit die Sängerinnen in *Juditha triumphans* ebenfalls unterschiedliches Gewicht, das durch die Anzahl der Arien und ein mehr oder weniger exotisches Instrumentarium bestimmt wird: Juditha, die Protagonistin, singt insgesamt sieben Arien (Nr. 7, 15, 19, 23, 33, 39 und 46), wobei die zentrale Arie „Vivat in pace" (Nr. 39) durch ihre Zweiteiligkeit innerhalb des Korpus der Da Capo-Arien herausragt. Sie steht an einem dramaturgisch wichtigen Punkt: Holofernes schläft während dieser Arie ein, so dass Judith zu ihrer schrecklichen, aber befreienden Tat schreiten kann. Zudem werden Judithas Arien durch ungewöhnliche Instrumente und spezielle Klanggestaltung hervorgehoben: Vivaldi schreibt Viola d'amore (Nr. 15, mit Violini „con piombi"), Chalumeau (Nr. 23, mit Streichern „con sordini"), Mandoline (Nr. 33 mit Violini „pizzicati") und ein Gamben-Consort (Nr. 46) vor. Vagaus erhält mit sechs Arien (Nr. 5, 11, 13, 21, 41 und 50) die zweitwichtigste Rolle im Oratorium, die kurz vor der Premiere durch den

19 Nach venezianischem Usus (*more veneto* im Gegensatz zu *more imperii*) fiel der Jahresanfang auf den 1. März.

20 Vgl. dazu Selfridge-Field, „Schulenburg", S. 213–215.

21 I-Rsc, *Carv.08739*. Ein Libretto-Exemplar ohne hinzugefügte Namen befindet sich in I-Vcg, *59 F 02.19*.

22 Es ist nicht ganz klar, ob die „Cori" der Ospedali Trompeterinnen ausbildeten, vgl. dazu unten.

Einschub von „Quamvis ferro et ense gravis" (Nr. 13) noch aufgewertet wurde. Vagaus singt außerdem in der ursprünglichen Fassung zwei Arien mit Chor (Nr. 11, 21a), eine Form, die im frühen 18. Jahrhundert nicht zum formalen musikalischen Kanon musikdramatischer Kompositionen gehörte, aber in der Kirchenmusik zu finden war. Seine Arien werden mit den gewöhnlicheren Instrumenten Oboen, Blockflöten und Theorben begleitet. Holofernes und Abra singen jeweils vier Arien (Nr. 3, 17, 31 und 35 bzw. Nr. 9, 25, 43 und 48). Während eine Arie des Holofernes eine besondere Besetzung mit Oboe und Orgel solo aufweist (Nr. 35) und ansonsten Streicherbegleitung vorgesehen ist, sind diejenigen der Abra sparsamer instrumentiert. Neben der einzigen Continuo-Arie im Oratorium (Nr. 9) singt die Sängerin der Abra, die vielleicht eine nicht sehr starke Stimme besaß, lediglich Arien mit Unisono-Violinen. Ozias schließlich hat mit zwei erhaltenen und einer verlorenen die geringste Anzahl an Arien (Nr. 29 und 52; zur verlorenen Arie siehe unten sowie den Kritischen Bericht); er tritt ohnehin nur im zweiten Teil des Oratoriums auf.

Die ausgetauschten Arien

Im 18. Jahrhundert war es vor allem in Opern üblich, einzelne Arien bei Wiederaufführungen oder innerhalb von Aufführungsserien auszutauschen. Diese Praxis hat viele Gründe, wobei die wichtigsten die Anpassung von Werken an Vokalprofile von Sängerinnen und Sängern sowie die Aufrechterhaltung des Publikumsinteresses sind. Sängerinnen und Sänger waren Garanten des Publikumserfolgs, so dass eine passgenaue musikalische Gestaltung unabdingbar für den Erfolg einer Oper war, und das bleibende Publikumsinteresse wurde durch veränderte Musik innerhalb einer Aufführungsserie gewährleistet.[23]

Auch in *Juditha triumphans* wurden Arien ausgetauscht (Nr. 5 und Nr. 21). Dieser Austausch betrifft nur eine Sängerin, Barbara, die die Rolle des Vagaus sang. Auch wenn es keine Belege dafür gibt, dass Vivaldis *Juditha triumphans* weitere Aufführungen erlebte, stand die Neukomposition der Arien möglicherweise im Zusammenhang mit einer Wiederaufführung des Oratoriums. Dann hätten die Arien für Barbara die früheren Arien einer anderen Sängerin ersetzt. Dass die Neukompositionen nicht kurzfristig erfolgten, zeigen die relativ sauber geschriebenen eingelegten Faszikel. Möglicherweise fällt in diesen Kontext auch die Anpassung von Nr. 13 und 41 durch Streichungen, die ebenfalls die Rolle des Vagaus betreffen und die in der vorliegenden Edition als optional aufführbare Takte gekennzeichnet wurden. Das hieße aber auch, dass das Librettoexemplar, das die Namen der Sängerinnen enthält, nicht bei der Uraufführung, sondern erst bei einer späteren Aufführung benutzt wurde.

Der Einschub der Arie Nr. 13 in das Rezitativ Nr. 12/14 hat hingegen nichts mit einem möglichen Wechsel der Sängerin in der Rolle des Vagaus zu tun. Der Einschub erfolgte hastig (dies zeigt das flüchtig geschriebene Faszikel) und erst kurz vor der Uraufführung, aber er konnte noch bei der Drucklegung des Librettos berücksichtigt werden. Auch die fehlende, aus Rezitativ und Arie bestehende Szene des Ozias, die zwischen Nr. 48 und 49 platziert war, deren Text im Libretto überliefert ist und auf die in der Partitur nach der Nr. 48 verwiesen wird („Ozias / O' mirabilis Deus"), könnte, ähnlich wie Nr. 13, aus einem eingelegten Faszikel bestanden haben, das aber später verloren gegangen ist. Tatsächlich fehlen in der Partitur die Blätter 272r–275v, die möglicherweise die Szene des Ozias beinhaltet haben.

Zur originalen Chorbesetzung

Der Chor ist in der Partitur vierstimmig mit Sopran, Alt, Tenor und Bass besetzt, obwohl am Ospedale ausschließlich Frauenstimmen zur Verfügung standen. Zwei Möglichkeiten der Ausführung erscheinen historisch adäquat: Erstens gibt es Frauenstimmen, die sehr tief liegen und durchaus in Tenor- und Bassregionen gelangen, so dass die Mädchen und Frauen der „Cori" möglicherweise die Stimmen in der Tonhöhe, wie sie notiert sind, sangen. Auch das Timbre scheint hier eine Rolle gespielt zu haben, denn in einer Satire von Bartolomeo Dotti ist bezüglich der Sängerin Ambrosina zu lesen, dass sie wie ein Tenor singe, der falsettiert.[24] Angesichts ihres speziellen tenoralen Timbres wurde ihre Stimme tatsächlich im Tenorschlüssel notiert.[25] Zweitens war die Praxis des Ospedale degl'Incurabili und des Ospedaletto eine andere: Hier kamen reine Frauenstimmenbesetzungen zum Einsatz. Die Umarbeitungen für andere Aufführungskontexte von dort aufgeführten Kompositionen für gleiche Stimmen auf gemischte Stimmen, wie sie z. B. von Nicola Porpora vorliegen, zeigen, dass dabei der zweite Sopran der Originalkomposition zum Tenor der Bearbeitung und der zweite Alt zum Bass wurde. Im Umkehrschluss hätten die Sängerinnen der Ospedali die Stimmen in gemischt notierter Chorbesetzung in ähnlicher Weise einfach oktavieren können: Der Bass wurde dann zum zweiten Alt und der Tenor zum zweiten Sopran.[26] Namen wie „Anneta dal basso" haben in diesem Zusammenhang eine mehrfache Bedeutung: Sie bezeichnen, dass die Sängerin Anneta die Bassstimme sang und fähig war, den Bassschlüssel zu lesen sowie ein tiefes Timbre besaß. Sie können darauf verweisen, dass sie in der Basslage sang, aber auch, dass sie ihre Stimme in die Altlage transponierte.

Aufführungspraktische Hinweise

Sinfonia

Wie Michael Talbot angemerkt hat,[27] fehlt der Handschrift eine Sinfonia, die dem Oratorium mit ziemlicher Sicherheit vorangestellt war. Dabei dürfte es sich entweder um eine dreisätzige Sinfonia in der Tempofolge schnell-langsam-schnell oder um zwei Sätze in der Tempofolge schnell-langsam, auf die quasi als dritter Satz

23 Vgl. zur Praxis des Arienaustauschs den Sammelband *Operatic Pasticcios in Eighteenth-Century Europe: Contexts, Materials and Aesthetics*, hrsg. von Berthold Over und Gesa zur Nieden, Bielefeld 2021 (Mainzer historische Kulturwissenschaften 45), auch online: *https://library.oapen.org/handle/20.500.12657/60942*.

24 „Ambrosina il di cui nome / Chiaro a par dell'altre echeggia, / Tuon di voce appunto ha come / un tenor, che contralteggia." („Ambrosina, deren Name gleich dem der anderen Sängerinnen strahlend widerhallt, besitzt eine Stimme wie ein Tenor, der falsettiert.") Bartolomeo Dotti, *Satire inedite*, Genf 1797, S. 98 („Sopra le figlie di Coro dell'Ospitale della Pietà Del 1730").

25 Over, *Per la Gloria di Dio*, S. 400f.

26 Zum Problem der Chorbesetzung vgl. Talbot, *The Sacred Vocal Music*, S. 103–111; Michele Peguri, „Un Gloria per le ‚figlie del coro'. La coralità femminile negli ospedali veneziani tra Porpora e Vivaldi", in: *Farcoro. Quadrimestrale dell'AERCO* 2 (2014), S. 5–19.

27 Talbot, *The Sacred Vocal Music*, S. 422.

der Eingangschor folgt, gehandelt haben.[28] Wenn man dem Oratorium eine Sinfonia voranstellen möchte, kann auf ein Ripieno-Konzert oder ein Gruppenkonzert in D-Dur aus Vivaldis Werken zurückgegriffen werden. Es gibt einige Alternativen, die sich dafür anbieten und kompatibel mit dem Instrumentarium der *Juditha triumphans* sind:

Streichersinfonien
RV 121 (Concerto), I-Tn, F-Pc, Vivaldi *Opere*, Bd. 246[29]
RV 123 (Concerto), I-Tn, Vivaldi *Opere*, Bd. 114[30]
RV 124 (Concerto), op. 12,3 und I-Tn, Vivaldi *Opere*, Bd. 464[31]
RV 126 (Concerto), I-Tn, Vivaldi *Opere*, Bd. 113[32]

Gruppenkonzerte
RV 549 (Concerto), op. 3,1 (Soli: 4 Vn, Vc), Vivaldi *Opere*, Bd. 406[33]
RV 564 (Concerto), I-Tn (Soli: 2 Vn, 2 Vc), Vivaldi *Opere*, Bd. 99[34]

Im Geiste des 18. Jahrhunderts wäre es aber auch legitim, eine Sinfonia eines anderen Komponisten, die sich stilistisch eignet (etwa von Tomaso Albinoni, Carlo Francesco Pollarolo oder Francesco Gasparini), dem Oratorium voranzustellen.[35]

Nr. 1, 54: Tromba
Die Trompeten sind in der Partitur der Neuausgabe wie im Autograph klingend notiert. Es handelt sich um Instrumente in D; das Stimmheft der Neuausgabe notiert entsprechend. Es ist allerdings nicht bekannt, ob am Ospedale della Pietà überhaupt Trompeterinnen ausgebildet wurden – es gab keine Trompetenlehrer –, oder ob andere Instrumente mit einem trompetenähnlichen Kang für die Trompetenstimmen eingesetzt wurden. In Frage kämen „Violini in tromba marina", Violinen, die durch einen speziellen Steg ähnlich wie eine Trompete klangen.[36] Eine weitere Option wären Trompeter, die von außerhalb des Ospedale engagiert wurden, wie es später an anderen Ospedali üblich wurde.[37]

Nr. 5a: Violetta
Als Violetta wurde ein Instrument der Violinfamilie bezeichnet, das kleiner als die heutige Viola war, aber die gleiche Stimmung hatte. Oftmals wurde der Begriff jedoch synonym zu Viola verwendet.

Nr. 15: Viola d'amore
Vivaldi besetzt in der Aria Nr. 15 eine skordierte Viola d'amore. Eine genaue Angabe zur Stimmung der Saiten ist nicht vorhanden, nur ein erster Akkord und die Vorzeichnung von 3♭: Die fünf oberen Spielsaiten waren im konkreten Fall bei Vivaldi demnach wohl folgendermaßen gestimmt: *es²-b¹-es¹-b⁰-es⁰*. Die tiefste Saite war vermutlich ein *B*, kommt aber nicht zum Einsatz. In dieser Quartenstimmung haben jeweils die 3. Finger auf den B-Saiten dieselbe Tonhöhe wie die nächsthöhere leere Es-Saite, so dass zwei Schreibweisen für denselben Ton infrage kommen.[38] Die Partitur übernimmt die Notationsweise des Autographs und ergänzt zusätzlich die klingende Notation, während das Stimmheft der Viola d'amore außer der historischen Schreibweise auch eine Transkription in der heute gebräuchlichen Griffnotation enthält.

Nr. 21a: 4 Tiorbe
Nr. 21a ist mit vier Theorben besetzt. Alle spielen allerdings dieselbe Stimme, die ein- oder zweistimmig notiert sein kann. Abgesehen davon, dass Vivaldi vier Theorben zur Verfügung standen, die er einsetzen wollte (oder musste), hat dies weniger kompositorische als klangliche Gründe: Vier Theorben produzieren einen massiveren Klang. Wenn bei einer Aufführung mehrere Theorben zur Verfügung stehen, gibt es zwei Möglichkeiten der Ausführung: 1. Alle spielen unisoni, ggf. auch bei Zweistimmigkeit. 2. An zweistimmigen Stellen spielen die Theorben divisi. Dies erlaubt klangliche Abstufungen.

Nr. 23: Salmoè
Vivaldi setzte häufiger ein Instrument ein, das er mit „Salmoè" oder „Salmò" bezeichnete. Damit ist das Chalumeau gemeint, eine Vorform der Klarinette, die sich klanglich und bezüglich des Umfangs (kein Überblasen) von dieser unterscheidet. Dieses Instrument gelangte schon sehr früh an das Ospedale della Pietà: Bereits 1706 wurden Chalumeaux angekauft.[39] Im frühen 18. Jahrhundert wurden die Instrumente in verschiedenen Stimmlagen gefertigt. Während Vivaldi häufig ein tieferes Chalumeau verwendete (in den Instrumentalwerken RV 555, RV 558, RV 579, RV 779), vermutlich ein Tenor-Instrument mit dem Umfang *f–b¹*, wird in *Juditha triumphans* ein Sopran-Instrument mit einem Umfang von *f¹* bis *b²* verlangt. Falls bei einer Aufführung kein Chalumeau zur Verfügung steht, kann es alternativ mit Klarinette besetzt werden. Das Stimmheft bietet sowohl die originale Stimme in C als auch eine Transposition nach B an.

---

28 Eine solche Anlage weist z. B. die Sinfonia zu Georg Friedrich Händels Oratorium *La resurrezione* (Rom 1708) auf: Auf einen schnellen und einen langsamen Satz folgt quasi als dritter Satz die Eingangsarie des Angelo.

29 Antonio Vivaldi, *Opere 246. Concerto in re maggiore per archi e cembalo F.XI,30*, hrsg. von Gian Francesco Malipiero, Mailand 1956.

30 Antonio Vivaldi, *Opere 114. Concerto in re maggiore per archi e cembalo F.XI,16*, hrsg. von Gian Francesco Malipiero, Mailand 1971.

31 Antonio Vivaldi, *Opere 464. Concerto in re maggiore per archi e organo (o cembalo), F.XI,42*, hrsg. von Angelo Ephrikian, Mailand 1968.

32 Antonio Vivaldi, *Opere 113. Concerto in re maggiore per archi e cembalo F.XI,15*, hrsg. von Gian Francesco Malipiero, Mailand 1951. Die Echtheit von RV 122 (Sinfonia), D-Dl, ist zweifelhaft; RV 125 (Sinfonia), D-B, ist unvollständig und zweifelhaft; RV 786 (Sinfonia), I-Vc, ist ebenfalls unvollständig.

33 Antonio Vivaldi, *Opere 406. Concerto in re Maggiore per 4 violini, violoncello, archi e cembalo F.IV,7*, hrsg. von Gian Francesco Malipiero, Mailand 1965.

34 Antonio Vivaldi, *Opere 99. Concerto in re maggiore per 2 violini, 2 violoncelli, archi e cembalo F.IV,4*, hrsg. von Gian Francesco Malipiero, Mailand 1950.

35 Einige Jahre später wurden z.B. zwei Abschriften von Leonardo Leos *Catone in Utica* (Venedig 1728/29) angefertigt. Während die Abschrift in GB-Lam (*MS 75*) Leos Sinfonia enthält, wurde sie in der Abschrift in B-Bc (*2194*) gegen eine Sinfonia von Giuseppe Maria Orlandini aus dessen *Nerone* (Venedig 1721) ausgetauscht.

36 Michael Talbot, „Vivaldi and the violino in tromba marina", in: *The Journal of the Dolmetsch Foundation* 61 (2005), S. 5–17. Bezeichnenderweise erscheinen sie als „Violino in tromba marina" in der Besetzungsliste, die der Abschrift des Gruppenkonzerts RV 558 vorangestellt ist, werden aber in der Partitur als „Due Trombe" bezeichnet. Vgl. das Digitalisat: *http://digital.slub-dresden.de/id407653058* oder die Faksimile-Edition: *Antonio Vivaldi, Concerti con molti Istromenti. Faksimiledruck nach der Musikhandschrift 2389-o-4 der Sächsischen Landesbibliothek Dresden.* Mit einem Nachwort von Karl Heller, Leipzig 1978.

37 Over, *Per la Gloria di Dio*, S. 33f.

38 Z. B. ist ein in Skordatur notiertes *d²* (3. Finger auf der b¹-Saite) in der klingenden Tonhöhe identisch mit einem skordiert notierten *e²* (leere es²-Saite). In beiden Fällen klingt *es²*.

39 Vgl. dazu Talbot, *The Sacred Vocal Music*, S. 429.

Nr. 25: Violino
Im Autograph findet sich in Nr. 25, wie teilweise auch in anderen Arien, keine Besetzungsangabe. Da die einzige Instrumentalstimme wohl für die Violine gedacht ist, bieten sich zwei Alternativen der Besetzung an: „Violino solo" oder „Violini unisoni" (wobei letztere Besetzung i. d. R. im Autograph explizit angezeigt wird, vgl. Nr. 3, 17, 19, 21b, 29, 43, 48).

Nr. 33: Mandolino
Im 18. Jahrhundert gab es verschiedene Typen von Mandolinen in unterschiedlicher Stimmung: viersaitige (e^1-a^1-d^2-g^2), fünfsaitige (h-e^1-a^1-d^2-g^2) und sechssaitige Instrumente (g-h-e^1-a^1-d^2-g^2). Sie waren in der Regel doppelchörig bespannt und wurden gezupft, nicht mit dem Plektron gespielt („Mailänder" oder „Lombardische" Mandoline). Erst Mitte des 18. Jahrhunderts entstand ein neuer Typus in Neapel, der im Unterschied zu den vorher benutzten Darmsaiten, die einen weicheren Klang produzierten, Drahtsaiten aufwies. Dieser Typus war in Violinstimmung (g-d^1-a^1-e^2) gestimmt und wurde mit Plektron gespielt („Neapolitanische" Mandoline).[40] Für Vivaldis *Juditha triumphans* sollte nach Möglichkeit der frühere Typus der Mandoline verwendet werden; alternativ kann mit einem anderen Klangergebnis auch der neuere Typus herangezogen werden, der weitgehend der heute gebräuchlichen Mandoline entspricht.

Nr. 37: Claren
Michael Talbot konnte plausibel darlegen, dass es sich bei den vorgeschriebenen „Claren" um Klarinetten („Clarinetti") und nicht um Trompeten („Clarini") handelte.[41] Abgesehen davon, dass bei einem Umfang von b^1 bis b^2 eine Trompete in einer für das frühe 18. Jahrhundert eher ungewöhnlichen Stimmung notwendig gewesen wäre, ist Talbots wichtigstes Argument, dass man in italienischen Partituren als Bezeichnung der Trompete hauptsächlich „Tromba" findet. Die Bezeichnung der Trompete durch ein Register („Clarino" nach dem Clarin-Register) entspricht hingegen eher deutschem Usus.

Nr. 41: Flauto
Im Sprachgebrauch des 18. Jahrhunderts bezeichnen „Flauti" Blockflöten, „Traversieri", „Traversi" oder „Flauti traversi"/„traversieri" hingegen Querflöten. Jedoch unterschreitet die Flauto dolce II an einer Stelle der Nr. 41 den Ambitus der heutigen Altblockflöte in F (T. 113: e^1). Obwohl Blockflöten im 18. Jahrhundert in unterschiedlichsten Stimmungen gefertigt wurden, ist es unwahrscheinlich, dass anders gestimmte Instrumente zum Einsatz gekommen sind. In Italien wurden laut Federico Maria Sardelli neben Blockflöten in F solche in G eingesetzt, mit denen ein e^1 ebenfalls nicht spielbar ist,[42] und eine Blockflöte in D (voice flute) kommt nicht in Betracht, weil sie der italienischen Praxis widerspricht und die Tonart der Arie (F-Dur) darauf nicht besonders gut zu greifen ist. Die Edition schlägt für das e^1 als Alternative ein g^1 vor, doch könnte ein e^1 durch die (teilweise) Abdeckung des Schalllochs erzielt werden, wie es Sardelli beschreibt.[43]

Nr. 15: Violini con piombi
Im Unterschied zu Holzdämpfern („sordini") handelte es sich bei „piombi" um Metalldämpfer, die im 18. Jahrhundert für Violininstrumente benutzt wurden. Diese bewirkten eine klangliche Veränderung, die heute nicht mehr nachvollziehbar ist, da sich keine Metalldämpfer erhalten haben.[44] Als Alternative können Holzdämpfer verwendet werden.

Nr. 45, 46: Viole all'inglese
Während lange davon ausgegangen wurde, dass es sich bei der „Viola all'inglese" um das bei Leopold Mozart erwähnte „englische Violet" handelte,[45] wies Michael Talbot darauf hin, dass damit das in England so beliebte Gamben-Consort gemeint sei.[46] Das Gamben-Consort ist durch die Zusammenstellung verschiedener Gamben in unterschiedlicher Stimmung gekennzeichnet – genau so, wie wir es in Vivaldis Oratorium vorfinden. Die Stimmen der Viole da gamba finden sich im Stimmenmaterial der Neuausgabe ersatzweise auch in den Stimmheften der beiden Violinen, der Viola sowie des Basso continuo.

Danksagung
An dieser Stelle sei zuerst Barbara Grossmann vom Carus-Verlag herzlich gedankt, die durch zahlreiche Hinweise und viel Geduld die vorliegende Edition unterstützte. Dank geht in Bezug auf Klärungen von Stimmung und Notation der Viola d'amore an Hans Lauerer von der Viola d'amore Society sowie an Andreas Heiniger. Bezüglich der Spiel- und Notationsweise der Theorbe möchte ich Bernhard Reichel danken. Die Konstitution des lateinischen Textes warf viele Fragen bezüglich des Vokabulariums, der Orthografie und der Interpunktion auf, die mithilfe von Hartmut Wilms (Beratung) und Alexander Jost (Übersetzung) geklärt werden konnten.

Taufkirchen, im Juli 2026 Berthold Over

40 Norbert Beyer / Ricardo Eichmann / Peter Päfgen, Art. „Lauten", in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, hrsg. von Ludwig Finscher, Sachteil, Bd. 5, Kassel / Stuttgart 1996, Sp. 965–967; James Tyler / Paul Sparks, Art. „Mandolin" (2001), in: *Grove Music Online*, Stand: 31. Oktober 2025, *https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.46239*.

41 Talbot, *The Sacred Vocal Music*, S. 433.

42 Sardelli, *La musica per flauto*, S. 215.

43 Sardelli, *La musica per flauto*, S. 180f.

44 Christian Ahrens, „Metallic Mutes Used in the Eighteenth Century", in: *The Galpin Society Journal* 60 (2017), S. 220–223.

45 Leopold Mozart, *Versuch einer gründlichen Violinschule*, Augsburg 1756, S. 4.

46 Talbot, *The Sacred Vocal Music*, S. 435f.

Foreword

Antonio Vivaldi's *Juditha triumphans* is one of the few Latin oratorios that is still performed today. It is published here in a new edition that includes the replacement arias composed by Vivaldi (nos. 5a/b and 21a/b) and, for the first time, features the cuts he made in certain movements, for optional implementation. The work was first performed at the Ospedale della Pietà in Venice, where Vivaldi was active for many years as a violin teacher. There – as well as at the Ospedali degl'Incurabili, dei Mendicanti, and dei Poveri Derelitti (also known as the "Ospedaletto") – girls and women were trained in vocal and instrumental music. They provided sacred music at the hospital chapels, performed oratorios, and organized concerts within the Ospedali for visitors – generally high-ranking dignitaries – to the lagoon city. However, their musical training was in no way intended to prepare the girls and women for a future career in music; rather, it served primarily to ensure a steady flow of visitors to the hospital chapels thanks to the music. The revenue generated in this way was used to finance the Ospedali, as they were charitable institutions that supported orphans (Pietà), the sick (Incurabili), the elderly (Mendicanti), and those suffering from fever (Ospedaletto). The quasi-monastic organizational structure ensured a safe environment for the girls and women. However, in the event of their marriage and leaving the Ospedale, they were explicitly prohibited from performing as opera singers.[1] In fact, this ban was circumvented on several occasions, and a number of women succeeded in pursuing successful opera careers.[2] The high musical quality was the reason why the so-called "Cori" of the Ospedali ("Coro" describing an ensemble of vocalists and instrumentalists) achieved renown all over Europe during the 18th century and were visited by many travelers. The Cori achieved this quality with the help of famous musicians who were employed at the institutions as teachers and composers: in addition to Vivaldi, we find opera composers such as Francesco Gasparini, Johann Adolf Hasse, Nicola Porpora, Baldassare Galuppi, and Domenico Cimarosa, to name just a few. While many Ospedali focused on vocal music, the Ospedale della Pietà distinguished itself by instrumental performance skills.

Between 1703 and 1738, Vivaldi was employed altogether five times as maestro di violino or maestro de' concerti at the Ospedale della Pietà. In addition, he temporarily took on the duties of maestro di coro when that position was vacant – including from 1713 to 1719 – and wrote a number of vocal compositions. Through his teaching and orchestral direction, Vivaldi raised the Pietà orchestra to an astonishing level, producing virtuosos such as Anna Maria della Pietà and Santina della Pietà.[3]

Oratorios had been performed at the Ospedali as early as 1660, initially in Italian. From around 1690 onward, Latin – a more refined language understood by all educated people in Europe – became the standard. With Giacomo Filippo Spada's *Altissimi verbi incarnati misterium*, the Ospedale della Pietà first performed a Latin oratorio in 1694, continuing this tradition until the early 19th century (Giannagostino Perotti, *Susanna*, 1820). Vivaldi's *Juditha triumphans* forms part of this tradition and, at the same time, represents a highlight in the Ospedale's oratorio repertoire.

Regarding the origin

The title page of the printed libretto for *Juditha triumphans* provides some indications of the oratorio's origins: The libretto is dated 1716 and refers to a performance at the Ospedale della Pietà in Venice ("A Psalentium Virginum Choro | IN TEMPLO PIETATIS CANENDUM"). Giacomo Cassetti is named as the librettist; all that is known about him is that, in addition to oratorios for Monselice and Padua, he wrote further oratorio libretti for the Ospedale della Pietà, the Ospedale degl'Incurabili, and the Ospedaletto.[4] An allegorical poem printed at the end of the libretto for *Juditha triumphans* places the work in a historical context:

CARMEN ALLEGORICUM.
Praesens est Bellum, Saeviminantur, & hostes:
ADRIA JUDITHA est, & socia ABRA FIDES
Bethulia ECCLESIA, OZIAS summusque Sacerdos,
Christiadum Coetus, Virgineumque Decus
Rex Turcarum Holofernes, Dux Eunuchus, & omnis
Hinc Vi[c]trix VENETUM quam benè Classis erit.

War is at hand, and the enemies rage fiercely: JUDITHA embodies ADRIA [= Venice] and her companion ABRA embodies FAITH, Bethulia embodies the CHURCH and OZIAS the highest priest [= Pope], the community of Christians [is, however, embodied by] the virtuous virgins [of the Ospedale della Pietà], the Turkish sultan is Holofernes, and the eunuch is his commander. Oh, what a victory the entire VENETIAN fleet will thus achieve!

1 The alternative to marriage was entering a convent.

2 One such singer was Adriana Ferrarese (del Bene, as she was known after her marriage), who was trained and performed at the Ospedale dei Mendicanti. She sang the role of Fiordiligi in the world premiere of Wolfgang Amadeus Mozart's *Così fan tutte*. Regarding the music culture at the Ospedali, see Berthold Over, *Per la Gloria di Dio. Solistische Kirchenmusik an den venezianischen Ospedali im 18. Jahrhundert*, Bonn, 1998 (Orpheus-Schriftenreihe zu Grundfragen der Musik 91), pp. 13–38.

3 Vivaldi composed several violin concertos for Anna Maria; Santina (after her marriage, Santa Tasca) – a truly unique situation for a woman – was employed at the Munich court from 1735 to 1737 as a "virtuoso in violin and singing" at a comparatively very high salary; she subsequently led an itinerant life as a musician, which took her to London, Frankfurt / Main, Prague, Dresden, Strasbourg, Vienna, and Paris. Berthold Over, "Outstanding Payments – Outstanding Debts: Musicians at the Munich Court in the 18th Century," in: *Court Musicians and Money*, ed. by Samantha Owens and Barbara Reul, in press.

4 Michael Talbot, *The Sacred Vocal Music of Antonio Vivaldi* (Studi di musica veneta. Quaderni vivaldiani 8), Florence, 1995, pp. 411ff.

In this poem, Judith appears as the personification of Venice, which follows common patterns: for in those days, Venice was often equated with Judith as the vanquisher of the Turks.[5]

Indeed, the specific historical context in which the oratorio was performed was influenced by the Eighth Ottoman-Venetian War. Since December 1714, Venice had been at war with the Ottoman Empire, who, beginning in the summer of 1715, attacked the Venetian possessions in Morea (Peloponnese) and completely occupied them by September. From July 1716 onwards, the Ottomans laid siege to the island of Corfu. After Austria entered the war, the Ottomans suffered a severe defeat on 5 August 1716 at Peterwardein (today Novi Sad, Serbia), and on 22 August, the Ottomans withdrew from Corfu. After further hostilities, the war ended with the Treaty of Passarowitz on 21 July 1718.[6] The creation of the oratorio *Juditha triumphans* must be seen against this background.

However, the exact circumstances of its creation, as well as the specific occasion and date of the performance of *Juditha triumphans*, are anything but clear. Several scenarios are possible for the years 1716/17: Michael Talbot has speculated that the oratorio was performed during the visit of the Bavarian heir to the throne, Karl Albrecht, in the spring of 1716.[7] Indeed, he listened to "vocal music" (i.e., an oratorio, a serenata, cantatas, or similar) at the Ospedale della Pietà on 5 March 1716, as is documented in diary entries.[8] However, it was not Vivaldi but Pietro Scarpari, maestro di canto at the Ospedale della Pietà at that time, who received a special payment for compositions on 22 March 1716, so it can be assumed that the music performed was his own work.[9] Furthermore, Vivaldi was not reappointed as violin teacher on 27 March – a decision that would seem inexplicable had he composed an oratorio for the Ospedale. It was not until two months later, on 24 May, that he was appointed again, this time no longer as maestro di violino but as maestro de' concerti,[10] which suggests greater musical responsibility. It is therefore much more likely that *Juditha triumphans* was composed after Vivaldi's reappointment in May. Consequently, the oratorio may have been created in the context of the Venetian-Austrian alliance against the Turks, which was formed on 13 April 1716.[11] A performance of the oratorio in May seems ambitious – after all, a libretto had to be written and set to music, and the composition had to be rehearsed – so a production in June is more likely. Since the patronal feast of the Hospital Church of S. Maria della Pietà, which was celebrated with music, took place on 2 July (Visitation of the Virgin Mary), this would also be a very plausible date.[12]

A performance during the third stay in Venice of Friedrich August of Saxony – son of Augustus the Strong, Elector of Saxony and King of Poland – from 9 February 1716 to early August 1717, should also be taken into consideration.[13] During the Carnival of 1716, Friedrich August was involved in negotiations which Venice was conducting with Poland in order to persuade the kingdom to enter the war.[14] Although Alina Żórawska-Witkowska makes no mention of Friedrich August's visit to the Ospedale della Pietà, another oratorio was dedicated to him in the same year, 1716: Johann David Heinichen's *La pace di Kamberga*, which possibly also alluded to Poland's entry into the war.[15] Remo Giazotto, however, mentions in his biography of Vivaldi that the libretto for *Juditha triumphans* was approved by the Venetian censors on 7 or 17 August 1716, by means of a so-called "faccio fede"[16] – in other words, around the time of the Austrian and Venetian victories. However, this source has not been located to date, which is often the case in Giazotto's biography and makes his statements seem unreliable.[17] It is frequently assumed that there was a performance in November 1716, but there is no evidence whatsoever to support this.[18] Finally, Eleanor Selfridge-Field explores the possibility that the oratorio was performed for the Venetian Field Marshal Count Johann Matthias von der Schulenburg in early January 1717. Von der Schulenburg returned victorious from Corfu on 6 December, but due to the quarantine period that Venice imposed on every traveler before entering its territory – a period that the Field Marshal completed on 3 January 1717 – he would not have been able

5 Karen-edis Barzman, *The Limits of Identity: Early Modern Venice, Dalmatia, and the Representation of Difference*, Leiden, et al., 2017, pp. 103–145.

6 Gizella Nemeth Papo / Adriano Papo, *I turchi nell'Europa centrale. Da Gallipoli a Passarowitz (secc. XIV–XVIII)*, Rome, 2022, pp. 163–170; Nikola Samardzić, "The Peace of Passarowitz, 1718: An Introduction," in: *The Peace of Passarowitz, 1718*, ed. by Charles Ingrao, Nikola Samardzić, and Jovan Pešalj, West Lafayette, 2011, pp. 9–37; Walker, Nancy Anne Cheney, *The Peace of Passarowitz, 1714–1718*, Ph.D. dissertation, University of Colorado, 1975, pp. 6–28.

7 Antonio Vivaldi, *Juditha triumphans devicta Holofernis barbarie. Sacrum militare oratorium. Venezia 1716*. RV 644, ed. by Michael Talbot, Milan, Ricordi, 2008, Introduzione, pp. XIVff. / Introduction, pp. XXIXff.

8 *Giro d'Italia. Die Reiseberichte des bayerischen Kurprinzen Karl Albrecht (1715/16). Eine historisch-kritische Edition* (Beihefte zum Archiv für Kulturgeschichte 90), edited by Andrea Zedler and Jörg Zedler, Vienna, et al., 2019, pp. 209ff.

9 Berthold Over, "‹ ... sotto l'Ombra della Regina di Pennati. › Kurfürstin Therese Kunigunde von Bayern und andere Wittelsbacher," in: *Italian Opera in Central Europe 1614–1780*, vol. 3: *Opera Subjects and European Relationships*, ed. by Norbert Dubowy, Corinna Herr, and Alina Zórawska-Witkowska in collaboration with Dorothea Schröder, Berlin, 2007, pp. 251–297, here: p. 288.

10 I-Vas, *Ospitali e luoghi pii diversi*, "Notatorio L," fol. 18v and 26v; Busta 648, Parti dated 27 March and 24 May 1716.

11 Kenneth M. Setton, *Venice, Austria, and the Turks in the Seventeenth Century*, Philadelphia, 1991 (Memoirs of the American Philosophical Society 192), p. 434.

12 By way of comparison: The usual rehearsal period for an opera was about four weeks, sometimes even shorter, but naturally included stage action: Carl Broschi Farinelli, for example, arrived in Venice in early December 1728 to make his debut in the lagoon city on 27 December; see Berthold Over, "How to Impress the Public: Farinelli's Venetian Debut in 1728–1729," in: *Musicology Today* 17 (2020), online: *https://doi.org/10.2478/muso-2020-0002*, pp. 14–33, here: p. 16. See also the corresponding rehearsal periods in Munich: Ibid., "More Splendour? Additional Musicians at the Munich Court in the 18th Century," in: *Drammaturgia*, 22/n.s. 12 (2025), online: *https://doi.org/10.36253/dramma-17003*, pp. 89–130, here: Appendix 1, pp. 113–119.

13 On Frederick Augustus's stays in Venice, see Alina Żórawska-Witkowska, "Esperienze musicali del principe polacco Federico Augusto in viaggio attraverso l'Europa (1711–1719)," in: *Studi musicali* 20 (1991), pp. 155–173.

14 Jacek Staszewski, *August III: Kurfürst von Sachsen und König von Polen*, Berlin, 1996, p. 79.

15 Berthold Over, "Eine Kurfürstin auf der Bühne? Cunegonda-Rollen in Venedig zur Zeit des Spanischen Erbfolgekriegs," in: *Barok. Historia – Literatura – Sztuka* 26/(51) (2019), pp. 47–70, here: pp. 61–63.

16 Remo Giazotto, *Antonio Vivaldi*, Milan, 1965, pp. 131, 295.

17 Eleanor Selfridge-Field, "Schulenburg, Corfù, and the Dating of Juditha triumphans, RV 644," in: *Fulgeat sol frontis decorae. Studi in onore di Michael Talbot*, ed. by Alessandro Borin and Jasmin Melissa Cameron, Venice, 2016 (Saggi vivaldiani 1), pp. 207–221, here: p. 209.

18 Giazotto cites this date without providing evidence (*Antonio Vivaldi*, p. 151). It was subsequently adopted, for example, by Federico Maria Sardelli, *La musica per flauto di Antonio Vivaldi*, Florence, 2001 (Studi di musica veneta. Quaderni vivaldiani 11), p. 179. As early as 2008, Michael Talbot pointed out the more or less unsubstantiated date in his edition of *Juditha*.

to attend a performance before early January. Either the libretto would have been printed in late 1716 for a performance at the beginning of the new year, or the number of the year would have to be read as *more veneto*, thus referring to the year 1717.[19] One argument against this theory is that the allegorical poem speaks of Venice's future success ("Vi[c]trix … erit" – "she will be victorious"); the oratorio itself also expresses the vision of Venice's purity and the hope for victory (no. 53: "Ita decreto aeterno / VENETI MARIS urbem / inviolatam discerno" – "Thus do I see that … the city on the VENETIAN SEA shall remain unscathed," "in sperata victoria" – "through the hoped-for victory"). However, the victory actually achieved by von der Schulenburg had already taken place several months earlier – unless the poem and libretto text were intended to refer to the upcoming military campaign in the spring of 1717.[20] It is certainly possible to propose further scenarios, but as long as no new sources are found, the exact circumstances surrounding the performance must remain largely unknown.

More detailed information is available regarding the female singers who performed at the Ospedale della Pietà. They were Caterina (Juditha), Silvia (Abra), Apollonia (Holofernes), Barbara (Vagaus), and Giulia (Ozias), whose names were added by hand to a copy of the libretto.[21] It is not entirely clear, however, whether these were the singers from the premiere or from a later performance (see below).

Regarding the plot

The plot of the oratorio is based on the well-known biblical story from the apocryphal Book of Judith (Jdt 10–13), although the characters' original names have been adapted slightly to make them more singable: "Iudith" becomes "Juditha," the eunuch "Bagaus" becomes "Vagaus," and the Latin word for maid, "abra," becomes a proper name, "Abra." The libretto remains relatively true to the biblical source but embellishes the story considerably. Even though there is no division into scenes, the action shifts between Holofernes's camp and the besieged city of Bethulia and back again.

As in the biblical narrative, Judith, accompanied by Abra, seeks out Holofernes, the commander and victor of many battles. Everyone is astounded by her beauty (no. 11, "O quam vaga, venusta, o quam decora"); and Holofernes, too, is dazzled (no. 14, "Quid cerno! Oculi mei"). Unlike in the Bible, Judith does not propose a pact to Holofernes, but instead pleads for peace (no. 14, "Non mihi, patriae meae / spem salutis exoro, / et sic Bethuliae a te pacem imploro."). Holofernes hosts a banquet in her honor, prepared by Vagaus and his servants (no. 21a/b, "O servi, volate"). Abra encourages Judith to feign love for Holofernes (no. 25, "Fulgeat sol frontis decorae"). The first part concludes with a prayer by the besieged people of Bethulia (no. 27, "Mundi Rector, de caelo micanti"). The second part opens with a premonition by Ozias, the high priest of Bethulia (no. 28, "Summi regis in mente"): Holofernes will perish, and Judith will return victorious. In the camp of the enemy, Holofernes is filled with joyful anticipation of the coming night with Judith (no. 31, "Nox obscura tenebrosa") and confesses his love to her (no. 35, "Noli, o cara, te adorantis"). The bystanders fan the flames of their love (no. 37, "Plena nectare, non mero"), while Judith lulls Holofernes to sleep with an aria (no. 39, "Vivat in pace, et pax regnet sincera"). Vagaus departs (no. 42, "Sed huc ancilla venit, / iam festinans discedo / et sic amori tuo locum concedo"), and Abra closes the tent (no. 44, "Iam pergo, postes claudo"). Judith is now alone in Holofernes's tent and, in an accompagnato recitative, prays for divine assistance (no. 45, "Summe astrorum creator"). She carries out the deed, beheads Holofernes, and hands the severed head to Abra. Abra praises God, who alone grants the strength to perform superhuman deeds (no. 48, "Si fulgida per te"). Judith and Abra flee. Vagaus enters the tent, sees Holofernes's dead body, and is beside himself: in his rage, he calls on the Furies of the underworld to exact vengeance (no. 50, "Armatae face et anguibus"). Now the scene shifts back to Bethulia: Ozias sees Judith and Abra approaching, is overjoyed, and, in an accompagnato recitative, draws a parallel between the story of Judith and the city of Venice (no. 53, "Ita decreto aeterno"). This parallel is echoed by the jubilant final chorus (no. 54, "Salve, invicta Juditha formosa").

Regarding the music

The colorful orchestration has certainly contributed to the work's popularity today. The Ospedale had many talented musicians who, in addition to the usual string instruments, could play a wide variety of string, plucked, and wind instruments. Thus, we find a viola d'amore and viols, theorboes and mandolins, recorders, oboes, chalumeaus, and clarinets, as well as trumpets in the orchestra.[22]

This many-faceted array of instruments at his disposal is also one reason why Vivaldi was able to compose the oratorio with such musical variety and explore the emotional depth of all the aria texts. As in opera, with its hierarchical ranking of the singing cast, the roles – and thus the singers – in *Juditha triumphans* are also assigned varying degrees of importance, determined by the number of arias and the use of more or less exotic instruments: Juditha, the protagonist, sings a total of seven arias (nos. 7, 15, 19, 23, 33, 39, and 46), with the central aria "Vivat in pace" (no. 39) standing out within the corpus of da capo arias thanks to its binary structure. It occurs at a dramaturgically significant point: Holofernes falls asleep during this aria, enabling Judith to carry out her horrific yet liberating deed. Furthermore, Judith's arias are highlighted by means of unusual instruments and a distinctive sound design: Vivaldi specifies viola d'amore (no. 15, with violins "con piombi"), chalumeau (no. 23, with strings "con sordini"), mandolin (no. 33, with violins "pizzicati"), and a viola da gamba consort (no. 46). Vagaus, who has six arias (nos. 5, 11, 13, 21, 41, and 50), has the second most important role in the oratorio, a role that was further promoted shortly before the premiere by the insertion of "Quamvis ferro et ense gravis" (no. 13). In the original version, Vagaus also sings two arias with chorus (nos. 11, 21a); this form was not part of the formal musical canon of musical-

19 According to Venetian custom (*more veneto* as opposed to *more imperii*), the year began on 1 March.

20 Cf. Selfridge-Field, "Schulenburg," pp. 213–215.

21 I-Rsc, *Carv.08739*. A copy of the libretto without any names added is located in I-Vcg, *59 F 02.19*.

22 It is not entirely clear whether the "Cori" of the Ospedali trained female trumpeters; see below.

dramatic compositions during the early 18th century, but it could be encountered in church music. His arias are accompanied by the more common instruments: oboes, recorders, and theorboes. Holofernes and Abra each sing four arias (nos. 3, 17, 31, and 35, and nos. 9, 25, 43, and 48, respectively). While one of Holofernes's arias features a special instrumentation with solo oboe and organ (no. 35) and otherwise calls for string accompaniment, Abra's arias are more sparingly orchestrated. Apart from the oratorio's only continuo aria (no. 9), the singer portraying Abra – who may not have had a very strong voice – sings only arias accompanied by violins in unison. Finally, Ozias has the fewest number of arias – two that have survived and one that is lost (nos. 29 and 52; for the lost aria, see below and the Critical Report); in any event, he appears only in the second part of the oratorio.

The replaced arias

In the 18th century, it was common – particularly in opera – to substitute individual arias during revivals or within a series of performances. There are many reasons for this practice, the most important of which are adapting the music to the vocal profiles of singers, and maintaining audience interest. Singers were the guarantors of public success, so that a musical arrangement tailored precisely to their voices was indispensable for an opera's success, and sustained audience interest was ensured by varying the music within a series of performances.[23]

Arias were also replaced in *Juditha triumphans* (nos. 5 and 21). This change affects only one singer, Barbara, who sang the role of Vagaus. Even though there is no evidence that Vivaldi's *Juditha triumphans* was performed again, the recomposition of the arias may have been connected to a revival of the oratorio. In that case, the arias for Barbara would have replaced the earlier arias sung by another singer. The fact that the rewritings were not done at short notice is evident from the relatively neatly written inserted fascicles. The adaptation of nos. 13 and 41 by means of cuts – which also concern the role of Vagaus and have been indicated in this edition as optional measures – may also fit into this context. However, this would also imply that the libretto copy containing the singers' names was not used at the premiere but only at a later performance.

The insertion of Aria no. 13 into Recitative no. 12/14, on the other hand, has nothing to do with a possible change of performer in the role of Vagaus. The insertion was made in haste (as evidenced by the sketchily written insert) and only shortly before the premiere, but it could still be included in the libretto when that went to press. Likewise, the missing scene of Ozias – consisting of a recitative and an aria placed between nos. 48 and 49 – whose text has been preserved in the libretto and to which the score refers after no. 48 ("Ozias / O' mirabilis Deus"), might, much like no. 13, have consisted of an inserted fascicle that was subsequently lost. In fact, leaves 272r–275v are missing from the score: they may have contained the scene of Ozias.

23 On the practice of replacing arias, cf. the anthology *Operatic Pasticcios in Eighteenth-Century Europe: Contexts, Materials, and Aesthetics*, ed. by Berthold Over and Gesa zur Nieden, Bielefeld, 2021 (Mainzer historische Kulturwissenschaften 45), also available online: *https://library.oapen.org/handle/20.500.12657/60942*.

Regarding the original choral scoring

In the score, the choir is written in four parts – soprano, alto, tenor, and bass – although only female voices were available at the Ospedale. Two performance options appear historically plausible: first, there are female voices that are very low and can certainly reach the tenor and bass registers, so that the girls and women of the "Cori" may have sung the parts at the pitch notated. Timbre also seems to have played a role here, for in a satire by Bartolomeo Dotti, the singer Ambrosina is described as sounding like a tenor singing in falsetto.[24] In view of her distinctive tenor-like timbre, her part was in fact notated in the tenor clef.[25] Second, the custom at the Ospedale degl'Incurabili and the Ospedaletto was different: here, all-female vocal ensembles were used. The arrangements for other performance contexts of compositions for equal voices which had been performed there – such as those by Nicola Porpora – by adapting them for mixed voices reveal that the second soprano of the original composition became the tenor in the arrangement, and the second alto became the bass. Conversely, the female singers of the Ospedali could simply have transposed the parts in a mixed-voice choral setting in a similar manner: the bass would then become the second alto and the tenor the second soprano.[26] Names such as "Anneta dal basso" have multiple meanings in this context: They indicate that the singer Anneta sang the bass part, was able to read the bass clef, and possessed a low timbre. They may refer to the fact that she sang in the bass register, but also that she transposed her part into the alto register.

Performance notes

Sinfonia

As Michael Talbot has noted,[27] the manuscript lacks a sinfonia, which will almost certainly have preceded the oratorio. This would probably have been either a three-movement sinfonia in the tempo sequence fast-slow-fast, or two movements in the tempo sequence fast-slow, followed by the opening chorus as a kind of third movement.[28] If one wishes to preface the oratorio with a sinfonia, one can draw upon a ripieno concerto or a concerto with several soloists – in D major – from Vivaldi's works. There are several suitable alternatives that are compatible with the instrumentation of *Juditha triumphans*:

24 "Ambrosina il di cui nome / Chiaro a par dell'altre echeggia, / Tuon di voce appunto ha come / un tenor, che contralteggia." ("Ambrosina, whose name resounds as radiantly as those of the other singers, possesses a voice like that of a tenor singing in falsetto.") Bartolomeo Dotti, *Satire inedite*, Geneva, 1797, p. 98 ("Sopra le figlie di Coro dell'Ospitale della Pietà Del 1730").

25 Over, *Per la Gloria di Dio*, pp. 400ff.

26 Regarding the issue of the choral scoring, see Talbot, *The Sacred Vocal Music*, pp. 103–111; Michele Peguri, "Un Gloria per le ‚figlie del coro'. La coralità femminile negli ospedali veneziani tra Porpora e Vivaldi," in: *Farcoro. Quadrimestrale dell'AERCO* 2 (2014), pp. 5–19.

27 Talbot, *The Sacred Vocal Music*, p. 422.

28 The sinfonia from George Frideric Handel's oratorio *La resurrezione* (Rome, 1708), for example, follows this structure: a fast movement and a slow movement are followed, quasi as a third movement, by the opening aria of Angelo.

String sinfonias
RV 121 (Concerto), I-Tn, F-Pc, Vivaldi *Opere*, vol. 246[29]
RV 123 (Concerto), I-Tn, Vivaldi *Opere*, vol. 114[30]
RV 124 (Concerto), op. 12, no. 3, and I-Tn, Vivaldi *Opere*, vol. 464[31]
RV 126 (Concerto), I-Tn, Vivaldi *Opere*, vol. 113[32]

Concertos featuring several soloists
RV 549 (Concerto), op. 3, no. 1 (soloists: 4 vln, vcl), Vivaldi *Opere*, vol. 406[33]
RV 564 (Concerto), I-Tn (soloists: 2 vln, 2 vcl), Vivaldi *Opere*, vol. 99[34]

In the spirit of the 18th century, however, it would also be legitimate to preface the oratorio with a sinfonia by another composer whose style is appropriate (such as Tomaso Albinoni, Carlo Francesco Pollarolo, or Francesco Gasparini).[35]

Nos. 1, 54: Tromba
As in the autograph, the trumpets are notated at sounding pitch in the score of the new edition. They are instruments in D, and the individual part of the new edition is notated accordingly. However, it is not known whether female trumpeters were trained at the Ospedale della Pietà at all – there were no trumpet teachers – or whether other instruments with a trumpet-like sound were used for the trumpet parts. One possibility would be "violini in tromba marina," violins that sounded like trumpets due to a special bridge.[36] Another option would be trumpeters hired from outside the Ospedale, as later became customary at other Ospedali.[37]

No. 5a: Violetta
The term "Violetta" referred to an instrument of the violin family that was smaller than a present-day viola but had the same tuning. However, the term was often used synonymously with "viola."

No. 15: Viola d'amore
In Aria no. 15, Vivaldi calls for a scordato viola d'amore. There is no precise indication of the string tuning, only an opening chord and the key signature of three flats: In this specific instance, Vivaldi's five upper playing strings were probably tuned as follows: *e flat*^{2} - *b flat*^{1} - *e-flat*^{1} - *b flat*^{0} - *e-flat*^{0}. The lowest string was presumably a *B flat*, but this was not used in the piece. In this tuning based on fourths, the third finger on each B-flat string has the same pitch as the next higher open E-flat string, so that two notations are possible for the same note.[38] The score follows the notation style of the autograph and additionally includes the sounding notation, whereas the viola d'amore part contains not only the historical notation but also a transcription into the fingering notation commonly used today.

No. 21a: 4 Tiorbe
No. 21a is scored for four theorboes. However, all play the same part, which may be notated for one or two voices. Aside from the fact that Vivaldi had four theorboes at his disposal that he wanted (or needed) to use, this is due less to compositional considerations than to sonic ones: four theorboes produce a more massive sound. If multiple theorboes are available for a performance, there are two options for execution: 1. All play *unisoni*, when necessary in two-part harmony. 2. In two-part passages, the theorboes play *divisi*. This allows for tonal nuances.

No. 23: Salmoè
Vivaldi frequently used an instrument he referred to as "Salmoè" or "Salmò." This refers to the chalumeau, an early form of the clarinet that differs from it in tone and range (no overblowing). This instrument found its way to the Ospedale della Pietà very early on: chalumeaux were purchased as early as 1706.[39] In the early 18th century, these instruments were manufactured in various pitches. While Vivaldi frequently used a lower-pitched chalumeau (in the instrumental works RV 555, RV 558, RV 579, RV 779) – presumably a tenor instrument with a range from *f* to *b flat*^{1}, *Juditha triumphans* calls for a soprano instrument with a range from *f*^{1} to *b flat*^{2}. If a chalumeau is not available for a performance, it may alternatively be played on a clarinet. The score provides both the original part in C and a transposition to B flat.

No. 25: Violino
In the autograph manuscript, no. 25 – as is also the case in some other arias – contains no indication of instrumentation. Since the only instrumental part is presumably intended for the violin, two alternative instrumentations are possible: "violino solo" or "violini unisoni" (although the latter instrumentation is, as a rule, explicitly indicated in the autograph; see nos. 3, 17, 19, 21b, 29, 43, 48).

No. 33: Mandolino
In the 18th century, there were various types of mandolins with different tunings: four-string (*e*^{1}-*a*^{1}-*d*^{2}-*g*^{2}), five-string (*b*-*e*^{1}-*a*^{1}-*d*^{2}-*g*^{2}), and six-string instruments (*g*-*b*-*e*^{1}-*a*^{1}-*d*^{2}-*g*^{2}). They were typically strung in double courses and were plucked, not played with a plectrum ("Milanese" or "Lombard" mandolin). It was not until the mid-18th century that a new type emerged in Naples, which

29 Antonio Vivaldi, *Opere 246. Concerto in re maggiore per archi e cembalo F.XI,30*, ed. by Gian Francesco Malipiero, Milan, 1956.

30 Antonio Vivaldi, *Opere 114. Concerto in re maggiore per archi e cembalo F.XI,16*, ed. by Gian Francesco Malipiero, Milan, 1971.

31 Antonio Vivaldi, *Opere 464. Concerto in re maggiore per archi e organo (o cembalo), F.XI,42*, ed. by Angelo Ephrikian, Milan, 1968.

32 Antonio Vivaldi, *Opere 113. Concerto in re maggiore per archi e cembalo, F.XI,15*, ed. by Gian Francesco Malipiero, Milan, 1951. The authenticity of RV 122 (Sinfonia), D-Dl, is doubtful; RV 125 (Sinfonia), D-B, is incomplete and of dubious authenticity; RV 786 (Sinfonia), I-Vc, is also incomplete.

33 Antonio Vivaldi, *Opere 406. Concerto in re Maggiore per 4 violini, violoncello, archi e cembalo, F.IV,7*, edited by Gian Francesco Malipiero, Milan, 1965.

34 Antonio Vivaldi, *Opere 99. Concerto in re maggiore per 2 violini, 2 violoncelli, archi e cembalo, F.IV,4*, edited by Gian Francesco Malipiero, Milan, 1950.

35 A few years later, for example, two copies of Leonardo Leo's *Catone in Utica* (Venice, 1728/29) were made. While the copy in GB-Lam (*MS 75*) contains Leo's sinfonia, it was replaced in the copy in B-Bc (*2194*) with a sinfonia by Giuseppe Maria Orlandini from his *Nerone* (Venice, 1721).

36 Michael Talbot, "Vivaldi and the violino in tromba marina," in: *The Journal of the Dolmetsch Foundation* 61 (2005), pp. 5–17. Significantly, they appear as "Violino in tromba marina" in the list of instruments preceding the copy of the group concerto RV 558, but are designated as "Due Trombe" in the score. See the digitized version: *http://digital.slub-dresden.de/id407653058* or the facsimile edition: *Antonio Vivaldi, Concerti con molti Istromenti. Faksimiledruck nach der Musikhandschrift 2389-o-4 der Sächsischen Landesbibliothek Dresden.* With an afterword by Karl Heller, Leipzig, 1978.

37 Over, *Per la Gloria di Dio*, p. 33f.

38 For example, a *d*^{2} notated in scordatura (3rd finger on the b-flat^{1} string) is identical in sounding pitch to an *e*^{2} notated in scordatura (open e-flat^{2} string). In both cases, the note *e flat*^{2} is heard.

39 Cf. Talbot, *The Sacred Vocal Music*, p. 429.

featured steel strings, unlike the gut strings used previously which had produced a more mellow sound. This type was tuned to violin tuning (*g-d*[1]*-a*[1]*-e*[2]) and was played with a plectrum ("Neapolitan" mandolin).[40] For Vivaldi's *Juditha triumphans*, the earlier type of mandolin should be used whenever possible; alternatively, the newer type – which largely corresponds to the mandolin in common use today – may be used, although it will produce a different sound.

No. 37: Claren

Michael Talbot has plausibly demonstrated that the specified "Claren" were clarinets ("Clarinetti") and not trumpets ("Clarini").[41] Aside from the fact that a range from *b flat*[1] to *b flat*[2] would have required a trumpet tuned in a way that would have been rather unusual for the early 18th century, Talbot's most important argument is that Italian scores primarily use "Tromba" to denote the trumpet. Designating the trumpet by a register ("Clarino," after the Clarin register), on the other hand, corresponds more nearly to German usage.

No. 41: Flauto

In 18th-century terminology, "Flauti" referred to recorders, whereas "Traversieri," "Traversi," or "Flauti traversi"/"traversieri" referred to transverse flutes. However, at one point in no. 41, the Flauto dolce II descends below the range of present-day treble recorders in F (bar 113: e^1). Although recorders were made in a wide variety of tunings during the 18th century, it is unlikely that instruments tuned differently were used. According to Federico Maria Sardelli, in Italy, in addition to recorders in F, instruments in G were used – on which an e^1 is also unplayable[42] – and a recorder in D (voice flute) is out of the question because it contradicts Italian practice, and the key of the aria (F major) is not particularly comfortable to finger. The present edition suggests a g^1 as an alternative to the e^1, but an e^1 could be achieved by (partially) covering the sound hole, as Sardelli describes.[43]

No. 15: Violini con piombi

Unlike wooden mutes ("sordini"), "piombi" were metal mutes used for instruments of the violin family in the 18th century. These produced a change in tone that can no longer be replicated today, as no metal mutes have survived.[44] Wooden mutes may be used as an alternative.

Nos. 45, 46: Viole all'inglese

While it was long assumed that the "viola all'inglese" referred to the "English violet" mentioned by Leopold Mozart,[45] Michael Talbot pointed out that it actually referred to the gamba consort so popular in England.[46] The gamba consort is characterized by the combination of various gambas in different tunings – exactly as it is found in Vivaldi's oratorio. The parts for the viole da gamba can also be found in the part material for the present new edition as alternates for the two violins, the viola, and the basso continuo.

Acknowledgments

First and foremost, I would like to express my heartfelt thanks to Barbara Grossmann of Carus-Verlag, who supported this edition with numerous suggestions and great patience. I am also grateful to Hans Lauerer of the Viola d'amore Society and to Andreas Heiniger for their clarifications regarding the tuning and notation of the viola d'amore. I would like to thank Bernhard Reichel for his guidance on the playing style and notation of the theorbo. The construction of the Latin text raised many questions regarding vocabulary, spelling, and punctuation, which were resolved with the help of Hartmut Wilms (consultation) and Alexander Jost (translation).

Taufkirchen, July 2026 Berthold Over

Translation: Gudrun and David Kosviner

40 Norbert Beyer / Ricardo Eichmann / Peter Päfgen, entry "Lauten," in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, ed. by Ludwig Finscher, Topics Section, vol. 5, Kassel/Stuttgart, 1996, cols. 965–967; James Tyler / Paul Sparks, entry "Mandolin" (2001), in: *Grove Music Online*, accessed 31 October 2025, *https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.46239*.

41 Talbot, *The Sacred Vocal Music*, p. 433.

42 Sardelli, *La musica per flauto*, p. 215.

43 Sardelli, *La musica per flauto*, pp. 180–181.

44 Christian Ahrens, "Metallic Mutes Used in the Eighteenth Century," in *The Galpin Society Journal* 60 (2017), pp. 220–223.

45 Leopold Mozart, *Versuch einer gründlichen Violinschule*, Augsburg, 1756, p. 4.

46 Talbot, *The Sacred Vocal Music*, pp. 435ff.

Singtext / Singing text

PARS PRIOR

1. Coro
Chorus militum pugnantium in acie cum timpano bellico
Arma, caedes, vindictae, furores,
angustiae, timores,
praecedite nos.
Rotate,
pugnate,
o bellicae sortes,
mille plagas,
mille mortes
adducite vos.

2. Recitativo
Holofernes
Felix, en fausta dies,
o magnanimi eroes, en fortunati,
prospera vobis sors, sidera, caelum:
en post saecula tandem
venit optata lux, lux suspirata,
qua magni in vestro duce,
qua dux magnus in vobis: cunctis aequa
erit tandem victoria,
et vestro invicto regi honor et gloria.

3. Aria
Holofernes
Nil arma, nil bella,
nil flamma furoris,
si cor bellatoris
est cadens in se.
Si pugnat sperando,
iam virtus pugnando
vigescit in spe.

4. Recitativo
Vagaus
Mi dux, domine mi, …
Holofernes
Et quidne petis?
Vagaus
Felicitatis tuae nuncius accedo.
Holofernes
Quidne fausti tu refers?
Vagaus
Nil nisi gloriae tuae grande incrementum
et vere oculis tuis dulce portentum.

Holofernes
Dic …

5. Aria
Vagaus
Matrona inimica
te quaerit ad arma,
dux magne Holofernes.
Et cito, deh credas,
tibi erit amica,
si lumina cernes.

6. Recitativo
Holofernes
Huc accedat matrona,
et sit armorum Marti ebrea Bellona.
In Bethulia vilescunt
hostes miseri, egeni: undique luctus
saevus, undique clamor. Hic anhelat,
hic gemit, ille plorat, dolent omnes;
nil nisi timor, nil nisi maerentium
ignavia, desperatio, afflictio, inopia
et lacrimarum copia.
Vagaus
Veni, femina illustris,
pulchra bellatrix, huc, lumine et pede
videntes feri, et generosa accede.

ERSTER TEIL

1. Coro
Chor der kämpfenden Soldaten in Schlachtordnung mit Kriegstrommeln
Waffen, Morden, Rächen, Wüten,
Angst und Schrecken,
eilt vor uns her!
Wendet euch,
hadert,
o Kriegsgeschicke,
tausend Schläge,
tausend Tode
bringt mit euch!

2. Recitativo
Holofernes
Seht, welch ein glücklicher, günstiger Tag,
ihr hochherzigen Helden! Seht, Gesegnete,
gewogen ist euch das Geschick, die Sterne,
der Himmel! Seht, nach Jahrhunderten endlich
kommt das erhoffte Tageslicht, der ersehnte Tag,
an dem ihr groß durch euren Feldherrn
und euer Feldherr groß durch euch sein wird:
Allen gleichermaßen wird zuletzt der Sieg gehören
und eurem unbesiegten König Ruhm und Ehre.

3. Aria
Holofernes
Nichts sind Waffen, nichts sind Kriege,
nichts die Flamme des Wütens,
wenn das Herz des Kriegers
in sich zusammensinkt.
Doch kämpft er voll Hoffnung,
wird im Kampfe die Tapferkeit
durch Zuversicht erstarken.

4. Recitativo
Vagaus
Mein Feldherr, mein Gebieter …
Holofernes
Was willst du?
Vagaus
Als deines Glückes Bote trete ich an dich heran.
Holofernes
Was ist das Glückliche, das du mir vorträgst?
Vagaus
Nichts weniger als eine gewaltige Erhöhung deines Ruhmes und wahrlich eine liebliche Erscheinung für deine Augen.
Holofernes
Sprich …

5. Aria
Vagaus
Eine Frau von Stand von der feindlichen Seite
ruft dich zu den Waffen,
großer Feldherr Holofernes.
Und schnell schon, so glaub mir,
wird sie dir eine Freundin sein,
wenn du in ihre Augen blickst.

6. Recitativo
Holofernes
So möge sie herantreten, die Frau,
und sei dem Mars der Waffen eine hebräische Bellona. In Bethulia vergehen
die Feinde elend und kläglich: überall grimmige Trauer, überall Klagen. Dieser keucht,
dieser stöhnt, jener weint, und alle leiden;
nichts als Furcht, nichts als Trübsal,
Hilflosigkeit, Verzweiflung, Niedergeschlagenheit,
Not und Tränen in Menge.
Vagaus
Komm, edles Weib, schöne Kriegerin, hierher,
triff mit deinem Blick und deinem Fuß,
die dich sehen, und tritt großmütig heran.

PART ONE

1. Coro
Chorus of fighting soldiers in battle formation with war drums
Weapons, slaughter, vengeance, fury,
fear and dread,
press on before us!
Turn,
contend,
O fortunes of war,
a thousand blows,
a thousand deaths
bring with you!

2. Recitativo
Holofernes
Behold, what a joyful, auspicious day,
you valiant heroes! Behold, blessed ones,
fate, the stars, and heaven smile upon you!
Behold, after long ages, at last
dawns the long-desired light, the longed-for day,
on which you shall be great through your commander,
and your commander great through you:
Victory shall ultimately belong to all alike,
and glory and honor shall be to your unconquered king.

3. Aria
Holofernes
Weapons are naught, wars are naught,
naught is the flame of wrath,
when the warrior's heart
founders within itself.
But if he fights full of hope,
in battle his valor
shall be strengthened by confidence.

4. Recitativo
Vagaus
My commander, my lord …
Holofernes
What wouldst thou?
Vagaus
I approach you as the herald of your good fortune.
Holofernes
What is this good fortune thou bringest me?
Vagaus
Naught less than a mighty increase of your renown,
and truly a fair delight for your eyes.

Holofernes
Speak …

5. Aria
Vagaus
A lady of high estate from the enemy's side
calls you to arms,
great commander Holofernes.
And swiftly, believe me,
she shall be your friend,
when you look into her eyes.

6. Recitativo
Holofernes
Then let her come forth, the woman,
and be to the Mars of arms a Hebrew Bellona.
In Bethulia, the foes perish miserably and pitifully:
grim mourning is everywhere,
everywhere lamentation. This one gasps,
this one groans, that one weeps, and all suffer;
naught but fear, naught but sorrow,
helplessness, despair, despondency, anguish,
and tears in abundance.
Vagaus
Come, noble lady, beauteous warrior, come hither,
encounter with your eye and your step
those who behold you, and approach magnanimously.

7. Aria
Juditha
Quocum patriae me ducit amore
libertatis dulcissima spes,
summo ductus a caeli fulgore
tuto pergat per classica pes.

8. Recitativo
Abra
Ne timeas, non, laetare,
casta vidua dilecta,
certa virtutis tuae munera expecta.

9. Aria
Abra
Vultus tui vago splendori
cedit ira, ridet amor.
Ac tui numinis honori
laetus plaudit omnium clamor.

10. Recitativo
Abra
Vide, humilis prostrata,
in vultus tui nitore,
quam estatica sit gens tanta armata.
Juditha
Nil morae. Ad Holofernem
me ducite, benigni
duces bellici honoris;
pacis en nuncia venio et non furoris.

11. Aria con Coro
Adstantium militum chorus, Vagaus
O quam vaga, venusta, o quam decora,
o spes nostrae victoriae unica et vera.
Tentoria vultu tuo ducis honora,
et cuncta ab Holoferne attende et spera.

12. Recitativo
Vagaus
Quem vides prope aspectu
terribili et suavi,
quem quaeris, ipse hic est: amore et fide
in ipso, pulchra Sion, spera et confide.

13. Aria
Vagaus
Quamvis ferro et ense gravis,
dulcis tamen et suavis
pro te dux erit, o bella.
Tibi tua tu sors et fatum,
nec per te fremit iratum,
tua pupilla fit tua stella.

14. Recitativo
Holofernes
Quid cerno! Oculi mei
stupidi, quid videtis!
Solis, an caeli splendor? Ah, summae prolis
vincunt lumina sua lumina solis.
Sistite, viatrici
praeparate trophaea, spargite flores,
et obvient divae suae teneri amores.
Juditha
Summe rex, strenue miles,
Nabuc regis cor, cuius in manu
stat suprema potestas, nutui cuius
fortuna et sors obedit,
et cuncta iura sua gloria concedit.
Holofernes
O quam pulchrior in pulchro
virtus est ore sonans! Quidnam petis,
suavissima supplex?
Juditha
Non mihi, patriae meae
spem salutis exoro,
et sic Bethuliae a te pacem imploro.

7. Aria
Juditha
Wohin auch immer, wenn mich die Liebe zum Vaterland, die süßeste Hoffnung auf Freiheit führt, soll, geleitet von höchstem Glanz des Himmels, sicher mein Fuß zwischen den Kriegsfanfaren voranschreiten.

8. Recitativo
Abra
Nicht fürchten sollst du dich, nein, erfreuen,
du reine, achtbare Witwe,
erwarte den sicheren Lohn deiner Tugend.

9. Aria
Abra
Vor dem hübschen Glanz deines Gesichtes
weicht der Zorn und lächelt die Liebe.
Und deiner göttlichen Aura zu Ehren
spendet fröhlich der Jubel aller Beifall.

10. Recitativo
Abra
Sieh, wie, demütig niedergeworfen,
im Glanz deines Gesichts das so schwer bewaffnete Volk in Verzückung verfällt.
Juditha
Ohne Zögern führt mich zu Holofernes, ihr gütigen Heerführer, die ihr kriegerische Ehre erworben habt.
Seht, als Botin des Friedens komme ich,
und nicht der Kampfeswut.

11. Aria con Coro
Chor der umstehenden Soldaten, Vagaus
O wie hübsch und liebreich, o wie anmutig,
o einzig wahre Hoffnung auf unseren Sieg!
Beehre die Zelte des Feldherrn mit deinem Antlitz
und erwarte und erhoffe alles von Holofernes.

12. Recitativo
Vagaus
Der, den Du nahe bei dir siehst,
erschreckend und sanft von Anblick,
er selbst ist es, den du suchst. Mit Liebe und Treue
hoffe und vertraue auf ihn, schöne Zion.

13. Aria
Vagaus
So gewaltig er mit Eisen und Schwert auch sei,
so lieblich und sanft
wird doch zu dir der Feldherr sein, du Schöne.
Dein Los und Geschick liegen in deiner Hand,
er wird nicht zornig gegen dich wüten,
dein Auge wird zu deinem Glücksstern.

14. Recitativo
Holofernes
Was seh ich? Meine verblüfften Augen,
was erblickt Ihr!
Der Sonne oder des Himmels Glanz? Ah, der wunderbaren Kreatur Augen stellen noch die Sonne in den Schatten. Haltet inne und bereitet der Besucherin Ehrenmäler, streut Blumen, und Amoretten sollen zärtlich der Göttin entgegeneilen!
Juditha
Höchster Herrscher, kraftvoller Krieger,
Herz des Königs Nebukadnezar, in dessen Hand die höchste Macht ruht, dessen Befehlen Glück und Geschicke gehorchen, und der aufgrund seines Ruhms über allem Recht steht.
Holofernes
O wieviel schöner ist die Tugend,
wenn sie aus solch schönem Munde widerklingt!
Was wünschst Du, sanfteste Bittstellerin?
Juditha
Nicht mir, sondern meinem Vaterland
erbitte ich die Hoffnung auf Rettung,
und so flehe ich dich an um Frieden für Bethulia.

7. Aria
Juditha
Wheresoever love for my fatherland, the sweetest hope of freedom leads me, guided by the highest splendour of heaven, my foot shall surely press onward amid the fanfares of war.

8. Recitativo
Abra
You should not fear, nay, rejoice,
you pure, honorable widow,
expect the certain reward of your virtue.

9. Aria
Abra
Before the fair radiance of your countenance
anger withdraws and love smiles.
And in honor of your divine presence
the rejoicing of all breaks forth in delighted applause.

10. Recitativo
Abra
Behold how, humbly prostrate,
in the radiance of your face
the so heavily armed people fall into rapture.
Juditha
Without hesitation lead me to Holofernes,
gracious commanders who have won martial honor.
Behold, I come as a messenger of peace,
and not of battle's fury.

11. Aria con Coro
Chorus of soldiers standing by, Vagaus
O how fair and lovely, O how graceful,
O sole true hope of our victory!
Honor the commander's tents with your presence,
and expect and hope for all things from Holofernes.

12. Recitativo
Vagaus
He whom you see near you,
frightening and gentle in aspect,
is he whom you seek. With love and faithfulness
hope and trust in him, fair Zion.

13. Aria
Vagaus
As mighty as he is with iron and sword,
so gentle and gracious
shall the commander be to you, O fair one.
Your fate and fortune are in your hands,
he shall not rage against you in wrath,
your eye shall be your lucky star.

14. Recitativo
Holofernes
What do I behold? My astonished eyes,
what do you see!
The sun, or heaven's own splendour? Ah, this wondrous creature's eyes outshine even the sun.
Reflect, and prepare monuments of honor
for the visitor; scatter flowers;
let Cupids tenderly hasten to greet the goddess!
Juditha
Supreme ruler, mighty warrior,
heart of King Nebuchadnezzar, in whose hand
the highest power rests, whose commands
are obeyed by fortune and destiny, and who,
by reason of his glory, stands above all law.
Holofernes
O, how much fairer is virtue
when it is heard from so fair a mouth!
What do you desire, most gentle supplicant?
Juditha
Not for myself, but for my fatherland,
I entreat the hope of salvation,
and thus I implore you for peace for Bethulia.

15. Aria
Juditha
Quanto magis generosa,
plus victori gloriosa
venia victo magis cara.
O quam pulchra tua potentia
illustrata tua clementia!
Parce, dux, ac tolle amara.

16. Recitativo
Holofernes
Magna, o femina, petis,
quae maxima si dentur!
Maiora sed a me tibi debentur.
O timpana, silete,
recedite, o phalanges,
cedite amori meo, cedite invictae
faces, tela, sagittae,
et vos, bellica in campo impia tormenta,
estote in gaudio meo nova contenta.
Hic sede, amica mea.
Juditha
Non tantus honor
tuae famulae donetur.
Holofernes
Tu me honoras.
Juditha
Te colo.
Holofernes
Sedeas hic.
Juditha
Non debeo, non.
Holofernes
Sic iubeo et volo.

17. Aria
Holofernes
Sede, o cara,
dilecta speciosa,
mea vivida rosa,
mea fulgida fax.
Tu Marti triumphanti,
tu bellico amanti
pulcherrima pax.

18. Recitativo
Juditha
Tu iudex es, tu dominus, tu potens
in exercitu tanto, et tuae dextrae victrici
semper aspectu sint astra felici.
Holofernes
Felix per te, magisque felix ero,
si, dum sepulta manet
lux Apollinis unda, me te dignum
in convivio tu reddas,
ut melius pacis nostrae amatae et carae
solemnia tecum possim celebrare.
Juditha
Inter convivia et dapes
torpescent labia mea
in ieiunio assueta:
tristis nec unquam laeta,
in eduliis astricta,
nescia est delitiae tantae anima afflicta.

19. Aria
Juditha
Agitata infido flatu
diu volatu,
vagabundo
maesta hirundo
it plorando
boni ignara.
Sed impulsu aurae serenae
tantae cito oblita poenae,
in dilecta
dulcia tecta
gaudii ridet haud avara.

15. Aria
Juditha
Wieviel großzügiger,
und dem Sieger ehrenvoller
und dem Besiegten wertvoller ist die Gnade.
O wie schön ist deine Macht, wenn sie durch deine
Milde erleuchtet wird! Schone uns, Feldherr
und nimm von uns die Bitternis.

16. Recitativo
Holofernes
Große Dinge, o Weib, erbittest du,
die Größten, wenn ich sie dir gäbe!
Doch Größere noch werde ich dir geben.
Verstummt, ihr Kriegstrommeln,
weicht zurück, Ihr Schlachtreihen,
überlasst meiner unbesiegbaren Liebe
die Fackeln, Speere und Pfeile;
und ihr, gottlose kriegerische Geschütze im Felde,
seid mit meiner neuen Freude zufrieden.
Setz dich hierher, meine Freundin!
Juditha
Eine solch große Ehre
solltet Ihr Eurer Dienerin nicht erweisen.
Holofernes
Du bist es, die mir Ehre erweist.
Juditha
Ich erweise Euch Respekt.
Holofernes
Hierher sollst du dich setzen.
Juditha
Nein, das darf ich nicht.
Holofernes
So befehle ich es, und so will ich es.

17. Aria
Holofernes
Setz dich, o Teure,
geliebte Wohlgestalt,
meine lebendige Rose,
meine leuchtende Fackel.
Du bist dem siegreichen Mars,
dem kriegerischen Liebenden
der allerschönste Friede.

18. Recitativo
Juditha
Ihr seid der Richter, Ihr der Gebieter, Ihr haltet die Macht
in einem so großen Heer, und Eurer siegreichen Rechten
soll der Anblick der Sterne stets Glück verheißen.
Holofernes
Glücklich bin ich durch dich, und glücklicher werde
ich sein, wenn du, während Apollos Licht unter den
Wellen verborgen bleibt, erlaubst,
dass ich dich mit einem Gastmahl ehre,
so dass ich noch besser das Fest unseres Friedens,
der Liebe und der Zärtlichkeit mit dir feiern kann.
Juditha
Bei Gastmahl und Festschmaus
erschlaffen meine
an das Fasten gewohnten Lippen:
Traurig und keineswegs fröhlich ist meine Seele,
die derlei Freuden nicht kennt, gepeinigt,
wenn man sie bei einem Festmahl bindet.

19. Aria
Juditha
Getrieben von unsicherem Wind
muss die wehmütige Schwalbe
auf ihrem langen Flug
umherschweifen,
unter Klagen,
des Guten unkundig.
Doch die Berührung einer freundlichen Brise
lässt sie ihr noch so großes Leid schnell vergessen,
im geliebten,
süßen Nest
lacht sie vor Freude, ohne jedes Begehren.

15. Aria
Juditha
How much more generous,
and more honorable to the victor,
and more precious to the vanquished is mercy.
O, how fair is your power, when it is illuminated by
your clemency! Spare us, O commander,
and relieve us of our bitterness.

16. Recitativo
Holofernes
Great things, O woman, you ask,
the greatest, if I granted them to you!
Yet greater things will I bestow.
Be silent, you drums of war,
retire, you battle lines,
yield to my unconquerable love
your torches, spears, and arrows;
and you, impious engines of war in the field,
be content with my new delight.
Sit here, my friend!
Juditha
So great an honor
to your servant.
Holofernes
It is you who honor me.
Juditha
I render you respect.
Holofernes
You shall sit here.
Juditha
Nay, I must not.
Holofernes
I command it, and so I will it.

17. Aria
Holofernes
Be seated, O dearest one,
beloved beauty,
my living rose,
my shining torch.
You are for victorious Mars,
for the warlike lover,
the most beautiful peace.

18. Recitativo
Juditha
You are the judge, you are the ruler, you hold power in
so great an army, and to your victorious right hand the
aspect of the stars shall always promise good fortune.
Holofernes
I am joyous through you, and shall be more joyous
still, if you, whilst Apollo's light lies hidden beneath
the waves, shall permit me
to honor you with a banquet,
that I may celebrate yet more fully the feast of our
peace, our love, and our tenderness together.
Juditha
At banquets and at feasts
my lips, long accustomed to fasting,
grow weary:
sorrowful and in no manner cheerful is my soul,
which knows not such joys, tormented,
when it is constrained at a feast.

19. Aria
Juditha
Driven by an uncertain wind,
the wistful swallow must
wander on her lengthy flight,
wander abroad,
with lamentations,
unmindful of what is good.
But the touch of a kindly breeze
swiftly makes her forget her sorrow, no matter how
heavy; in her beloved
sweet nest,
she laughs for joy, desiring naught else.

20. Recitativo
Holofernes
In tentorio supernae
sint in ordine cenae.
Quidquid natat in Ponto,
quidquid in caelo et terra nutrit,
ne sit legere grave.
Hinc, nostrae reginae,
cui, Vagae, tu deservies,
sit cretensis Lyaei donum suave.

21a. Aria con Coro / 21b. Aria
Vagaus
O servi, volate,
et domino meo
vos mensam parate
si proxima nox.
Invicto Holoferni
cantemus alterni,
honoris, amoris
sit consona vox.
Coro
Honoris, amoris
sit consona vox.

22. Recitativo
Vagaus
Tu quoque, hebraica ancilla,
in nostro gaudio tanto
eris in corde tuo laeta et tranquilla.
Abra
Quam audacter discurrit
non minus servus suo domino nequam.
Properemus, Juditha: ubique semper
tecum sperans in caelis
ero dominae meae socia fidelis.

23. Aria
Juditha
Veni, veni, me sequere, fida,
Abra amata,
sponso orbata,
turtur gemo at spiro in te.
Dirae sortis tu socia confida,
debellata
sorte ingrata
sociam laetae habebis me.

24. Recitativo
Abra
Venio, Juditha, venio, animo fave,
amori, crede, tuo nil erit grave.

25. Aria
Abra
Fulgeat sol frontis decorae,
et afflictae abeat Aurorae
ros a vaga tua pupilla.
Ama, langue, finge ardere,
nostrae sorti si favere
potest una tua favilla.

26. Recitativo
Abra
In urbe interim pia
incertas audi voces, aura levis
fert murmur voti et gloriae, credo, tuae.
Gemunt et orant una
virgines Juda incertae sortis suae.

20. Recitativo
Holofernes
Im Zelt sollen die feinsten Gerichte
in der Speisefolge sein.
Was immer im Schwarzen Meer schwimmt,
was immer im Himmel und auf Erden gedeiht,
nichts sei euch zu schwer zu beschaffen.
Hier, unserer Königin,
der du, Vagaus, dienen wirst, sei das Geschenk
des kretischen Lyaeus [Bacchus] angenehm.

21a. Aria con Coro / 21b. Aria
Vagaus
O ihr Diener, flieget,
und bereitet meinem Herrn
den Tisch,
wenn die Nacht heraufzieht.
Wir wollen dem unbesiegten Holofernes
im Wechsel singen,
für die Ehre, für die Liebe
seien unsere Stimmen vereint.
Coro
Für die Ehre, für die Liebe
seien unsere Stimmen vereint.

22. Recitativo
Vagaus
Auch du, hebräische Dienerin,
wirst bei unserer so großen Freude
froh und ruhig in deinem Herzen sein.
Abra
Wie frech spricht doch der Diener,
nicht weniger als sein Herr.
Lass uns eilen, Juditha: Überall und immer
hoffe ich mit dir auf den Himmel
und werde die treue Gefährtin meiner Herrin sein.

23. Aria
Juditha
Komm, komm, folge mir, Getreue,
geliebte Abra,
die du den Gatten verloren hast,
wie eine Taube seufze und klage ich für dich.
Vertraute Gefährtin bist du im widrigen Geschick;
wenn dieses undankbare Schicksal
niedergekämpft ist,
sollst du zur Gefährtin des Glücks mich haben.

24. Recitativo
Abra
Ich komme, Juditha, ich komme, sei guten Mutes,
deiner Liebe wird, glaube mir, nichts zu schwer sein.

25. Aria
Abra
Leuchten soll die Sonne der anmutigen Stirn
und möge den Tau der traurigen Morgendämmerung
aus deinem schönen Auge trocknen.
Liebe, erschöpfe dich, tu so, als würdest du brennen,
wenn einzig deine Glut unser Schicksal
zum Guten wenden kann.

26. Recitativo
Abra
Höre indes in der frommen Stadt die unsicheren
Stimmen. Eine leichte Brise trägt das Gerücht von,
so meine ich, deinem ehrenvollen Gelübde.
Es klagen und beten zugleich die jüdischen
Jungfrauen über ihr unsicheres Los.

20. Recitativo
Holofernes
In the tent, the choicest dishes
will be upon the board.
Whatsoever swims in the Euxine Sea,
whatsoever thrives in heaven or on earth,
naught should be too hard for you to procure.
Here, to our queen,
whom thou, Vagaus, shall serve, may the gift
of Cretan Lyaeus [Bacchus] be agreeable.

21a. Aria con Coro / 21b. Aria
Vagaus
O you servants, haste,
and prepare the table
for my lord,
as night descends.
We would for unconquered Holofernes
sing in turn,
for honor, for love
let our voices be united.
Coro
For honor, for love
let our voices be united.

22. Recitativo
Vagaus
You too, Hebrew handmaid,
you too shall be
glad and tranquil in your heart.
Abra
How boldly the servant speaks,
no less than his master.
Let us make haste, Juditha: everywhere and always
I trust in heaven with you,
and shall be the faithful companion to my lady.

23. Aria
Juditha
Come, come, follow me, faithful one,
beloved Abra,
thou who has lost thy husband,
like a dove I sigh and lament for thee.
Thou art a trusty companion in adverse fortune;
when this ungrateful fate
is overcome,
thou shalt have me as thy companion in felicity.

24. Recitativo
Abra
I come, Juditha, I come; be of good cheer,
naught shall be too hard for your love, believe me.

25. Aria
Abra
The sun shall shine upon your gracious brow,
and may the dew of the mournful dawn
fall not from your eyes so fair.
Love, consume thyself, feign that thou burnest,
if but thy fervor may turn our fate
to better end.

26. Recitativo
Abra
Meanwhile, hearken in the pious city,
the uncertain voices. A gentle breeze bears the
rumour of thy, methinks, honorable vow.
At the same time, the Jewish virgins are praying and
lamenting over their uncertain fate.

27. Coro
Chorus virginum psallentium in Bethulia
1. Mundi Rector, de caelo micanti
audi preces, et suscipe vota
quae de corde pro te dimicanti
sunt pietatis in sinu devota.
2. In Juditha tuae legi dicata
flammas dulcis tui amoris accende;
feritate sic hostis domata
in Bethuliae spem pacis intende.
3. Redi, redi iam victrix pugnando
in cilicio, in prece revive:
de Holoferne sic hodie triumphando,
pia Juditha, per saecula vive.

PARS ALTERA

28. Recitativo
Ozias
Summi regis in mente
mihi sunt alta arcana: hostis tyranni,
bellatoris iniqui,
prope caelo favente,
fata extrema praevideo. Deus Abraam,
exercituum Deus, es potens in bello,
tuo nomini inimicam
virtute dexterae tuae dissipa gentem.
Te supplices precamur: tibi gloria
sit diligentium te nova victoria.

29. Aria
Ozias
O sidera, o stellae,
cum luna cadenti
estote facellae
in hostem ferales.
Cum nocte felici
ruant impii inimici,
et sole surgenti
sint luces mortales.

30. Recitativo
Ozias
Iam saevientis in hostem
castae nostrae Judithae
gratae sunt caelo preces, triumphando
ad nos cito redibit,
et duce ablato tota gens peribit.
Holofernes
Nox in umbra dum surgit,
radiante in mare sol lumine cadit;
sed tu, pulchra Juditha,
luminose mi sol, in caeco horrore,
resurgis coram me vivido ardore.

31. Aria
Holofernes
Nox obscura, tenebrosa,
per te ridet luminosa
miro fulgida nitore.
Neque lucis novae aurora
tam superba, tam decora
victa tuo surget splendore.

27. Coro
Chor der singenden Jungfrauen in Bethulia
1. Herrscher der Welt, vom funkelnden Himmel herab
erhöre die Bitten und empfang die Gelübde,
die von einem kampfesmutigen Herzen dir
mit Frömmigkeit in der Brust geweiht werden.
2. In Juditha, die sich deinem Gesetz ergeben hat,
entzünde die Flammen deiner süßen Liebe.
Ist so erst die Wildheit des Feindes gezähmt,
errichte in Bethulia die Hoffnung auf Frieden.
3. Kehre zurück, kehre zurück dann als Siegerin vom
Kampfe, im Büßergewand finde im Gebet wieder zum
Leben: So du heute über Holofernes triumphierst,
sollst, fromme Juditha, du ewig leben!

ZWEITER TEIL

28. Recitativo
Ozias
Des höchsten Königs tiefste Geheimnisse erscheinen
mir im Geist. Des feindlichen Tyrannen,
des ungerechten Kriegers
baldiges letztes Schicksal sehe ich dank der Gnade
des Himmels voraus. Gott Abrahams,
Herr der Heerscharen, du bist mächtig im Krieg,
zerstreue mit der Kraft deiner Rechten das Volk,
das deinem Namen feindlich gesonnen ist.
Dich rufen wir flehentlich an: Dir sei der Ruhm
des neuen Sieges derer, die dich lieben!

29. Aria
Ozias
O Sternenhimmel, o Gestirne,
mit dem versinkenden Mond
seid dem Feinde
Todesfackeln.
In dieser Glück bringenden Nacht
sollen die gottlosen Feinde stürzen,
und wenn die Sonne emporsteigt,
sollen ihre Totenfeuer brennen!

30. Recitativo
Ozias
Schon sind die Gebete unserer reinen Juditha,
die gegen den Feind wütet, dem Himmel gefällig,
bald wird im Triumph sie zu uns zurückkehren,
und das ganze Volk wird untergehen,
wenn sein Feldherr ihm erst entrissen ist.
Holofernes
Schon zieht der Schatten der Nacht herauf,
schimmernd versinkt die Sonne mit Leuchten im
Meer; doch du, schöne Juditha, meine leuchtende
Sonne, steigst im grausigen Dunkel wieder empor
vor mir mit lebendiger Glut.

31. Aria
Holofernes
Die dunkle und finstere Nacht
lacht durch dich mit hellem Leuchten,
mit wunderbarem, strahlendem Glanz.
Und selbst das Licht der neuen Morgenröte
wird nicht so herrlich, so anmutig aufsteigen,
weil es von deiner Pracht überstrahlt wird.

27. Coro
Chorus of the singing virgins in Bethulia
1. Ruler of the world, from the sparkling heavens
above, hear the supplications and receive the vows,
which from a crusading heart are consecrated unto
you with piety in our hearts.
2. In Juditha, who has yielded to your law,
enkindle the flames of your sweet love.
When once the fury of the foe is subdued,
establish hope of peace in Bethulia.
3. Return, return then victorious from battle,
in a hair-shirt of penance, through prayer, find life
anew: if you triumph over Holofernes this day,
you, pious Juditha, shall live for ever!

PART TWO

28. Recitativo
Ozias
The highest King's most secret counsels appear to me
within my mind. The enemy tyrant's,
the unjust warrior's,
imminent ultimate destiny,
I foresee, by the grace of heaven. God of Abraham,
Lord of Hosts, you are mighty in war,
scatter with the power of your right hand the people
who are hostile to your name.
We implore you: Yours is the glory
of the new victory of those who love you!

29. Aria
Ozias
O starry sky, O you stars,
with the setting moon
be torches of death
unto the enemy.
On this auspicious night
may the ungodly foes be overthrown,
and when the sun arises,
their funeral pyres shall burn!

30. Recitativo
Ozias
Even now the prayers of our pure Juditha,
who rages against the foe, are pleasing unto heaven;
soon shall she return to us in triumph,
and the entire people shall perish,
when once their commander is wrested from them.
Holofernes
Already the shadow of night descends,
the sun sinks, shimmering with light, into the sea;
but you, fair Juditha, my shining sun,
you rise before me in the dreadful darkness
with living ardor.

31. Aria
Holofernes
The dark and gloomy night
laughs through you with bright radiance,
with a wondrous, lustrous splendor.
And even the light of the new dawn
shall not arise so glorious, so graceful,
for it is outshone by your magnificence.

32. Recitativo
Holofernes
Belligerae meae sorti
quaeso, o cara, condona:
haec numine conviva
non sunt fercula digna.
Juditha
Magnitudinis tuae bene sunt signa.
Holofernes
Magnum meum cor tu reddis,
si amantem vultus tui iure me credis.
Juditha
Nil nisi sui Factoris
in orbe a creatura
est adoranda imago.
Holofernes
Ad tantum cogis me vultu tuo vago.

Juditha
Quidquid splendet in ore,
est pulvis, umbra, nihil.

33. Aria
Juditha
Transit aetas, volant anni,
nostri damni causa sumus.
Vivit anima immortalis,
si vitalis
amor, ignis, cuncta fumus.

34. Recitativo
Holofernes
Haec in crastinum serva: ah, nimis vere
esse ignem sentio amorem,
si nimis sentio in me viscera ardere.
Juditha
Tanti caloris aestum
tempera, strenue dux, flammas evita.
Holofernes
Uror.
Juditha
Longe ibo.
Holofernes
Non, cara Juditha.

35. Aria
Holofernes
Noli, o cara, te adorantis
voto ducis non favere.
Et suspiria animae amantis
saltem disce non horrere.

36. Recitativo
Juditha
Tibi dona salutis
precor e caelo, dux.
Holofernes
Prosit: bibendo
a te salutem spero,
et si tu amabis me, tua salus ero.

37. Coro
Plena nectare, non mero,
aurea pocula, almi amores,
myrto et rosis coronate.
Et in mutuo gaudio vero
horum numinum ardores
dulci flamma prosperate.

38. Recitativo
Holofernes
Tormenta mentis tuae fugiant a corde,
et calicem sumendo
vivat gloria Judithae, et belli face
extincta amor per te vivat in pace.

32. Recitativo
Holofernes
Wegen meines Loses, Krieg zu führen,
vergib bitte, Teure,
dass die Speisen solch einer göttlichen
Tischgenossin nicht würdig sind!
Juditha
Sie sind Zeichen der Größe deines Herzens.
Holofernes
Groß machst mein Herz doch du,
wenn du glaubst, dass ich dein Antlitz zu Recht liebe.
Juditha
Nichts als ihres Schöpfers Abbild
sollen die Geschöpfe der Erde
verehren.
Holofernes
So weit zwingst du mich mit der Schönheit deines
Antlitzes.
Juditha
Was immer auf einem Gesicht auch strahle,
ist Staub, Schatten, nichts.

33. Aria
Juditha
Das Leben geht vorüber, die Jahre verfliegen,
der Grund unseres Verhängnisses sind wir selbst.
Die Seele lebt unsterblich,
wenn die lebendige Liebe und das Feuer
alle zu Rauch geworden sind.

34. Recitativo
Holofernes
Hebe dies für morgen auf. Ah, wie sehr fühle ich,
dass die Liebe wahrhaft ein Feuer ist,
wenn ich mein Innerstes so stark brennen fühle!
Juditha
Mäßige die übergroße Hitze der Leidenschaft,
starker Feldherr, meide die Flammen!
Holofernes
Ich brenne.
Juditha
Weit weg werde ich gehen.
Holofernes
Nein, teure Juditha.

35. Aria
Holofernes
Erwidere gunstvoll, o Teure, die Schwüre dessen,
des Feldherrn, der dich anbetet!
Und vor den Seufzern der Seele des Liebenden
lerne zumindest, nicht zurückzuschrecken.

36. Recitativo
Juditha
Dass er Euch Heilung schenken möge,
erbitte vom Himmel ich, Herr!
Holofernes
Zum Wohle! So will ich trinkend
von dir die Heilung erhoffen, und wenn du mich
liebst, so werde ich Heilung dir sein.

37. Coro
Voll mit Nektar, nicht Wein,
sind die goldnen Pokale, ihr holden Amoretten,
umkränzt sie mit Myrte und Rosen.
Und in wechselseitiger wahrer Freude
schüret die Glut jener Göttlichen
mit lieblicher Flamme.

38. Recitativo
Holofernes
Die Qualen deines Geistes sollen aus dem Herzen
fliehen, und mit dem Kelch in der Hand sage ich:
Es lebe Judithas Ruhm, und ist erst die Fackel des
Krieges erloschen, so lebe die Liebe durch dich in
Frieden.

32. Recitativo
Holofernes
By reason of my fate to wage war,
forgive me, my dear, I pray you,
that the fare is not worthy of so divine
a companion at table!
Juditha
They are tokens of the greatness of your heart.
Holofernes
But it is you who makes my heart great,
when you believe that I love your countenance justly.
Juditha
Naught but the image of their Creator
should the creatures of earth
worship.
Holofernes
So far you constrainest me by the beauty of your
countenance.
Juditha
Whatsoever shines upon a face
is but dust, shadows, naught.

33. Aria
Juditha
Life passes, the years do flee,
the cause of our undoing is ourselves.
The soul lives on immortal,
when living love and fire
have all turned to smoke.

34. Recitativo
Holofernes
Keep this for the morrow. Ah, how deeply I feel
that love is in truth a fire,
when I feel my inmost being burned so fiercely!
Juditha
Temper the excessive heat of passion,
mighty commander, shun the flames!
Holofernes
I burn.
Juditha
I will go far away.
Holofernes
Nay, dearest Juditha.

35. Aria
Holofernes
Respond with kindness, O dear one, upon the vows
of the commander who adores thee!
And before the sighs of the lover's soul,
at least learn not to shrink away.

36. Recitativo
Juditha
May He grant thee healing,
I pray to heaven, Lord!
Holofernes
For the best! So will I drink,
hoping to be healed by you;
and if you love me, I shall be healing for you.

37. Coro
Filled with nectar, not with wine,
are the golden cups, you lovely Cupids,
crown them with myrtle and roses.
And in mutual sincere joy,
enkindle the ardor of those divine ones
with an alluring flame.

38. Recitativo
Holofernes
The torments of your spirit shall flee from your heart,
and with the cup in my hand I say: Long live the
renown of Juditha, and when the torch of war is
quenched, may love abide in peace through you.

39. Aria
Juditha
Vivat in pace, et pax regnet sincera,
et in Bethulia fax surgat amoris.
In pace semper stat laetitia vera,
nec amplius bella sint causa doloris.
In pace, anima mea, tu cuncta spera,
si pax solacium est nostri maeroris.
In pace, bone Deus, cuncta tu facis,
et cara tibi sunt munera pacis.

40. Recitativo
Juditha
Sic in pace inter hostes
sit mea patria inoffensa.
Sed quid video! Holofernes
accensus mero suo dormit in mensa!
Consurgam. Vestro duci
huc accurrite, o servi; huc, Abra, veni,
hic in tentorio stantes,
dum dormit inimicus
precemur vere Deum nos vigilantes.

41. Aria
Vagaus
Umbrae carae,
aurae adoratae,
deh, gratae
spirate.
Si dominus dormit,
stet tacita gens.
A cura tam gravi
in somno suavi
sit placida mens.

42. Recitativo
Vagaus
Quam fortunata es tu, vaga matrona,
quae de tam strenuo duce triumphasti,
et hostium domatorem tu domasti.
Juditha
Faxit de caelo Rex, reges qui regit,
et cordis mei devota
exaudiat pietas Dei suspiria et vota.
Vagaus
Bene in thalamo quiescat; mensas tollo,
et hic, pulchra Juditha,
potes cum duce tuo sola laetari
et poenas cordis tui tu consolari.
Sed huc ancilla venit,
iam festinans discedo
et sic amori tuo locum concedo.
Juditha
Bene venisti, o fida,
en tempus nostrae gloriae
et suspirata tandem hora victoriae.
Abra
Cuncta fauste succedant,
et tibi, o mea Juditha,
eris et patriae tuae salus et vita.
Juditha
Nil ultra: claude fores,
impedi viatores,
et caelesti fervore cor accende,
et mox victricem me tacita attende.

43. Aria
Abra
Non ita reducem
progeniem noto
raptam a gelido
mater exspectat,
ut ego fervida
exspecto te.
Sed poena barbarae
et brevis morae
animam nimium
vexat amantem
timore et spe.

39. Aria
Juditha
Sie lebe in Frieden, und wahrhafter Friede soll herrschen, und in Bethulia soll sich die Fackel der Liebe erheben. Im Frieden hat die wirkliche Freude Bestand, und keine Kriege sollen mehr Grund für Trauer sein. Auf den Frieden, meine Seele, setze all deine Hoffnung, wenn Frieden der Trost ist für unsre Trübsal. Im Frieden, gütiger Gott, erschaffst alles du, und teuer sind dir die Werke des Friedens!

40. Recitativo
Juditha
So soll im Frieden unter Feinden
mein Vaterland unbehelligt sein.
Doch was sehe ich! Holofernes ist,
berauscht von seinem Wein, am Tisch eingeschlafen!
Ich will aufstehen. Eilt herbei zu eurem Feldherrn,
ihr Diener; Abra, komm,
hier im Zelt stehend wollen wir,
solange der Feind schläft,
aufrichtig zu Gott beten und wach bleiben.

41. Aria
Vagaus
Teure Schatten,
verehrte Lüfte,
behaucht ihn nur
gütig.
Wenn der Herr schläft,
soll das Volk schweigsam bleiben.
Von Sorgen so schwer,
soll in sanftem Schlafe
der Geist Ruhe finden.

42. Recitativo
Vagaus
Wie glücklich du bist, schöne Frau, die du über solch einen starken Feldherrn triumphiertest
und den Bezwinger all seiner Feinde bezwangst.
Juditha
Dies hat der König des Himmels vollbracht, der alle Könige beherrscht, und möge die Gnade Gottes die ergebenen Seufzer und Gelübde meines Herzens erhören.
Vagaus
Er ruhe wohl in seinem Gemach; ich werde die Tische abräumen, und hier, schöne Juditha, kannst du mit deinem Fürsten allein dich erfreuen und die Qualen deines Herzens trösten.
Doch dort kommt die Dienerin,
schon entferne ich mich eilends
und mache so deiner Liebe Platz.
Juditha
Gut, dass Du kommst, Getreue!
Siehe, es ist die Zeit unseres Ruhmes
und endlich die ersehnte Stunde des Sieges!
Abra
Alles möge glücklich gelingen,
und dir, o meine Juditha,
und deinem Vaterland wirst du Rettung und Leben sein!
Juditha
Nichts weiter! Schließe den Eingang,
halte jeden, der herein will, auf,
und entzünde das Herz mit himmlischem Eifer,
und warte schweigend auf mich, die baldige Siegerin.

43. Aria
Abra
Kein heimgebrachtes
Kind, das dem Südwind
vom Nordwind geraubt wurde,
erwartet die Mutter
so sehnsüchtig, wie ich
auf dich warte!
Doch die Pein einer grausamen
und kurzen Verzögerung
quält eine
liebende Seele zu sehr
durch Furcht und durch Hoffnung.

39. Aria
Juditha
May it live in peace, and may true peace reign,
and in Bethulia the torch of love shall arise.
In peace, it is true joy that endures,
and no more shall wars be cause for sorrow.
Set all your hope on peace, my soul,
for peace is the solace of our tribulation.
In peace, gracious God, you create all things,
and the works of peace are precious unto you!

40. Recitativo
Juditha
So in peace among enemies
may my fatherland remain unmolested.
But what behold I! Holofernes,
overcome with wine, asleep at the table!
I will arise. Haste to your commander,
you servants; Abra, come,
stand here within the tent, let us,
while the enemy sleeps,
pray sincerely to God and keep watch ourselves.

41. Aria
Vagaus
Precious shadows,
revered winds,
breathe upon him only
kindly.
When the lord sleeps,
the people shall keep silence.
Burdened with such heavy cares,
in gentle slumber
the spirit finds rest.

42. Recitativo
Vagaus
How happy you are, fair woman, you who have triumphed over so mighty a commander, and vanquished the conqueror of all his foes.
Juditha
This has been wrought by the King of Heaven, who rules over all kings; and may the grace of God hearken to the devout sighs and vows of my heart.
Vagaus
May he rest well within his chamber;
I will clear the tables, and here, fair Juditha,
you may rejoice alone with your prince,
and soothe the torments of your heart.
But lo, the servant approaches;
I hasten to withdraw,
so as to make room for your love.
Juditha
It is well thou comest, faithful one!
Behold, the hour of our glory is come,
and at last the long-awaited moment of victory!
Abra
May the outcome of it all be felicitous,
and for you, O my Juditha, and for your fatherland,
you shall be salvation and life!
Juditha
No more! Close fast the entrance,
forbid that any should come within,
and enkindle the heart with heavenly zeal,
and wait in silence for me, the soon-to-be victress.

43. Aria
Abra
No child brought home,
having from the south wind
by the north wind been stolen,
is awaited by its mother
as yearningly as I
wait for you!
But the torment of a cruel
and brief delay
afflicts too sorely
a loving soul
through fear and through hope.

44. Recitativo
Abra
Iam pergo, postes claudo,
et te, nostra eroina, exspecto et laudo.

45. Recitativo accompagnato
Concerto delle viole all'inglese
Juditha
Summe astrorum creator,
qui de nihilo iam cuncta eduxisti,
et tibi ut servi essemus,
ad imaginem tuam tu nos fecisti,
clemens in caelo Pater,
potens in mundo Deus,
qui Jaheli victrici,
qui Deborae pugnanti vim dedisti,
adiuva nos in prece et culpas tolle;
et de forti tua dextra
imbelli dextrae meae robur extolle.

46. Aria
Juditha
In somno profundo
si iacet immersus,
non amplius sit vigil
qui dormit in te.
Quiescat exsanguis,
et sanguis
sic exeat
superbus in me.

47. Recitativo accompagnato
Juditha
Impii, indigni tyranni,
conopeo hic appensum
denudo ferrum, ictus tendo, infelicem
ab Holofernis busto,
Deus, in nomine tuo scindo cervicem.
Salvete, o pia tentoria,
in vobis semper clara
et caelo et mundo sit alta victoria.
Abra, Abra, accipe munus,
in sacculum repone et, fida ancilla,
me sequere, festina,
et clemens extra castra
tuto perducat nos dextra divina.
Abra
Quid mihi! Oh mira res! Diro draconi
tu caput obtruncasti,
et simul una in uno omnes domasti.
Eamus, cito eamus,
et mille Deo gratias agamus.

48. Aria
Abra
Si fulgida per te
propitia caeli fax,
si dulci animae spe
refulsit alma pax,
solum beato
Duci increato
debetur nostra pax
et nostra gloria.
Dat ille cordi ardorem,
ille dextrae vigorem
et manus donum suae
nostra victoria.

44. Recitativo
Abra
Schon fahre ich fort und schließe die Türe,
und dich, unsere Heldin, erwarte und lobe ich.

45. Recitativo accompagnato
Concerto delle viole all'inglese
Juditha
Höchster Schöpfer der Sterne,
der du aus dem Nichts alles hervorgebracht,
und uns, damit wir dir Diener seien,
nach deinem Bilde gemacht hast,
gnädiger Vater im Himmel,
mächtiger Gott auf Erden,
der du der Siegerin Jahel,
der du der Kämpferin Debora Kraft gegeben hast,
hilf uns in unserem Flehen und nimm von uns die
Schuld; und mit deiner starken Rechten
verleih meiner unkriegerischen Rechten Kraft.

46. Aria
Juditha
Wer in tiefem Schlaf
versunken liegt,
sei nicht weiter auf der Hut,
wenn er in dir ruht.
Er ruhe in Ohnmacht,
und das Blut,
das mir gegenüber hochmütig war,
möge so fließen.

47. Recitativo accompagnato
Juditha
Des gottlosen, unwürdigen Tyrannen Schwert,
das hier am Baldachin aufgehängt ist,
ziehe ich; zum Schlag hole ich aus
und trenne, Gott, in deinem Namen,
von Holofernes' Körper, den unseligen Hals.
Lebe wohl, du frommes Zelt,
der große Sieg, der in dir errungen wurde,
soll stets hell leuchten im Himmel und auf Erden.
Abra, Abra, nimm die Gabe,
stecke sie in ein Säckchen und, du treue Dienerin,
folge mir, eile,
die gnädige Rechte Gottes
möge uns sicher aus dem Feldlager geleiten.
Abra
Was ist geschehen? O wunderbar! Dem fürchterlichen Scheusal hast den Kopf du abgeschlagen,
und zugleich hast du alleine mit einem Streich alle
bezwungen. Lass uns gehen, lass uns schnell gehen,
und lass uns Gott tausendmal Dank sagen!

48. Aria
Abra
Auch wenn durch dich aufschien
die günstig gesonnene Fackel des Himmels,
auch wenn durch liebliche Hoffnung der Seele
der lebensspendende Friede erstrahlte,
verdanken wir nur dem gütigen
unerschaffenen Gott
unseren Frieden
und unseren Ruhm.
Er gibt dem Herzen die Glut,
er der Rechten die Stärke,
und ein Geschenk aus seinen Händen
ist unser Sieg.

44. Recitativo
Abra
I am already departing and closing the door,
and you, our heroine, I await and praise.

45. Recitativo accompagnato
Concerto delle viole all'inglese
Juditha
Highest Creator of the stars,
who brought forth all from naught,
and, so that we might be your servants,
made us in your image,
gracious Father in heaven,
mighty God on earth,
who gavest strength unto the victress Jahel,
and unto the warrioress Deborah,
aid us in our supplication and relieve us of our guilt;
and with your mighty right hand
lend strength unto my unwarlike right hand.

46. Aria
Juditha
He who lies sunken
in profound slumber
need no more be on guard,
when he rests in you.
May he rest in powerlessness,
and the blood
that was haughty toward me,
may it thus be shed.

47. Recitativo accompagnato
Juditha
The sword of the godless, unworthy tyrant,
which hangs here upon the canopy,
I draw; I lift for the stroke,
and, O God, in your name I sever
from Holofernes' body the wretched neck.
Farewell, pious tent,
the great victory wrought within you
shall ever shine bright in heaven and on earth.
Abra, Abra, take the gift,
place it in a little bag, and thou, faithful servant,
follow me, haste,
may the gracious right hand of God
guide us safely forth from the camp.
Abra
What has befallen? O wondrous deed!
You have struck off the head of the dreadful monster,
and at the same time you have vanquished them all
with a single blow. Let us go, let us go swiftly,
and let us thank God a thousandfold!

48. Aria
Abra
Even though through you shone
the favourable torch of heaven,
even though through the soul's sweet hope
the life-giving peace did radiate,
we owe solely to the gracious,
uncreated God
our peace
and our glory.
He gives the heart its fervor,
He gives strength unto the right hand,
and a gift from His hands
is our victory.

49. Recitativo
Vagaus
Iam non procul ab axe
est ascendens aurora, undique rara
caelo sidera micant: in tentorio
pallet incerta lux: patet ingressus,
neminem video. Sed heu, quid cerno?
Fusus undique sanguis!
Heu, quam horrendum visu!
Truncus domini mei iacet exsanguis.
Milites, huc venite,
surgite, o servi, excubiae, non dormite.
Omnes perditi sumus.
Bethulia amissa et Holoferne extincto.
Heu, cuncti miseri ploremus,
et ducis nostri funus vindicemus.

50. Aria
Vagaus
Armatae face et anguibus
a caeco regno squallido,
furoris sociae barbari,
furiae, venite ad nos.
Morte, flagello, stragibus
vindictam tanti funeris
irata nostra pectora
duces docete vos.

51. Recitativo
Ozias
Quam insolita luce
Eois surgit ab oris
floribus cincta suis roscida Aurora!
O quam ridet serena
iucundo nobis dies lumine plena!
En venit, tandem venit
(eam a longe prospicio, ad eam curramus),
venit Juditha, venit
et Juditha triumphans. Filia electa,
quanto gaudio te amplector: summe Deus,
exsultat ecce in te spiritus meus.

52. Aria
Ozias
Gaude, felix
Bethulia, laetare,
consolare,
urbs nimis afflicta.
Caelo amata
es fortunata,
inter hostes semper invicta.

53. Recitativo accompagnato
Ozias
Ita decreto aeterno
VENETI MARIS urbem
inviolatam discerno,
sic in Asia Holoferni impio tyranno
urbs virgo gratia Dei semper munita
erit nova JUDITHA,
et pro populo suo Pastor orabit,
et fidelis Ozias
veram Bethuliae suae fidem servabit.
Eia, virgines Sion,
festinate cum gloria
in sperata victoria,
et pietatis in sinu
cum psalterio sonanti
applaudite JUDITHAE TRIUMPHANTI.

54. Coro
Chorus exsultantium virginum pro Judithae triumpho
1. Salve, invicta Juditha formosa,
patriae splendor, spes nostrae salutis.
Summae norma tu vere virtutis
eris semper in mundo gloriosa.
2. Debellato sic barbaro Trace
triumphatrix sit MARIS REGINA,
et placata sic ira divina
ADRIA vivat et regnet in PACE.

Giacomo Cassetti

49. Recitativo
Vagaus
Schon ist dem Himmel nicht mehr fern
die aufsteigende Morgenröte, überall am Himmel
funkeln nur noch wenige Sterne. Im Zelt scheint ein
blasses, schummriges Licht. Der Eingang steht offen,
ich sehe niemanden. Aber o weh, was erblicke ich?
Blut fließt überall!
Wehe, welch schrecklicher Anblick!
Der kopflose Rumpf meines Herrn liegt dort
ausgeblutet. Soldaten, kommt her!
Steht auf, ihr Diener! Ihr Wachen, schlaft nicht!
Wir sind alle zu Grunde gerichtet. Bethulia ist
verloren, und Holofernes ist ausgelöscht.
O weh, lasst uns Elende alle wehklagen
und den Tod unseres Feldherrn rächen.

50. Aria
Vagaus
Bewaffnet mit Fackel und Schlangen
aus düsterem, widerlichem Reich,
Gefährtinnen der barbarischen Wut,
ihr Furien, kommt zu uns.
Mit Tod, Peitsche und Verheerungen
lehrt als Anführerinnen
unsere zornigen Herzen,
Rache für solch einen Tod zu nehmen.

51. Recitativo
Ozias
Mit welch ungewohntem Licht
steigt die Morgenröte vom Horizont empor,
gegürtet mit ihren Blumen ist die taubenetzte Aurora.
O wie heiter lächelt uns
ein Tag voll angenehmen Lichts!
Siehe, sie kommt, endlich kommt sie (von weitem
erblicke ich sie, lasst uns ihr entgegenlaufen),
Juditha kommt, und Juditha kommt im Triumph!
Auserwählte Tochter, mit welch großer Freude
umarme ich dich! Höchster Gott,
siehe, es jauchzt mein Geist über dich!

52. Aria
Ozias
Freue dich, glückliches
Bethulia, sei fröhlich,
tröste dich,
du so sehr geknechtete Stadt.
Vom Himmel geliebt,
bist du vom Glück begünstigt,
unter den Feinden stets unbezwungen.

53. Recitativo accompagnato
Ozias
So sehe ich, dass auf ewigen Beschluss hin
die Stadt am VENETISCHEN MEERE
unverwundet bleibe,
wie in Asien gegen den gottlosen Tyrannen
Holofernes die jungfräuliche Stadt durch die uner-
fahrene JUDITHA dank Gottes Gnade für immer
geschützt sein wird, so wird der Hirte für sein Volk
beten, und der treue Ozias
wird dem wahren Glauben seines Bethulia dienen.
Wohlan denn, Jungfrauen von Zion,
eilt, voll Ruhmes
durch den erhofften Sieg,
mit Frömmigkeit im Herzen
und klingendem Psalter
zollt Beifall der TRIUMPHIERENDEN JUDITHA.

54. Coro
Chor der über Judithas Triumph jubelnden Jungfrauen
1. Hoch lebe die vortreffliche, unbesiegte Juditha,
Glanz des Vaterlands, Hoffnung auf unsere Rettung.
Höchstes ruhmreiches Vorbild wahrer Tugend wirst
du stets sein in der Welt.
2. Nun, da so der thrakische Barbar niedergerungen
ist, sei die Siegerin die KÖNIGIN DES MEERES,
und da der göttliche Zorn sich gelegt hat,
soll die ADRIA leben und in FRIEDEN herrschen.

Übersetzung: Alexander Jost

49. Recitativo
Vagaus
Already, the rising dawn is not far from the sky,
only a few stars yet twinkle in the heavens.
A pale, dim light glows within the tent.
The entrance stands open,
I behold no one. But, alas, what do I see?
Blood flows everywhere!
Woe, what a dreadful sight!
The headless trunk of my master lies there, drained
of blood. Soldiers, to me! Arise, you servants!
You guards, sleep not!
We are all destroyed.
Bethulia is lost, and Holofernes is no more.
Alas, let all we miserable wretches lament,
and avenge the death of our commander.

50. Aria
Vagaus
Armed with torches and with serpents,
from a dark and loathsome realm,
companions of barbarous fury,
you Furies, come unto us.
With death, with scourge, and devastations,
teach, as leaders,
our wrathful hearts
to take revenge for such a death.

51. Recitativo
Ozias
With what unwonted light
the dawn arises from the horizon,
dew-clad Aurora is girded with her flowers.
O how cheerfully smiles upon us
a day full of pleasant light!
Behold, she comes, at last she comes,
(I see her from afar, let us haste to meet her),
Juditha approaches,
and Juditha approaches in triumph! Chosen daughter,
with what great joy I embrace you! Most High God,
behold, my spirit rejoices in you!

52. Aria
Ozias
Rejoice, happy
Bethulia, be glad,
take comfort,
you city so sorely oppressed.
Beloved of heaven,
you are favoured by fortune,
ever unconquered among your enemies.

53. Recitativo accompagnato
Ozias
Thus do I see that, by eternal decree,
the city by the VENETIAN SEA
remain unscathed;
as in Asia, against the impious tyrant Holofernes,
the unspoiled city by the untried JUDITHA,
by the grace of God shall be protected for ever;
so shall the shepherd pray for his people,
and the faithful Ozias
shall uphold the true faith of his Bethulia.
Come now, virgins of Zion,
make haste, full of glory
through the hoped-for victory,
with piety in your hearts,
and resounding psaltery,
render homage to the TRIUMPHANT JUDITHA.

54. Coro
Chorus of virgins rejoicing over Juditha's triumph
1. Long live the noble, unconquered Juditha,
glory of the fatherland, hope of our salvation.
Highest and glorious paragon of true virtue,
you shall ever be in the world.
2. Now that the Thracian barbarian is overthrown,
may the victress be the QUEEN OF THE SEA,
and since divine wrath is now appeased,
may the ADRIATIC live and reign in PEACE.

Translation: Gudrun and David Kosviner

Juditha triumphans

Sacrum militare oratorium

RV 644

Pars Prior

Antonio Vivaldi
1678–1741
Libretto: Giacomo Cassetti

1. Coro – Chorus militum pugnantium in acie cum timpano bellico

Tromba I, II

Timpani
Re-La/d-A

Oboe I, II

Violino I

Violino II

Viola

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Basso continuo

5

Carus

Aufführungsdauer / Duration: ca. 140 min.

© 2026 by Carus-Verlag, Stuttgart – 1. Auflage / 1st Printing – Carus 40.010/50
Any unauthorized reproduction is prohibited by law. / All rights reserved / Printed in Germany

www.carus-verlag.com / info@carus-verlag.com / Carus-Verlag, Sielminger Str. 51, 70771 Lf.-Echterdingen, Germany

Urtext
edited by Berthold Over

9

13

6 7 6 7 6

16

7

carus

19

Ar - ma, cae - des, vin - dic - tae, fu - ro - res, an - gu - stiae, ti - mo - res, prae -

Ar - ma, cae - des, vin - dic - tae, fu - ro - res, an - gu - stiae, mo - re prae -

Ar - ma, cae - des, vin - dic - tae, fu - ro - res, an - sti ti - o - res, prae -

Ar - ma, cae - des, vin - dic - tae, fu - ro - res, u - stiae, ti - mo - res, prae -

22

ce - - - - - - - - - - di - te nos, prae - ce - - - -

ce - - - - - - - - - - di - te nos, prae - ce - - - -

ce - - - - - - - - - - di - te nos, prae -

ce - di - te, prae - ce - di - te nos, prae - ce - di - te nos, prae -

Carus


25
a 2
- - - - - - - - - - - - - - - di - te
- - - - - - - - - - - - - - - di - te
ce - - - - - - - - - - - - - - di - te
ce - - - - - - - - - - - - - - di - te
28
nos, fu - ro - res, ti - mo - res, prae - ce - di - te nos.
nos, fu - ro - res, ti - mo - res, prae - ce - di - te nos.
nos, fu - ro - res, ti - mo - res, prae - ce - di - te nos.
nos, fu - ro - res, ti - mo - res, prae - ce - di - te nos.

32

Ar - ma, cae - des, vin - dic - tae, fu-

Ar - ma, cae - des, vin - dic - ta fu-

Ar - ma, cae - des, vin - dic - tae, fu-

cae - des, vin - dic - tae, fu-

35

ro - res, an - gu - sti - ae, ti - mo - res, prae - ce - - - - - - - - - - -

ro - res, an - gu - sti - ae, ti - mo - res, prae - ce - - - - - - - - - - -

ro - res, an - gu - sti - ae, ti - mo - res, prae - ce - - - - - - - - - - -

ro - res, an - gu - sti - ae, ti - mo - res, prae - ce - di - te nos, prae -

7

Carus

38

a 2

- - di - te nos, vin - dic - tae, fu - ro - res, an - gu - sti - ae, ti - mo - res, prae - ce - di - te nos, prae -

- - di - te nos, vin - dic - tae, fu - ro - res, an - gu - sti - ae, ti - mo - res, prae - ce - di - te nos, prae -

- - di - te nos, vin - dic - tae, fu - ro - res, an - gu - sti - ae, ti - mo - res, prae - ce - di - te nos, prae -

ce - di - te nos, vin - dic - tae, fu - ro - res, an - gu - sti - ae, ti - mo - res, prae - ce - di - te nos, prae -

42

ce - di - te nos.

ce - di - te nos.

ce - di - te nos.

ce - di - te nos.

Carus

45

[6] [7] [6] [6]

48

[7]

Carus

51

Ro - ta - te, pu-gn - te, pu-

Ro - ta - te, pu a - te, pu-

Ro - ta - te, pu-gna - te, pu-

Ro - ta - te, pu-gna - te, pu-

Fine

54 Ob

gna - te, o bel - li - cae sor - tes, mil - le, mil - le pla - gas, mil - le, mil - le

gna - te, o bel - li - cae sor - tes, mil - le, mil - le pla - gas, mil - le, mil - le

gna - te, o bel - li - cae sor - tes, mil - le, mil - le pla - gas, mil - le, mil - le

gna - te, o bel - li - cae sor - tes, mil - le, mil - le pla - gas, mil - le, mil - le

7 6 5 6
[♯] 4 ♯ 4♯

* T./*m.* 51: Das Autograph notiert für die Trompeten und Oboen „col Viol[in]o“. Der Herausgeber schlägt hier eine für Naturtrompeten spielbare bzw. dem Ambitus der Oboe entsprechende Realisierung vor. / *The autograph score specifies “col Viol[in]o” for the trumpets and oboes. The editor proposes a realization here that is playable on natural trumpets or corresponds to the range of the oboe.*

57

mor - tes, mil - le, mil - le mor - tes ad - du - ci - te vos,

mor - tes, mil - le, mil - le mor - tes ad - du - ci - te vos,

mor - tes, mil - le, mil - le mor - tes ad - du - ci - te vos,

mor - tes, mil - le, mil - le mor - tes ad - du - ci - te vos,

60

a 2

mil - le, mil - le, mil - le pla - gas, mil - le, mil - le, mil - le mor - tes ad - du - ci - te, ad - du - ci - te vos.

mil - le, mil - le, mil - le pla - gas, mil - le, mil - le, mil - le mor - tes ad - du - ci - te, ad - du - ci - te vos.

mil - le, mil - le, mil - le pla - gas, mil - le, mil - le, mil - le mor - tes ad - du - ci - te, ad - du - ci - te vos.

mil - le, mil - le, mil - le pla - gas, mil - le, mil - le, mil - le mor - tes ad - du - ci - te, ad - du - ci - te vos.

Da capo [d]al 𝄋

Carus

2. Recitativo



Carus

3. Aria

Allegro

Violino I, II unis.

Viola

Holofernes

Basso continuo

7

Nil ar - ma, nil

14

bel - la, ro - ris, si cor bel - la - to - ris est ca - dens in se.

21

Nil ar - ma, nil bel - la, nil flam - ma fu - ro - -

Carus

28

- - - - - - - - - ris, si cor_ bel - la - to - -

35

- -

41

- - - ris, si cor_ bel - la - to - - ris est

48

ca-dens in se.

Carus

55

Si pu - gnat spe - ran - do, iam vir - tus_ pu - gnan - -

Fine

6

62

- - - - - - do, iam vir - tus pu - gnan - do vi - ge - scit spe, vi -

69

ge - scit in Iam vir - tus pu - gnan - - - - - - - -

7 6
5

76

- do, iam vir - tus_ pu - gnan - do vi - ge - scit in spe, vi - ge - scit in spe.

Da capo

Carus

4. Recitativo



5a. Aria *



* Erste Fassung, siehe das Vorwort. / *First version, see the Foreword.*

** Das Autograph schreibt „Viol[in]i e Viol[et]te Unis[o]ni col B[asso]" vor. Zur Umsetzung in der Neuausgabe siehe den Kritischen Bericht; zur „Violetta" siehe das Vorwort. / *The autograph specifies "Viol[in]i e Viol[et]te Unis[o]ni col B[asso]." Regarding the realization in the new edition, see the Critical Report; regarding the "Violetta," see the Foreword.*

10

quae - rit ad ar - - - - - ma, te quae - rit ad ar - - - - - - - -

14

- - ma, dux ma - gne Ho - lo - fer - nes. Ia - tro - na i - ni -

19

mi - ca quae - rit a - ma, te quae - rit ad ar - - - - - - - -

23

- - - - - ma, ad ar - ma, ad ar - - ma, dux ma - gne Ho - lo - fer - nes, te quae - rit ad

* T./*m.* 14: Im Autograph steht hier explizit *e* mit ♮. In T. 16 ist in diesem Zusammenhang wohl wieder von einem *es* auszugehen.
The autograph explicitly states e *with* ♮ *here. In this context, one may assume that m. 16 is once more* e flat.

Carus

28

ar-ma ma-tro-na i-ni-mi-ca, dux ma - gne Ho-lo-fer - nes.

33

Et ci - to, deh ere - das, - bi e - mi - ca, si lu - mi-na

Fine

38

cer - - - - - - - - - - nes, si lu-mi-na cer -

42

nes, ti-bi e-rit a - mi-ca, si lu-mi-na cer - - nes, si lu - mi-na cer - nes.

Da capo

Carus

5b. Aria*

Allegro

I
Violino
II
Viola
VAGAUS
Basso continuo

8

15

22

VAGAUS

Ma - tro - na i - ni - mi - ca te quae - rit ad ar - - - - - - - - -

* Zweite Fassung, siehe das Vorwort. / *Second version, see the Foreword.*

30

- - - - - - - - - ma, te quae - rit ad ar - -

7 6 7 6 7 6 6 7

37

- - - - - - - - - - - - - - - ma,

6 7 7

44

dux ma - gne Ho - lo - fer - nes.

7 6 7
♮ 4 ♮

Carus

51

Ma - tro - na i - ni - mi - ca te

6/4 5/4 3[♮]

58

quae - rit ad ar - - - - - - - - - - - -

6 7 6 7 6 7 6 7 6 7 6

66

- ma, te quae - rit ad ar - - - - - - - -

6/5 7 6

Carus

74

- - - - - - - - - - - - ma, dux ma - gne Ho -

7 6 7

82

tr

tr

tr

lo - fer - ne te quae - rit ad ar - - - - - -

7 7 7 7 7 7

90

- - - - - - - - - - - - - - - - ma, dux

7 7 7 6 7 6 7
4 4

Carus

97

ma - gne Ho - lo - fer - nes.

105

112

Et ci - to, deh cre - das, ti - bi e - rit a - mi - ca, si lu - mi - na cer - - - - -

Fine

Carus

120

- - - - - - nes, si lu - mi - na cer - nes.

128

Et ci - [illegible] cre - ti - bi e - rit a - mi - ca, si lu - mi - na cer - - - - -

136

- - - - - - - - - - nes, si lu - mi - na cer - nes.

Da capo

Carus

6. Recitativo



Carus

* T./*m.* 2: Bei c^2 könnte es sich um einen Schreibfehler handeln; als Alternativen wären h^1 oder d^2 denkbar. / c^2 *could be a writing error;* b^1 *or* d^2 *are conceivable alternatives.*

7. Aria

I
Violino
II
JUDITHA
Basso continuo

7

5

Quo-cum pa-triae me_ du-cit a-mo-re,_ me_ du-ci[illegible] li-ber-

10

ta-tis dul-cis-si-ma [illegible]-ma spes,_ li-ber-ta-tis dul-cis-si-ma spes,

15

quo-cum pa-triae me_ du-cit a-mo-re li-ber-

19

ta-tis dul-cis-si-ma spes, li-ber-ta-tis dul-cis-si-ma spes,

Carus

23

li - - ber - ta - - tis, _____ li - ber - ta - tis _ dul - cis - si - ma spes,

27

tr tr

sum - mo

Fine

31

duc - tus _ a _ cae - li ful - go - to per - - - - - - - - -

36

- - gat, tu - to per - gat _ per _ clas - si - ca pes, sum - mo duc - tus _ a _

40

cae - li ful - go - - - re tu - to per - - - - - - - gat per clas - si - ca pes.

Da capo

* T./*mm.* 22, 26: Die Wiederholungszeichen (𝄋) sind in der autographen Partitur nachträglich gesetzt; sie können ad libitum berücksichtigt werden.
The repeat signs (𝄋) were added later to the autograph score; they may be observed ad libitum.

8. Recitativo



9. Aria



Carus

31

ce - dit_ i - ra, ri - det a - mor.

Fine

37

Ac tui nu - mi - nis_ ho - no - ri lae - tus plau - dit, lae - tus plau - dit om - ni - um cla -

42

- - - - - - mor. Ac_ tui_ -mi- - ri

47

lae - tus plau - dit om - nium cla - - - - mor, om - nium cla - mor.

Da capo

10. Recitativ

ABRA
JUDITHA

Basso continuo

ABRA

Vi - de, mi - lis pro - stra - ta, in vul - tus tui ni - to - re, quam ec - sta - ti - ca

4

JUDITHA

sit gens tan - ta ar - ma - ta. Nil mo - rae. Ad Ho - lo - fer - nem me du - ci - te, be - ni - gni,

8

du - ces bel - li - ci, ho - no - ris; pa - cis en nun - cia ve - ni - o et non fu - ro - ris.

Carus

11. Aria (Vagaus) con Coro – Adstantium militum chorus

Oboe I
Oboe II
Violino I
Violino II
Viola
VAGAUS
Soprano
Alto
Tenore
Basso
Basso continuo

7 6♯ 5/7 ♯ 5 6

8

Solo

VAGAUS

O __ quam va - ga, ve - nu - sta, o quam

6 [6] [6] 6 7 6♯

Carus

16

de - co - ra, o spes no - strae vic - to - riae, spes no - strae vic - to - riae u -

23

ni - ca et ve - ra.

O quam va - ga, ve - nu - sta, o quam de - co - ra,

O quam va - ga, ve - nu - sta, o quam de - co - ra,

O quam va - ga, ve - nu - sta, o quam de - co - ra,

O quam va - ga, ve - nu - sta, o quam de - co - ra,

Carus

30

o ___ spes no - strae vic - to - riae, spes no - strae vic - to - riae_ u - ni - ca et ve - ra.

o spes no - strae vic - to - riae, spes no - strae vic - to - riae u - ni - ca et - ra.

o spes no - strae vic - to - riae, spes no - strae vic - to - riae u - ni - ca et ve - ra.

o spes no - strae vic - to - riae, spes no - strae vic - to - riae u - ni - ca et ve - ra.

6 [6] [6]

37 Solo

VAGAUS

Ten - to - ria_ vul - tu tuo du - cis ho - no - ra, et cunc - ta ab Ho - lo - fer - ne at -

6 6 6 7
4

Carus

45

tr

tr

ten - - - - - - - - - - - - - de et spe - - -

6 7 6 7 6 7

52

Ten - to - ria vul - tu tuo du - cis ho - no - ra, et cunc - ta ab Ho - lo -

Ten - to - ria vul - tu tuo du - cis ho - no - ra, et cunc - ta ab Ho - lo -

Ten - to - ria vul - tu tuo du - cis ho - no - ra, et cunc - ta ab Ho - lo -

Ten - to - ria vul - tu tuo du - cis ho - no - ra, et cunc - ta ab Ho - lo -

6 6 6 7

Carus

59

fer - ne at - ten - - - - - - - - - - - de et spe -

fer - ne at - ten - - - - - - - - e et spe -

fer - ne at - ten - - - - - - - - - et spe -

fer - ne at - ten - - - - - - - - de, at - ten - de et spe -

66

ra.

ra.

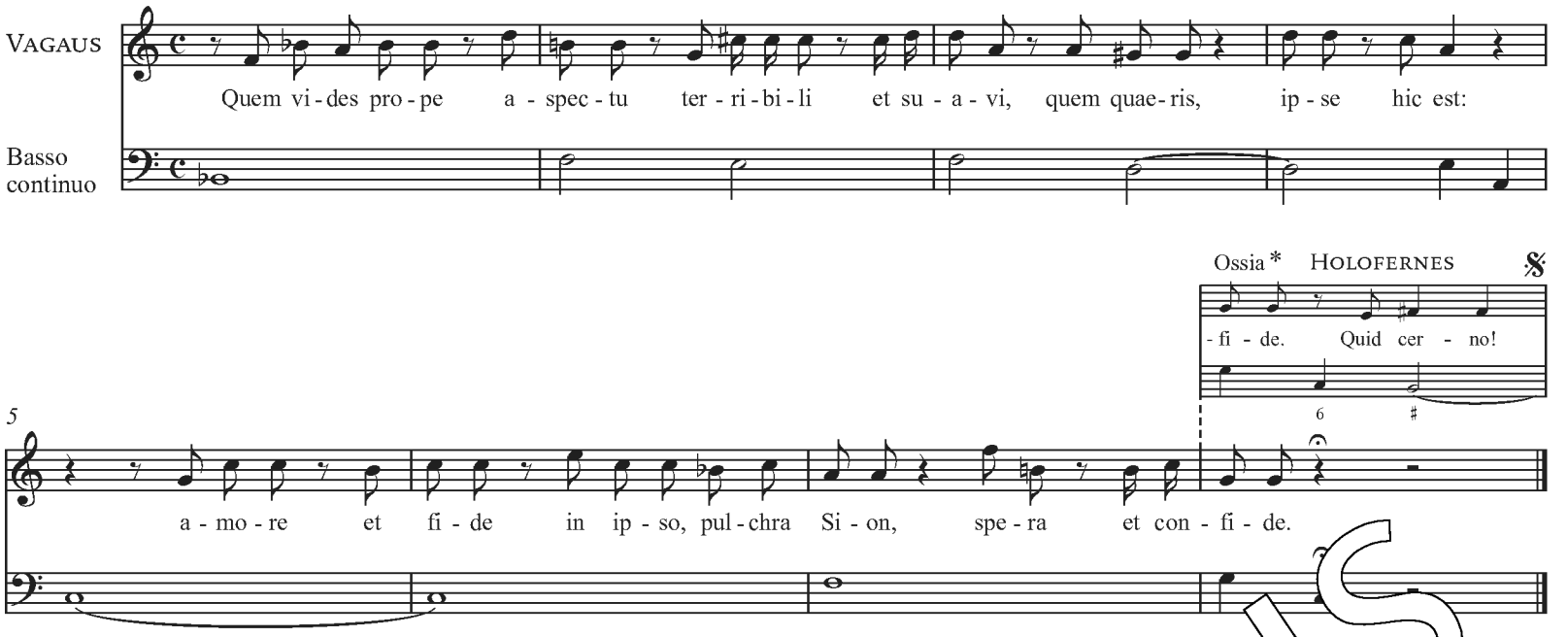
ra.

ra.

* T./*m.* 66: Im Autograph steht hier „Replicano gli strom[en]ti soli senza le voci“ mit einem Segno-Verweis auf T. 59; siehe den Kritischen Bericht.
The autograph reads “Replicano gli strom[en]ti soli senza le voci” here, with a segno reference to m. 59; see the Critical Report.

Carus

12. Recitativo



13. Aria



* Ursprüngliche Fassung ohne Nr. 13 mit direktem Übergang zwischen Nr. 12 und 14; der Ossia-Takt ersetzt dann T. 8 der Nr. 12 und T. 1 der Nr. 14.
Original version without no. 13, with a direct transition between nos. 12 and 14; the ossia bar then replaces m. 8 of no. 12 and m. 1 of no. 14.

8

Quam - vis fer - ro et en - - - se_ gra - - - - - - - - - vis,

12

dul - cis ta - men _____ su - a - - - - - - - vis

15

pro ____ te ____ dux ____ e - - rit, ____ o ____ bel - la, o bel - la.

Carus

18

Quam - vis fer - ro et en - se gra - - - - -

22

- - - - - - - - vis, dul - cis ta - et su - a vis pro te

26

dux e - ri el - Quam - vis fer - ro et en - - se

30

gra - - - - - - - - - - - - - - - - - -

* T. 20–28 sind im Autograph gestrichen und können ad libitum musiziert werden. Bei der Aufführung dieser Takte gelten die im Autograph ebenfalls gestrichenen, hier klein gedruckten Anschlussnoten. / *Mm. 20–28 are crossed out in the autograph and may be performed ad libitum. When performing these bars, the connecting notes – which are also crossed out in the autograph and printed here in small type – apply.*

Carus

34

- vis, dul - cis ta - men et su - a - vis pro te dux e - rit, o

38

tr

bel - la, su - a - - - - - - - - - - - - - -

42

- pro te dux e - rit, o bel - la.

tr

46

Carus

50

Ti - bi tua tu sors et fa - tum, nec per te fre - mit i - ra - -

Fine

54

- - - - - - - - - - - - tua pu - pil - la fit tua stel -

58

la, fre - mit i - - - - ra - - - - - - - - -

62

- - - - - - tum, tua pu - pil - la fit tua stel - la.

Da capo

* T./*m.* 65: Der Takt enthält im Autograph nur eine Viertelnote und ist daher unvollständig.
In the autograph, this bar contains only a quarter note and is therefore incomplete.

Carus

14. Recitativo

HOLOFERNES
JUDITHA

Basso continuo

HOLOFERNES

Quid cer - no! O - cu - li me - i stu - pi - di, quid vi - de - tis! So - lis, an cae - li splen - dor?

Ah, sum - mae pro - lis vin - cunt lu - mi - na su - a lu - mi - na so - lis. Si - sti - te, vi - a -

tri - ci prae - pa - ra - te tro - phae - a, spar - gi - te flo - res, et ob - vi - ant di - e su - ae te - ne - ri a -

JUDITHA

mo - res. Sum - me rex, stre - nu - e [illegible] es, Na - buc [illegible] re - gis cor, cu - i [illegible] - nu stat su - pre - ma po - te - stas, nu - tu - i

HOLOFERNES

cu - iu for - tu - na be - dit, et cunc - ta iu - ra su - a glo - ria con - ce - dit. O quam

JUDITHA

pul - chri - or in pul - chro vir - tus est o - re so - nans! Quid - nam pe - tis, su - a - vis - si - ma sup - plex? Non mi - hi,

pa - tri - ae me - ae spem sa - lu - tis ex - o - ro, et sic Be - thu - liae a te pa - cem im - plo - ro.

* T./*m.* 2: Bei einer Aufführung der ursprünglichen Fassung ohne Nr. 13 ersetzt der Ossia-Takt in Nr. 12 den T. 8 der Nr. 12 und den T. 1 der Nr. 14.
When performing the original version without no. 13, the ossia bar in no. 12 replaces m. 8 of no. 12 and m. 1 of no. 14.

** T./*m.* 17: Im Autograph sind beide Töne notiert, die als Alternative zu verstehen sind; siehe den Kritischen Bericht.
The autograph contains both notes; they are to be understood as alternatives; see the Critical Report.

15. Aria

Largo

Viola d'amore *

(Klangnotation
Sounding notation)

2 Violini [soli]
con piombi
I
II

Viola

JUDITHA

Basso
continuo

9

16

Carus

* Zur Ausführung der Skordatur siehe das Vorwort und das Stimmenmaterial. / *Regarding the performance of the scordatura, see the Foreword and the part scores.*

** Kleine Note für Ausführung auf einer viersaitigen skordierten Violine. / *Small note for performance on a four-stringed scordatura violin.*

22

JUDITHA

Quan - to ma - gis ge - ne - ro - sa, plus vic - to - ri glo - ri - o - sa

31

ve vic - to - - - ra, ca - ra, ca - ra.

41

tr

Quan - to ma - gis ge - ne - ro - sa, ge - ne - ro - sa,

Carus

50

plus vic - to - ri glo - ri - o - sa, glo - ri - o - sa

59

ve - nia ma - gis ca - - - - - - - - -

68

- - - - - - ra, ma - gis ca - ra, ca - ra, ca - ra.

Carus

77

84

Viola

Basso continuo

90

O quam pul - chra tu - a po - ten - ti - a il - lu -

Fine

Carus

99

stra - ta tu - a cle - men - ti - a! Par - ce, dux, par - ce, dux, ac tol - le a - ma -

108

- - - - - ra, tol - le a - ma - ra. Par - ce,

117

par - ce, par - ce, dux, ac tol - le a - ma - - - ra, a - ma - ra.

Da capo

Carus

16. Recitativo

HOLOFERNES

HOLOFERNES
JUDITHA

Mag - na, o fe - mi - na, pe - tis, quae ma - xi - ma si den - tur! Ma -

Basso
continuo

[♭]

3

io - ra sed a me ti - bi de - ben - tur. O tim - pa - na, si - le - te, re - ce - di - te, o pha -

6

lan - ges, ce - di - te a - mo - ri me - o, ce - di - vic - t fa ces, te - la, sa - git - tae, et

9

vos, b o im - r - men - ta, e - sto - te in gau - dio me - o no - va con - ten - ta.

12

JUDITHA

HOLOFERNES

Hic se - de, a - mi - ca me - a. Non tan - tus ho - nor tuae fa - mu - lae do - ne - tur. Tu me ho -

15

JUDITHA HOLOFERNES JUDITHA HOLOFERNES

no - ras. Te co - lo. Se - de - as hic. Non de - be - o, non. Sic iu - be - o et vo - lo.

Carus

17. Aria

Allegro

Violino I, II unis.

HOLOFERNES

Se - de, se - de, o ca - ra, ca - ra, ca - ra, di - lec - ta spe - cio - - - sa, mea

Basso continuo

7

4

vi - vi - da ro - - - sa, di - lec - ta spe - cio - sa,* mea vi vi - sa, mea

8

ful - gi - da fax,

7 ♯

12

Se - de, se - de, o ca - ra, ca - ra, ca - ra, di - lec - ta spe - cio - sa, di - lec - ta spe - cio - sa, mea

16

vi - vi - da ro - sa, mea vi - vi - da ro - sa, o ca - ra di - lec - ta, o ca - ra spe - cio - sa, o

Carus

20

ca - ra mea ful - gi - da, vi - vi - da ro - sa, di - lec - ta spe - cio - sa, mea

23

ful - gi - da fax, mea ful - gi - da fax, di - lec - ta spe - cio - sa, mea ful - gi - da fax, mea

27

ful - gi - da fax.

31

6♮ 6♮ 5 6♮ 6♮ 5 ♯
4 4 3 4 4 3

35

(2/4) (c)

Tu Mar - ti tri - um - phan - ti, tu bel - li - co a - man - ti pul - cher - -

Fine

Carus

39

- - - - - - - ri - ma pax, pul - cher - ri - ma pax.

43

Tu Mar - ti tri - um - phan - ti, tu bel - li - co a - man - ti pul - cher - ri - ma

47

pax, pul - cher - pax. Tu Mar - ti - um - phan - ti, tri - um - phan - ti, pul -

50

cher - ri - ma pax.

[7]

54

7 ♯ 5 6 5 Da capo
4 3 4 3

Carus

18. Recitativo

JUDITHA

JUDITHA
HOLOFERNES

Basso
continuo

Tu iu - dex es, tu do - mi - nus, tu po - tens in e - xer - ci - tu tan - to,

4

et tuae dex - trae vic - tri - ci sem - per a - spec - tu sint a - stra fe - li - ci. HOLOFERNES Fe - lix per

7

te, ma - gis - que fe - lix e - ro, si, dum se - pul - ta [illegible] pol - li - nis

10

un - da, me te di - gnum [illegible] con - vi - v[illegible] tu red - d[illegible] ut me - li - us pa - cis no - strae a -

13

ma - [illegible] et ca - [illegible] so - lem - ni - a te - cum pos - sim ce - le - bra - re. JUDITHA In - ter con - vi - via et

16

da - pes tor - pe - scent la - bi - a me - a in ie - iu - nio as - sue - ta: tri - stis nec un - quam

19

lae - ta, in e - du - li - is a - stric - ta ne - sci - a est de - li - tiae tan - tae a - ni - ma af - flic - ta.

Carus

19. Aria

Violino I
Violino II
Viola
JUDITHA *
Basso continuo

4

7

10

JUDITHA

A - gi - ta - ta in - fi - do

* Zur Besetzung siehe den Kritischen Bericht. / *Regarding the scoring, see the Critical Report.*

14

fla - tu diu vo - la - tu, va - ga - bun - do

17

mae - sta hi - run - mae - run - do it plo - ran - - - -

21

Carus

24

- - - - - - - - - - do bo-ni i - gna - ra. A - gi -

28

ta - ta in - do - tu diu vo - la - tu, va - ga -

31

bun - do mae - sta hi - run - do, mae - sta hi - run - do it plo - ran - - - - -

Carus

35

- - - - - - - do, plo - ran - - - - - - - -

38

- - - - - - - do bo - ni i - gna - ra.

42

Sed im - pul - su au -

Fine

Carus

46

rae_ se - re - nae tan - tae ci - to ob - li - ta__ poe - nae, in di - lec - ta__ dul - cia_ tec - ta

51

gau - di - i ri - det ha va - - - - - - - - - - - -

7 7♭ 7♭

54

- - - - - ra,_ haud a - va - ra.

7♭ 7 7♭

Carus

57

Sed im - pul - su au - rae se - re - nae tan - tae ci - to ob - li - ta

60

poe - nae, in ta dul - cia t gau - dii ri - det haud a - va - -

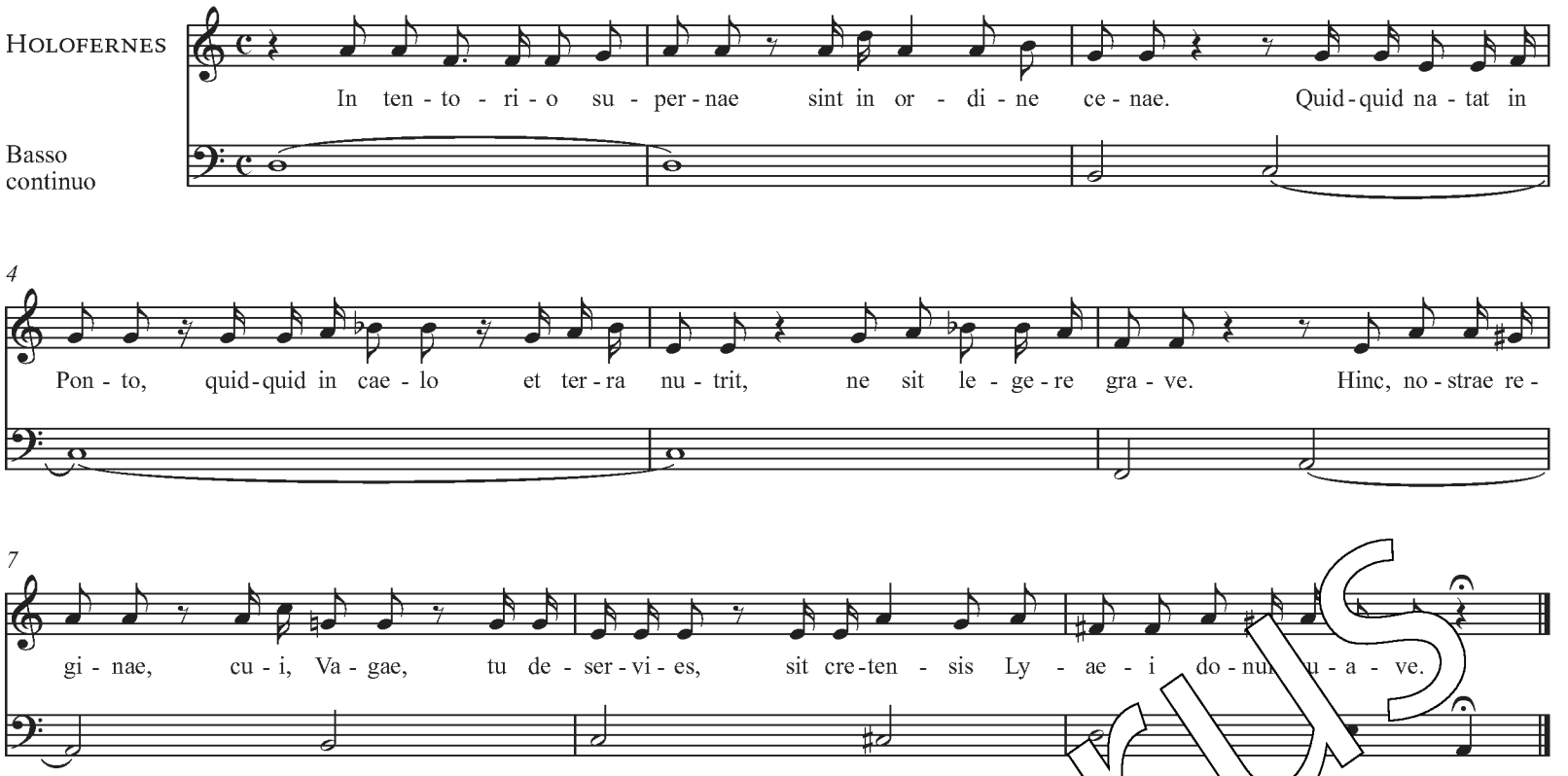
63

- - - - - - - - - - - - ra, haud a - va - ra.

Da capo

Carus

20. Recitativo



21a. Aria (Vagaus) con Coro *



* Erste Fassung, siehe das Vorwort. / *First version, see the Foreword.*

** Zur Notation der Theorben siehe den Kritischen Bericht. / *Regarding the notation of the theorbo parts, see the Critical Report.*

Tior

5

VAGAUS

Cemb

6♮ 7♮ 7

10

O ser - vi, vo - la - te, et

14

do - mi - no me - o, am pa - ra - te, pro - xi - ma nox, si pro - xi - ma nox.

7

18

7

22

O ser - vi, vo - la - - - - - te, vo - la - - - - -

Carus

26

te, vos men - sam pa -

30

ra - te, vo - la - te, pa - ra - te, si pro - xi - ma nox, si pro - xi - ma nox, - la - te, si

34

pro - xi - ma nox.

38

42

In - vic - to Ho-lo - fer - ni can - te - mus al - ter - ni, ho - no - ris, a - mo - ris sit

Fine

Carus

46

Vl I

Vl II

Va

Tior

VAGAUS

con - so - na vox.

In - vic - to Ho - lo - fer - ni can -

Soprano

Ho - no - ris, a - mo - ris sit con - so - na vox.

Alto

Ho - no - ris, a - mo - ris sit con - so - na vox.

Tenore

Ho - no - ris, a - mo - ris sit con - so - na vox.

Basso

Ho - no - ris, a - mo - ris sit con - so - na vox.

Cemb

7 7

50

te - mus al - ter - ni, ho - no - ris, a - mo - ris sit con - so - na vox.

Ho - no - ris, a - mo - ris sit con - so - na vox.

Ho - no - ris, a - mo - ris sit con - so - na vox.

Ho - no - ris, a - mo - ris sit con - so - na vox.

Ho - no - ris, a - mo - ris sit con - so - na vox.

Da capo

Carus

21b. Aria*

Allegro

Violino I, II unis.

Viola

Vagaus

Basso continuo

8

O ser - vi, vo - la - te et [illegible] me - o vos men - sam pa -

16

ra - te s[illegible]xi - ma si pro - xi - ma nox. Vo - la - - - - - - -

24

- - - - - - - - - - te, si pro - xi-ma nox, si pro - xi-ma nox.

Carus

* Zweite Fassung, siehe das Vorwort. / *Second version, see the Foreword.*

32

6 7 6 7 6

40

In - vic - to Ho - lo - fer - ni can - te - mus al - ter - ni, ho - no - ris, a - mo - ris sit

Fine

7 7

48

con vox. In - vic - to Ho - lo - fer - ni can -

7

55

te - mus al - ter - ni, ho - no - ris, a - mo - ris sit con - so - na vox, sit con - so - na vox.

7 7

Da capo

Carus

22. Recitativo

VAGAUS
ABRA

Tu quo - que, he - bra - i - ca an - cil - la, in no - stro gau - di - o tan - to e - ris in cor - de

Basso continuo

4

ABRA

tu - o lae - ta et tran - quil - la. Quam au - dac - ter dis - cur - rit non mi - nus ser - vus suo do - mi - no ne - quam.

8

Pro - pe - re - mus, Ju - di - tha: u - bi - que sem - per te - cum spe - rans in cae - lis e - ro do - mi - nae me - ne so - [illegible] lis.

23. Aria

Chalumeau *

Violino I, II
unis.
con sord.

Viola
con sord.

JUDITHA

Basso continuo

4

tr

7

* Ersatzweise Klarinette; siehe Vorwort. / *Alternatively, clarinet; see the Foreword.*

Carus

10

13

tr

JUDITHA

Ve ni, ve - ni, mi - se - que - re,

15

fi - A - bra a - ma spon - so or - ba - ta, tur - tur ge - - - - - - -

18

tr

- - - - - - - mo, ge - mo at spi - ro in te.

Carus

21

Ve - ni, ve - ni, me se - que - re, fi - da, A - bra a -

24

tr

ma - ta, spon - so or - ba - ta,

tur - tur ge - -

27

- - tur - tur ge - - - - - - - - -

tasto solo

30

- - - - - - - - - - - - mo at

Carus

32

spi - ro, at spi - ro in te, tur - tur

34

ge - - - - - - - - - - - - - - - - - - mo at

36

tr

spi -

39

tr

Di - rae

Fine

Carus

42

sor - tis tu so - cia con - fi - da, de - bel - la - ta__ sor - te in - gra - ta,__ sor - te in - gra - ta so - ciam

[♯]

45

lae - - - - - - - - - - - - tae ha - be - bis me,

48

de - be - gra - ta, sor - te in - gra - ta so - ciam lae - - -

51

tr

- - - - - - - - - - - - - - tae ha - be - bis me.

Da capo

Carus

24. Recitativo



25. Aria



Carus



* T./*mm.* 57–60 Bc: siehe den Kritischen Bericht. / *See the Critical Report.*

63

va - ga tua pu - - pil - la, ros a va - ga tua pu - pil -

69

la, et af - flic - tae a - beat Au -

74

ro - rae ros ga tua pu -

81

7♮ 5 [6] [6♮ 4 5 3]

88

Carus

94

A - ma, lan - gue,

Fine

101

fin - ge ar - de - re, no - strae sor - ti si fa - ve - re po - test

108

u - na tua fa - vil - la,

A - ma,

115

lan - gue, fin - ge ar - de - re, no - strae sor - ti si fa - -

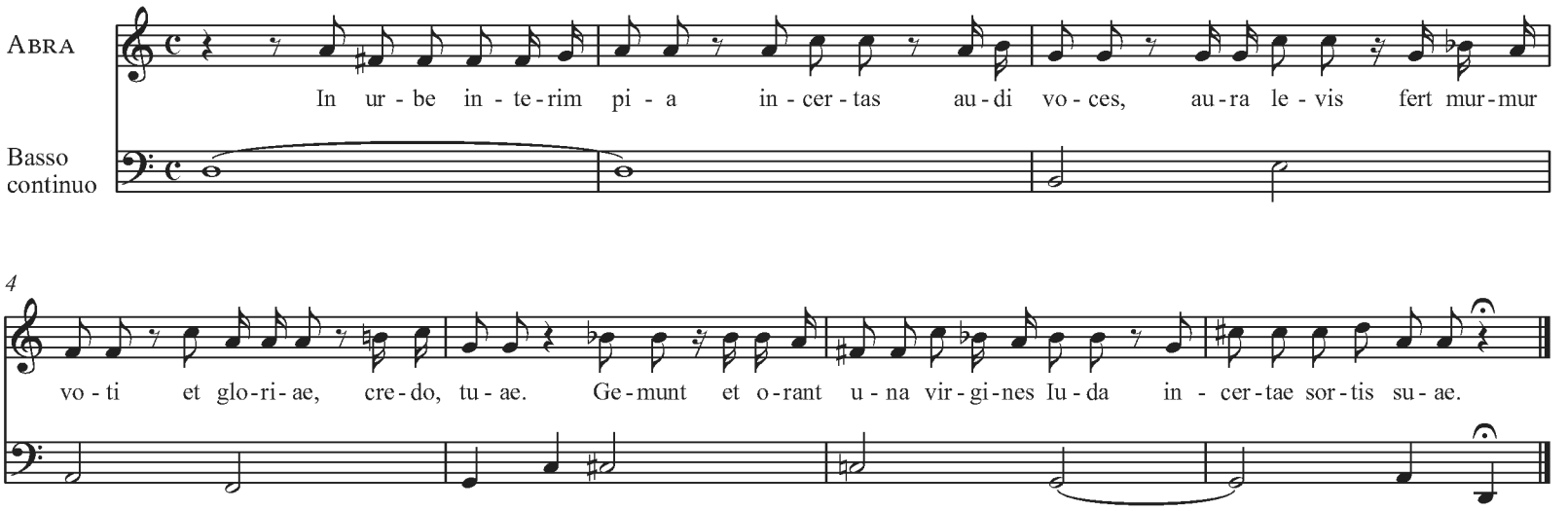
121

ve - re po - test u - na tua fa - vil - la, tua fa - vil - la.

Da capo

Carus

26. Recitativo



27. Coro – Chorus virginum psallentium in Bethulia



Carus

* a – strofa 1: bbcc – strofa 2: bbcc (2 S solo + 2 Vl I solo) – strofa 3: bbcc – d

13

(b) La 2da strofa cantano 2 soli soprani e 2 soli primi violini.
La 3a strofa tutti

2. tacet

2. tacet

1. Mun - di Rec - tor, de cae - lo mi - can - ti au - di pre - ces,
2. In Ju - di - tha tuae le - gi di - ca - ta flam - mas dul - cis,
3. Re - di, re - di iam vic - trix pu - gnan - do in ci - li - cio,

1. Mun - di Rec - tor, de cae - lo mi - can - ti au - di pre - ces,
2. tacet
3. Re - di, re - di iam vic - trix pu - gnan - do in ci - li - cio,

1. Mun - di Rec - tor, de cae - lo mi - can - ti au - di pre - ces,
2. tacet
3. Re - di, re - di iam vic - trix pu - gnan - do in ci - li - cio,

1. Mun - di Rec - tor, de cae - lo mi - can - ti au - di pre - ces,
2. tacet
3. Re - di, re - di iam vic - trix pu - gnan - do ci - li - cio,

19

1. au - di ces, et su - sci - pe vo - - - - - - - ta
2. flam - mas dul - cis tui a - mo - ris ac - cen - - - - - - - de;
3. in ci - li - cio, in pre - ce re - vi - - - - - - - ve:

1. au - di pre - ces, et su - sci - pe vo - - - - - - - ta
2. tacet
3. in ci - li - cio, in pre - ce re - vi - - - - - - - ve:

1. au - di pre - ces, et su - sci - pe vo - - - - - - - ta
2. tacet
3. in ci - li - cio, in pre - ce re - vi - - - - - - - ve:

1. au - di pre - ces, et su - sci - pe vo - - - - - - - ta
2. tacet
3. in ci - li - cio, in pre - ce re - vi - - - - - - - ve:

Carus

25

2. tacet

2. tacet

1. quae de cor - de pro te di - mi - can - ti sunt pie - ta - tis in
2. fe - ri - ta - te sic ho - stis do - ma - ta in Be - thu - liae spem
3. de Ho - lo - fer - ne sic ho - die trium - phan - do, pia Ju - di - tha, per

1. quae de cor - de pro te di - mi - can - ti sunt pie - ta - tis in
2. tacet
3. de Ho - lo - fer - ne sic ho - die trium - phan - do, pia Ju - di - tha, per

1. quae de cor - de pro te di - mi - can - ti sunt pie - ta - tis in
2. tacet
3. de Ho - lo - fer - ne sic ho - die trium - phan - do, pia Ju - di - tha, per

1. quae de cor - de pro te di - mi - can - ti sunt pie - ta - tis in
2. tacet
3. de Ho - lo - fer - ne sic ho - die trium - phan - do, pia Ju - di - tha, per

31

d *nach der 3. Strophe / after the third stanza*

1. si - nu - - - - - - ta.
2. pa - cis - - - - - - de.
3. sae - cu - la vi - - - - - - ve.

1. si - nu de - vo - - - - - - ta.
2. tacet
3. sae - cu - la vi - - - - - - ve.

1. si - nu de - vo - - - - - - ta.
2. tacet
3. sae - cu - la vi - - - - - - ve.

1. si - nu de - vo - - - - - - ta.
2. tacet
3. sae - cu - la vi - - - - - - ve.

Finis Prioris Partis

Carus 40.010/50

Pars Altera

28. Recitativo

Ozias

Sum - mi re - gis in men - te mi - hi sunt al - ta ar - ca - na: ho - stis ty - ran - ni,

Basso continuo

4

bel - la - to - ris in - i - qui pro - pe cae - lo fa - ven - te, fa - ta - tre - ma prae - de - o.

7

De - us A - bra e - xer - ci - tu - um De - us, es po - tens in bel - lo, tuo

10

no - mi - ni in - i - mi - cam vir - tu - te dex - te - rae tu - ae dis - si - pa gen - tem. Te sup - pli - ces pre -

13

ca - mur: ti - bi glo - ri - a sit di - li - gen - ti - um te no - va vic - to - ri - a.

Carus

29. Aria

Violino I, II
unis.

Viola

Ozias

Basso
continuo

3

7 6 6 [♮]
5

6

6 7
5

9

Ozias

O si - de - ra, o stel - lae, cum lu - na ca -

6 6 5
5 5 4 3

13

den - ti e - sto - te fa - cel - lae in ho - stem fe - ra - - - - - -

7 6 5 7 ♮
4 3

Carus

16

- - - - - - - - - les, fe - ra - - les.

19

O si - de - ra, ste - lae, cu lu - na ca -

22

den - ti, c lu - na a - den - ti e - sto - te fa - cel - lae in

25

ho - stem fe - ra - - - - - - - - - - - - - - - - -

Carus

28

7 6
5 4

7 6
5 4

5
3

31

tr

tr

tr

les, fe - ra - les.

34

tr

tr

6 6 7
5♭ 5

37

Cum noc - te fe - li - ci ru - ant im - pii i - ni - mi - ci, ru - ant im - pii i - ni -

Fine

Carus

40

mi - ci, et so - le sur - gen - ti, et so - le sur - gen - ti sint lu - ces mor -

43

ta - - - - - - - - - - - - - les, mor - ta -

46

les, et so - le sur - gen - ti sint lu - ces mor -

49

ta - - - - - - - - - - - - - les, sint lu - ces mor - ta - les.

Da capo

Carus

30. Recitativo

Ozias
Holofernes

Basso continuo

Ozias

Iam sae - vi - en - tis in ho - stem ca - stae no - strae Ju - di - thae gra - tae

3

sunt cae - lo pre - ces, tri - um - phan - do ad nos ci - to re - di - bit, et du - ce a - bla - to

6

Holofernes

to - ta gens pe - ri - bit in um - bra sur - gis ra - di - an - te in ma - re sol lu - mi - ne

9

ca - dit; sed tu, pul - chra Ju - di - tha, lu - mi - no - se mi

11

sol, in cae - co hor - ro - re, re - sur - gis co - ram me vi - vi - do ar - do - re.

Carus

31. Aria

Violino I
Violino II
Viola
Holofernes
Basso continuo con l'organo

9

18

27

Holofernes

Nox ob - scu - ra, te - ne - bro - sa, te - ne - bro - sa,

Carus

37

nox ob - scu - ra, te - ne - bro - sa,

47

te - ne - bro per ri - det lu - mi - no - sa mi - ro

57

ful - gi - da ni - to - re, ni - to - re, mi - ro ful - gi - da ni - to -

Carus

67

re. Nox ob - scu - ra,

77

te - ne - bro - sa, ne - bro - sa, per te ri - det lu - mi - no - sa, lu - mi - no - sa,

87

per te ri - det lu - mi - no - sa, lu - mi - no - sa

Carus

97

mi - ro ___ ful - gi - da ni - to - - - - - - - - - re. Nox ___ ob -

tasto solo

107

scu - ra, te - ne - bro - te - ne - bro - sa, per ___ te ri - det lu - mi - no - sa

7

117

tr

tr

mi - ro ___ ful - gi - da ni - to - re.

6 5 6 5
4 3 4 3

Carus

127

Fine

137

Ne - que [illegible] au - ro - ra tam su - per - ba, tam de - co - ra

147

vic - ta tuo sur - get splen - do - - - - - - -

* T./*m.* 152 Bc: Zur Vermeidung der Oktavparallele mit Vl II kann an dieser Stelle d^0 statt *B* gespielt werden.
To avoid the parallel octave with Vl II, d^0 *may be played here instead of* B flat.

Carus

157

(tr) tr

- - - - - - - re, splen - do - re.

6 5
4 3

167

Ne - que lu - no - vae Au - ro - ra tam___ su - per - ba, tam___ de - co - ra

7

176

tr tr tr

vic - ta tu - o sur - get___ splen - do - - - - re, splen - do - re.

7 ♭ ♮

Da capo

Carus

32. Recitativo

HOLOFERNES
JUDITHA

Basso continuo

HOLOFERNES

Bel - li - ge - rae meae sor - ti quae - so, o ca - ra, con - do - na:

4

JUDITHA

haec nu - mi - ne con - vi - va non sunt fer - cu - la di - gna. Ma - gni - tu - di - nis tu ae be - ne sunt

7

HOLOFERNES

si - gna. Ma - gnum meum cor tu red - dis, man - tem vul - tus

9

ITHA

tu - i me cre - ni - si sui Fac - to - ris in or - be a crea - tu - ra

12

HOLOFERNES

est a - do - ran - da i - ma - go. Ad tan - tum co - gis me vul - tu tu - o va - go.

15

JUDITHA

Quid - quid splen - det in o - re, est pul - vis, um - bra, ni - hil.

Carus

33. Aria

Mandolino solo

JUDITHA

Violini soli pizzicati *

8

15

22

tr

JUDITHA

Tran - sit ae - tas, vo - lant an - ni, no - stri

29

dam - - - - - - - - ni cau - sa su - mus.

Carus

* Die Violinen sind im Autograph im Bassschlüssel eine Oktave tiefer notiert. / *The Violin parts are notated in the autograph an octave lower in the bass clef.*

** T./*m.* 24: 𝄋 im Autograph getilgt, „D.C. [d]al Segno“ nach T. 127 jedoch vorhanden. Siehe den Kritischen Bericht.
𝄋 *deleted in the autograph, but "D.C. [d]al Segno" appears after m. 127. See the Critical Report.*



* T./*m.* 64: Die Fermate zeigt eine Kadenz der Singstimme an. / *The fermata indicates a cadence in the vocal part.*

71

78

Vi - vit a - ni - ma im - mor -

*

Fine

85

ta - lis, si vi - ta - lis a - mor, i - gnis, cunc - ta fu - mus, cunc -

92

ta fu

Vi - vit

99

a - ni - ma im - mor - ta - lis, si vi - ta - lis a - mor, i - gnis,

106

cunc - ta fu - mus, a - mor, i - gnis, cunc - ta fu - mus.

* T./*m.* 80: Zur Vermeidung von Quintparallelen kann dreimal g^1 statt e^1 gespielt werden. / *To avoid parallel fifths,* g^1 *may be played three times instead of* e^1.

114

121

tr

Da capo [d]al 𝄋

34. Recitativo

HOLOFERNES

HOLOFERNES
JUDITHA

Haec in cra - sti - num ser - va: ah, ni - ve - re es - se

Basso continuo

3

i - gne - mo - rem, si ni - mis sen - ti - o in me

5

JUDITHA

vi - sce - ra ar - de - re. Tan - ti ca - lo - ris ae - stum tem - pe - ra, stre - nu - e dux, flam - mas e -

8

HOLOFERNES JUDITHA HOLOFERNES

vi - ta. U - ror. Lon - ge i - bo. Non, ca - ra, ca - ra, ca - - ra Ju - di - tha.

7
5

Carus

35. Aria

Largo

Oboe

Holofernes

Organo *

4

7

9

11

Holofernes

No - li, o ca - ra, te a - do - ran - tis vo - to

Carus

* Das untere System der Orgelstimme ist auch in der Bc-Stimme (Carus 40.010/14) abgedruckt und kann ad lib. ausgeführt werden.
The lower staff of the organ part is also printed in the Bc part (Carus 40.010/14) and may be performed ad lib.

14

du - cis__ non fa - ve - re, vo - to du - cis__ non fa - ve - - - - re.

17

19

o ca - ra,__ ca - ra, ca - ra,__ te a - do -

21

ran - tis vo - to du - cis__ non fa - ve - re, te a - do - ran - - -

Carus

23

25

- -

- - - - - tis vo - to du - cis non fa - ve - re.

28

tasto solo

30

32

Carus

34

Et su - spi - ria a - ni - mae a - man - tis sal - tem di - sce non hor -

Fine

36

re - re, sal - tem di - sce non hor - re - - - - -

tr

38

- - non hor - re - re. Et su -

tr

40

spi - ria a - ni - mae a - man - tis sal - tem di - sce non hor - re - re.

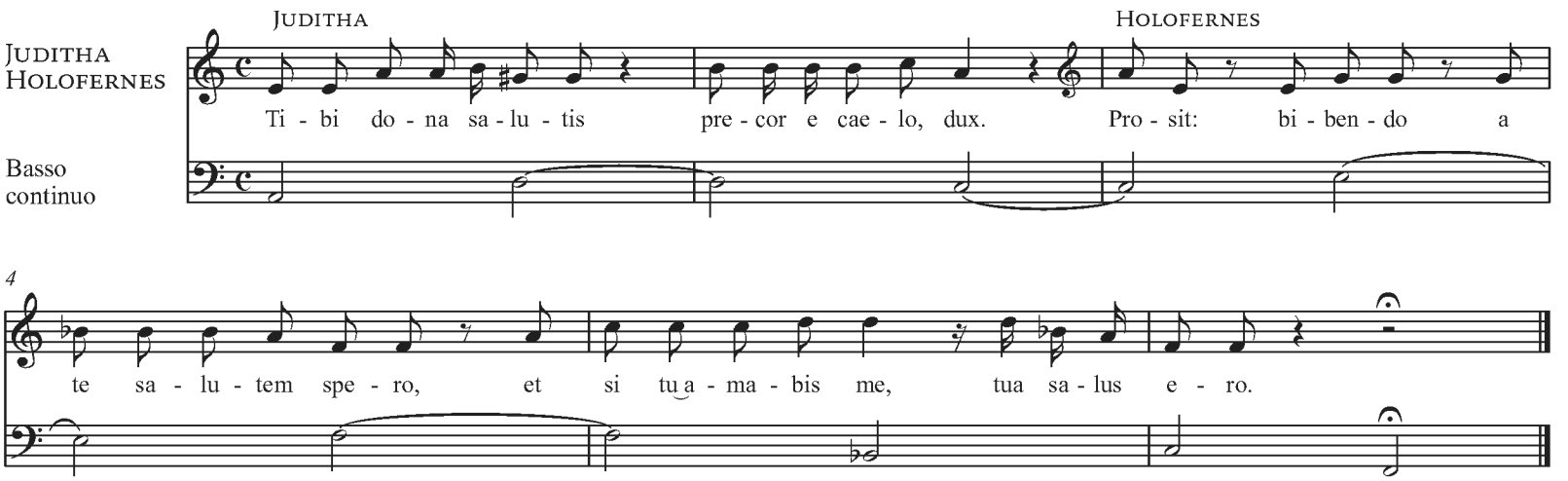
tr

tr

Da capo

Carus

36. Recitativo



37. Coro



* Siehe das Vorwort. / *See the Foreword.*

17

(Fine)

Ple - na nec - ta - re, non me - ro, au - re - a po - cu - la, al - mi a - mo - res,

Ple - na nec - ta - re, non me - ro, au - re - a po - cu - la, al - mi a mo - res,

Ple - na nec - ta - re, non me - ro, au - re - a po - cu - la, al - mi a - mo - res,

Ple - na nec - ta - re, non me - ro, au - re - a po - cu - la, a - mi a - mo - res,

Fine

65

26

myr - to et ro - sis co - ro - na - - - - - - - - te, co - ro - na - te.

myr - to et ro - sis co - ro - na - - - - - - - - te, co - ro - na - te.

myr - to et ro - sis co - ro - na - - - - - - - - te, co - ro - na - te.

myr - to et ro - sis co - ro - na - - - - - - - - te, co - ro - na - te.

Carus

35

Et in mu - tu - o gau - dio ve - ro

Et in mu - tu - o gau - di - o ve - ro

Et in mu - tu - o ga - di - o - ro

Et in mu - tu - o gau - dio ve - ro

43

ho - rum nu - mi - num ar - do - res dul - ci flam - ma pro - spe - ra - te.

ho - rum nu - mi - num ar - do - res dul - ci flam - ma pro - spe - ra - te.

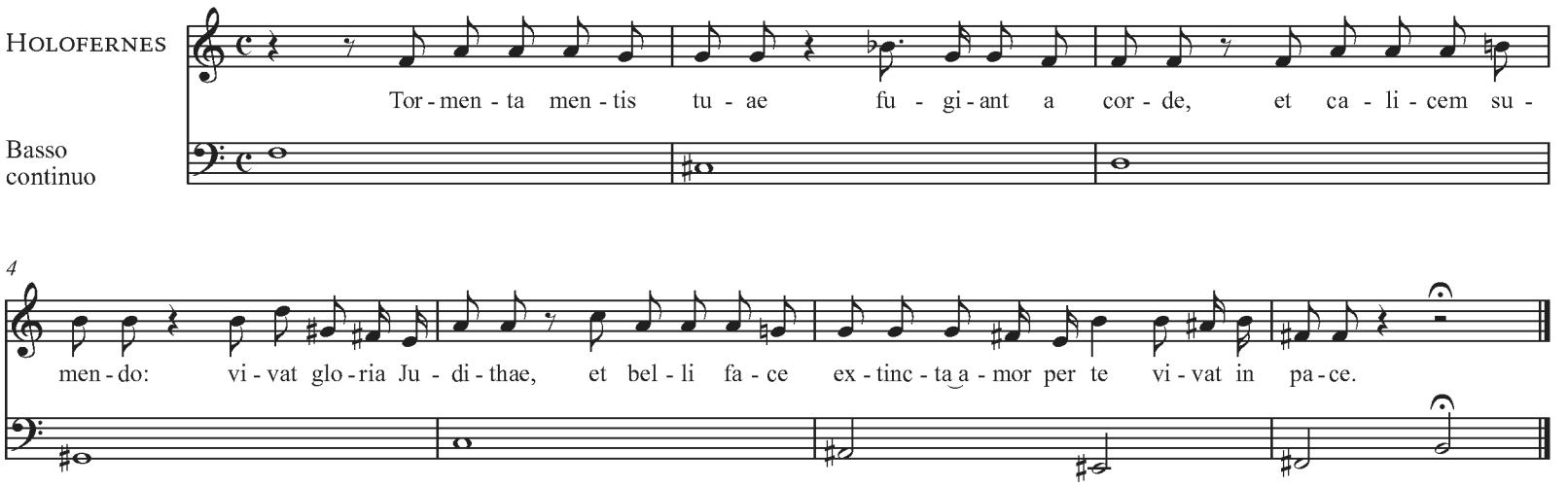
ho - rum nu - mi - num ar - do - res dul - ci flam - ma pro - spe - ra - te.

ho - rum nu - mi - num ar - do - res dul - ci flam - ma pro - spe - ra - te.

Da capo il ritornello sino al segno 𝄐*

* Im Autograph ist nur die Fermate T. 50 vorhanden. Empfehlung des Herausgebers: Wiederholung von T. 1 bis zur ergänzten Fermate in T. 18.
The autograph shows only the fermata at m. 50. Editor's recommendation: repeat from m. 1 to the added fermata at m. 18.

38. Recitativo



39. Aria



Carus

10

pa - - ce, et pax re - gnet sin - ce - - - ra, et in Be - thu - lia

13

fax sur - gat a - mo - ris, sur - gat a - mo - ris.

16

In pa - ce sem - per stat lae -
In pa - ce, a - ni - ma mea, tu

19

ti - tia ve - ra, nec am - plius bel - la sint cau - sa do - lo - ris, cau - sa do - lo - ris.
cunc - ta spe - ra, si pax so - la - cium est no - stri mae - ro - ris, no - stri mae - ro - ris.

Carus

23

In pa - ce, _ bo - ne Deus, _____ cunc -

26

ta tu ___ fa - cis, et ca - ra, ___ ca - ra, ca - ra ti - bi sunt mu -

29

ne - ra pa - cis, mu - ne - ra pa - cis.

33

Carus

40. Recitativo



41. Aria



* Zur Besetzung siehe das Vorwort. / *Regarding the instrumentation, see the Foreword.*

** Anmerkung in der Quelle durchgestrichen; siehe den Kritischen Bericht. / *Remark crossed out in the source; see the Critical Report.*

8

17

24

VAGAUS

Um - brae ca - - - - - - - - -

* T./*mm.* 16–24, 69–72, 95–100, 130–141: Die geklammerten Stellen sind im Autograph gestrichen und können ad libitum gespielt werden.
In diesem Fall gelten jeweils die klein gedruckten Noten des Anschlusstakts sowie ggf. die gepunkteten Bögen. Siehe den Kritischen Bericht.
The passages in brackets are crossed out in the autograph and may be played ad libitum. In this case, the small-printed notes of the connecting bar and, where applicable, the dotted slurs apply. See the Critical Report.

32

- - rae, um - brae ca - rae, au - rae a - do - ra - tae, au - rae a - do - ra - tae, deh,

40

tr

tr

gra - ta - ra - te. Si

48

do - mi - nus dor - mit, stet ta - ci - ta gens, stet ta - - - - - - - ci - ta

Carus

56

gens.

64

Um - brae - - - rae, ca - rae, um - brae ca - rae, au - rae a - do -

72

tr

tr

ra - tae, au - rae a - do - ra - tae, deh, gra - tae spi - ra - te. Si do - mi - nus dor - mit, stet

Carus

80

ta - - - - - - - - - - - - ci - - ta

88

gens, ci - ta gens.

96

G.P.

Carus

106

A cu - ra tam

Fine

116

gra - - - - - - - vi in som - - - - -

125

no su - a - vi sit pla - ci - da mens. A cu - ra tam

* T./*m.* 113: Bei einer Aufführung mit zwei Altblockflöten in F kann anstelle des *e*^{1} ein *g*^{1} gespielt werden.
In a performance with two treble recorders in F, a g^{1} *may be played instead of the* e^{1}.

133

gra - - - - vi in som - - - - - - no su - a - vi

142

pla da mens, sit pla - ci - da mens.

151

Da capo [d]al 𝄋

Carus

42. Recitativo

VAGAUS
JUDITHA
ABRA

Basso continuo

VAGAUS

Quam for - tu - na - ta es tu, va - ga ma - tro - na, quae de tam stre - nuo du - ce tri - um - pha - sti, et

4

JUDITHA

ho - sti - um do - ma - to - rem tu do - ma - sti. Fa - xit * de cae - lo Rex, re - ges qui re - git, et

7

cor - dis mei de - vo - ta ex - au - di - at pi - e - tas De - i su - spi - ri - [illegible] vo

10

VAGAUS

Be - ne in tha - la - mo qui - e - scat; tol - lo, et hic, pul[illegible]hra Ju - di - tha, po - tes cum du - ce

13

tu - o lae - ta - ri et [illegible]e - nas cor - dis tu - i tu con - so - la - ri. Sed huc an - cil - la

16

ve - nit, iam fe - sti - nans di - sce - do et sic a - mo - ri tu - o lo - cum con - ce - do.

19

JUDITHA

Be - ne ve - ni - sti, o fi - da, en tem - pus no - strae glo - ri - ae et su - spi - ra - ta tan - dem ho - ra vic -

Carus

* T./*m.* 5: „faxit“ ist wahrscheinlich eine poetische Form für „facit“. / *“faxit” is probably a poetic form of “facit”.*

22

ABRA

to - ri - ae. Cunc - ta fau - ste suc - ce - dant, et ti - bi, o mea Ju - di - tha, e - ris et pa - triae

25

JUDITHA

tu - ae sa - lus et vi - ta. Nil ul - tra: clau - de fo - res, im - pe - di vi - a -

28

to - res, et cae - le - sti fer - vo - re cor ac - cen - de, et mox vic - tri - cem me ta - ci - [illegible]

43. Aria

Allegro

Violino I, II unis.

ABRA

Basso continuo

8

15

Carus

22

Non i - ta re - du - cem pro - ge - ni - em no - to rap - tam a

29

ge - li - do ma - ter ex - spec - tat, ut e - go f - vi - da, ut

35

e - go fer - spec - to te, ut e - go fer - vi - da ex -

41

spec - to te. Non i - ta

48

ma - ter ex - spec - tat re - du - cem pro - ge - niem rap - tam a no - to

Carus

54

ge - li - do, a no - to ge - li - do, ut e - go fer - vi - da,

60

ut e - go fer - vi - da ex - spec - to te, ex - spec - to

66

te, ut e fer - vi - ex - sp - to te, ut e - go

72

fer - vi - da ex - spec - to te.

79

Carus

86

Sed poe - na bar - ba-rae et bre - vis

Fine

93

mo - rae a - ni-mam ni - mi-um ve - xat a - man - tem ti -

99

mo - re et spe,

106

Sed poe - na bar - ba-rae et bre - - - - - - vis

112

mo - rae a - ni - mam ni - mi-um ve - xat a - man - tem ti - mo - re et spe.

Da capo

Carus

44. Recitativo

ABRA

Iam per - go, po - stes cla - u - do, et te, no - stra e - ro - i - na, ex - spec - to et la - u - do.

Basso continuo

45. Recitativo accompagnato – Concerto delle viole all'inglese *

I

II

Viola da gamba III

IV

V

JUDITHA

Sum - me a[illegible]m cre - a - [illegible]r, [illegible]ui de ni - hi - lo iam cunc - ta e - du -

Violone solo

3

xi - sti, et ti - bi ut ser - vi es - se - mus, ad i - ma - gi - nem tu - am tu nos fe - ci - sti,

Carus

* Gemeint ist ein Gambenconsort; siehe das Vorwort. */ This refers to a gamba consort; see the Foreword.*

6

cle - mens in cae - lo Pa - ter, po - tens in mun - do De - us, qui Ja - he - li vic - tri - ci, qui

9

De - bo - rae - d a - diu - va nos in pre - ce et cul - pas tol - le; et de

12

for - ti tua dex - tra im - bel - li dex - trae me - ae ro - bur ex - tol - le.

Carus

46. Aria

Larghetto

I
II
*Viola da gamba** III
IV
V
JUDITHA
Violone solo

6

12



* Die Besetzungsangabe fehlt im Autograph. Es ist davon auszugehen, dass weiterhin die Besetzung des vorausgehenden Rezitativs gilt. Siehe auch den Kritischen Bericht. / *The instrumentation is missing from the autograph. It is to be assumed that the instrumentation of the preceding recitative continues to apply. See the Critical Report.*

18

JUDITHA

In som - no pro - fun - do si ia - cet im -

25

mer - sus, li-us sit - gil, non am - pli-us sit vi - gil qui dor - -

31

- mit in te.

* Die Achtelnoten in der Singstimme sollten auf ein Sechzehntel verkürzt werden, wie es die kurzen Auftakte (z.B. T. 21, 25, 27, 29) wie auch z.B. T. 26, 28, 31 nahelegen. / *The eighth notes in the vocal part should be shortened to sixteenth notes, as suggested by the short upbeat bars (e.g. mm. 21, 25, 27, 29) and e.g. mm. 26, 28, 31.*

37

Si ia - cet im - mer - sus in som - no pro - fun - do, non am - plius sit

43

vi - gi dor - - - - - - mit, qui dor - - -

49

- mit in te.

[♯]

Carus

55

Qui - e - scat ___ ex - san - guis, ___ et san - guis ___ sic

Fine

62

e - xe - at ___

Qui - e - scat ___ ex - san - guis, ___ et

68

san - guis ___ sic e - xe-at su - per - bus ___ in me, su - per - bus in me.

Da capo

Carus

47. Recitativo accompagnato

Violino I
Violino II
Viola
Juditha
Abra
Basso continuo

Juditha

Im-pi-i, in-di-gni ty-ran-ni, co-no-pe-o hic ap-pen-sum de-nu-do fer-rum, ic-tus

ten- Ho-lo-fer-nis bu-sto, Deus, in no-mi-ne tu-o scin-do cer-

vi-cem. Sal-ve-te, o pia ten-

Carus

10

to - ria, in vo - bis sem - per cla - ra et cae - lo et mun - do sit al - ta vic - to - ri - a.

13

A - bra, A - bra, ac - ci - pe mu - nus, in sac - cu - lum re - po - ne et, fi - [illegible] - cil - ia, me

16

se - que - re, fe - sti - na, et e - mens ex - [illegible] ca - stra - to per - du - cat nos dex - tra di -

19

vi - na Quid [illegible] Oh mi - ra res! Di - ro dra -

21

co - ni tu ca - put ob - trun - ca - sti, et si - mul u - na in u - no om - nes do - ma - sti?

24

E - a - mus, ci - to e - a - mus, et mil - le, mil - le De - o gra - tias a - ga - mus.

Carus

48. Aria

Allegro

Violino I, II unis.

Abra

Basso continuo

ful - gi - da per te pro - pi - tia cae - li fax, si - ci a - ni - mae spe re -

ful - si - ma pax, ful - sit al - ma pax, re - ful - sit al - ma pax,

ful - sit al - ma pax, so - lum be - a - to Du - ci in - cre - a - to de -

be - tur no - stra pax et no - stra glo - ri -

Carus

18

a, de - be - tur no - stra pax et no - stra glo - ri - a.

21

24

Dat il - le co - di - do rem, il - le dex - trae vi -

Fine

27

go - rem m suae no - stra vic - to - ria.

30

Dat il - le cor - di ar - do - rem, il - le dex - trae vi - go - rem et

33

ma - - nus do - - num suae no - stra vic - to - ri - a.

Da capo

Carus

49. Recitativo

VAGAUS

Iam non pro - cul ab a - xe est a - scen - dens au - ro - ra, un - di - que ra - ra

Basso continuo

4

cae - lo si - de - ra mi - cant: in ten - to - ri - o pal - let in - cer - ta lux: pa - tet in - gres - sus,

7

ne - mi - nem vi - de - o. Sed he - u, heu, quid cer - [illegible] sus [illegible] di - que

10

san - guis! Heu, hor - ren - dum vi - su! Trun - cus do - mi - ni me - i ia - cet ex -

13

san - g Mi - li - te huc [illegible] ni - te, sur - gi - te, o ser - vi, ex - cu - biae, non dor - mi - te. Om - nes

16

per - di - ti su - mus, Be - thu - lia a - mis - sa et Ho - lo - fer - ne ex - tinc - to. Heu,

19

cunc - ti, cunc - ti mi - se - ri plo - re - mus, et du - cis no - stri fu - nus vin - di - ce - mus.

Carus

50. Aria

Presto

I
Violino
II

Viola

VAGAUS

Basso continuo

4

7

10

VAGAUS

Ar - ma - tae fa - ce et an - gui - bus a cae - co re - gno squal - li - do, a cae - co re - gno squal - li - do, fu - ro - ris so - ciae

Carus

14

bar - ba - ri fu - riae, fu - riae, fu - ri - ae, ve - ni - te ad nos. Ar -

18

ma - tae fa - ce et an - gui - bus a cae - co re - gno squal - li - ar - ma - - -

21

- - - - - - - - - - tae

24

fu - riae, fu - riae, fu - riae, ar - ma - - - - - - - - - - - -

♮ 7 6♭ 7♭ 6 7 6

* T./m. 16: Im Autograph c^0. Ein Trugschluss auf c-Moll erscheint jedoch an dieser Stelle harmonisch unpassend. Vorschlag des Herausgebers: es^0.
In the autograph: c^0. *However, a deceptive cadence to C minor seems harmonically inappropriate at this point. Editor's suggestion:* e flat^0.

28

- tae a cae - co re - gno squal - li - do, ar - ma - tae fa - ce et an - gui - bus fu - ro - ris so - ci - ae

31

bar - ba - ri, fu - ro - ris so - ciae ba - ba - ri, fu - ri - ae fu - ri fu - riae ar - ma - -

35

- - - ni - te ad nos.

39

Fine

Carus

43

Mor - te, fla - gel - lo, stra - gi - bus vin - dic - tam tan - ti fu - ne - ris, vin - dic - tam tan - ti fu - ne - ris i -

47

ra - ta, i -

50

ra - ta du - ces do - ce - te vos. Vin - dic - tam tan - ti fu - ne - ris i -

54

ra - ta no - stra pec - to - ra, mor - te, fla - gel - lo, stra - gi - bus du - ces do - ce - te vos, do - ce - te vos.

Da capo

Carus

51. Recitativo



Carus

52. Aria

Allegro

I
Violino
II

Viola

OZIAS

Basso
continuo

8

16

OZI

Gau - de, fe - lix Be - thu - li - a, lae -

7

24

ta - re, con - so - la - re, urbs ni - mis af - flic - ta.

Carus

33

Gau - de, fe - lix Be - thu - lia, lae - ta - re,

41

gau - de, gau - de, gau - de, con - so - la - - -

50

- - - - - - - - - re, urbs ni - mis af - flic - ta,

7

Carus

58

con - so - la - - - - - - - re, urbs ni - mis af - flic - ta.

66

74

Cae - lo a - ma - ta es for - tu - na - ta,

7

Fine

Carus

82

for - tu - na - ta, in - ter ho - - - - - - -

7
♯

90

- - stes sem - per in - vic ta, in - ter

98

ho - - - - - - stes sem - per, sem - per, sem - per in - vic - ta.

Da capo

Carus

53. Recitativo accompagnato

I
Violino
II
Viola
Ozias
Basso continuo

I - ta de-cre-to ae-ter - no Ve - ne - ti ma - ris ur - bem in - vio - la - tam di - scer - no,

4

sic in ir - ni im ty - ran - no urbs vir - go gra - tia De - i sem - per mu - ni - ta

7

e - rit no - va Ju - di - tha, et pro po - pu - lo su - o Pa - stor o - ra - bit, et fi - de - lis O -

Carus

10

zi - as ve - ram Be - thu - liae su - ae fi - dem ser - va - bit. E - ia, vir - gi - nes Si - on,

13

fe - sti - na - te cum glo - ria spe - ra - ta vic - to - ri - a, et pie - ta - tis in si - nu

16

cum psal - te - rio so - nan - ti ap - plau - di - te Ju - di - thae tri - um - phan - ti.

Carus

54. Coro – Chorus exsultantium virginum pro Judithae triumpho

Allegro

* ⓐ

Tromba I, II unis.

Timpani Re-La / d-A

Oboe *I, II unis.*

Violino I, II unis.

Viola

Basso continuo

7

11 ⓑ

1. Sal-ve, in-vic-ta Ju-di-tha for-mo-sa, pa-triae splen-dor, spes no-strae sa-lu-tis, sa-lu-tis.
2. De-bel-la-to sic bar-ba-ro Tra-ce tri-um-pha-trix sit MA-RIS RE-GI-NA, RE-GI-NA,

1. Sal-ve, in-vic-ta Ju-di-tha for-mo-sa, pa-triae splen-dor, spes no-strae sa-lu-tis, sa-lu-tis.
2. De-bel-la-to sic bar-ba-ro Tra-ce tri-um-pha-trix sit MA-RIS RE-GI-NA, RE-GI-NA,

1. Sal-ve, in-vic-ta Ju-di-tha for-mo-sa, pa-triae splen-dor, spes no-strae sa-lu-tis, sa-lu-tis.
2. De-bel-la-to sic bar-ba-ro Tra-ce tri-um-pha-trix sit MA-RIS RE-GI-NA, RE-GI-NA,

1. Sal-ve, in-vic-ta Ju-di-tha for-mo-sa, pa-triae splen-dor, spes no-strae sa-lu-tis, sa-lu-tis.
2. De-bel-la-to sic bar-ba-ro Tra-ce tri-um-pha-trix sit MA-RIS RE-GI-NA, RE-GI-NA,

7 ♯

* a – strofa 1: bbcc – strofa 2: bbcc – d

Carus

21

1. Sum-mae nor-ma tu ve-re vir-tu-tis e-ris sem-per in mun-do glo-rio - - - -
2. et pla-ca-ta sic i-ra di-vi-na A-DRIA vi-vat et re-gnet in PA - - - -

7

30

nach der 2. Strophe / after the second stanza

- - - - - sa, glo-rio-sa. Vi-vat, vi-vat, vi-vat in PA-CE.
- - - - - CE, in PA-CE.

7

Finis

Kritischer Bericht

I. Die Quellen

A: Autographe Partitur, Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino (I-Tn). Signatur: *Ms Foà 28*, fol. 209r–302v.[1].

Vorsatzblatt des Bandes: *Dj* | *Don Aantonio [!] Vivaldi* | *Cantate:* | *Tomo II*. Enthält neben dem Oratorium *Juditha triumphans* autographe und nicht-autographe italienische Arien und Kantaten Vivaldis. Wie der gesamte Band ist die Partitur von *Juditha triumphans* auf Papier im Querformat (230 x 205 mm) geschrieben. Es weist das für venezianisches Papier übliche Wasserzeichen mit drei Halbmonden auf und ist 10-zeilig rastriert. Dem Oratorium ist kein Titel vorgebunden oder vorangestellt, es beginnt mit dem ersten Chor. Links oben notierte Vivaldi das Kürzel „LDBMDA", das sich häufiger auf seinen Kompositionen findet und mit „Laus Deo Beataeque Mariae Deiparae. Amen" aufgelöst werden kann.

Das Manuskript wurde von Vivaldi aus durchnummerierten Einzelfaszikeln zusammengestellt, wobei die beiden Teile von ihm separat nummeriert wurden: Pars Prior: Faszikel 1–9, Pars Altera: Faszikel 1–11. Die Faszikel bestehen i. d. R. aus zwei Doppelblättern. Ausnahmen sind: Pars prior, Faszikel 3 (drei Doppelblätter), 4 (ein Doppel- und ein Einzelblatt), 6 (dass.); Pars altera: Faszikel 4 (3 Doppelblätter), 5 (ein Doppel- und ein Einzelblatt), 6 (dass.), 8 (dass.). Später wurden die 93 Blätter in einer älteren (fol. 206–295) und neueren Schicht (fol. 209–302) foliiert, wobei sich die vorliegende Edition bei allen Blattangaben auf die neuere Schicht bezieht. Durch Einbinden inmitten anderer Stücke oder an falscher Stelle sind eingelegte Faszikel erkennbar. Diese enthalten Arien, die entweder kurz vor der Aufführung eingeschoben oder zu einem späteren Zeitpunkt ausgetauscht wurden: fol. 217r–219v (Nr. 5b), fol. 241r–244v (Nr. 13), fol. 247r–248v (Nr. 21b). Fol. 272r–275v fehlen und enthielten möglicherweise die verloren gegangene Szene des Ozias „O mirabilis Deus".

Pars prior
Faszikel 1: 209r–212v (Nr. 1)
Faszikel 2: 213r–216v (Nr. 1, 2, 3, 4, 5a)
Einlage: 217r–219v (Nr. 5b)
Faszikel 3: 220r–225v (Nr. 5a, 6, 7, 8, 9, 10, 11)
Faszikel 4: 226r–228v (Nr. 11, 12, 14, 15)
Faszikel 5: 229r–232v (Nr. 15, 16, 17)
Faszikel 6: 233r–235v (Nr. 17, 18, 19)
Faszikel 7: 236r–239v (Nr. 19, 20, 21a)
Faszikel 8: 240r–240v (Nr. 21a, 22)
Einlage: 241r–244v (Nr. 13)
Faszikel 8: 245r–246v (Nr. 23)
Einlage: 247r–248v (Nr. 21b)
Faszikel 8: 249r–249v (Nr. 23)
Faszikel 9: 250r–253v (Nr. 24, 25, 26, 27)

Pars altera
Faszikel 1: 254r–257v (Nr. 28, 29, 30, 31)
Faszikel 2: 258r–261v (Nr. 31, 32, 33)
Faszikel 3: 262r–267v (Nr. 33, 34, 35, 36, 37)
Faszikel 4: 268r–271v (Nr. 38, 39, 40, 41)
Fehlt: 272r–275v (möglicherweise verlorenes Faszikel der Szene des Ozias; vgl. Hinweis fol. 292r: „Ozias / Ò mirabilis Deus" und Libretto)
Faszikel 5: 276r–279v (Nr. 41)
Faszikel 6: 280r–282v (Nr. 41, 42, 43)
Faszikel 7: 283r–286v (Nr. 43, 44, 45, 46)
Faszikel 8: 287r–290v (Nr. 46, 47)
Faszikel 9: 291r–294v (Nr. 48, 49, 50)
Faszikel 10: 295r–298v (Nr. 50, 51, 52)
Faszikel 11: 299r–302v (Nr. 52, 53, 54)

Der Schriftduktus ist insgesamt relativ sauber und lässt nur an wenigen Stellen Eingriffe, Überarbeitungen und abweichende Kompositionsansätze erkennen. Flüchtig ist hingegen die wohl kurz vor der Aufführung eingeschobene Arie Nr. 13 geschrieben, was auf eine gewisse Eile bei der Komposition schließen lässt.

L: Gedrucktes Libretto, erschienen bei Bartolomeo Occhi, Venedig 1716, 16 Seiten. Exemplare: Rom, Biblioteca musicale governativa del Conservatorio di musica S. Cecilia (I-Rsc), *Carv.08739* (enthält handschriftlich Namen von Sängerinnen). Venedig, Biblioteca di Studi Teatrali di Casa Goldoni (I-Vcg),*59 F 02.19* (für die Edition benutzt).

Titelblatt: *JUDITHA TRIUMPHANS* | *DEVICTA HOLOFERNIS BARBARIE* | *Sacrum Militare Oratorium* | *HISCE BELLI TEMPORIBUS* | *A Psalentium Virginum Choro* | *IN TEMPLO PIETATIS CANENDUM* | *JACOBI CASSETTI EQ.* | *METRICÈ VOTIS EXPRESSVM.* | *Piissimis ipsius Orphanodochii PRÆSI-* | *DENTIBVS ac GUBERNATORIBUS* | *submissè Dicatum.* | *MUSICÈ EXPRESSUM* | *Ab Admod. Rev. D.* | *ANTONIO VIVALDI* || *VENETIIS, MDCCXVI.* | *Apud Bartholomæum Occhium, sub signo S. Dominici.* | *SUPERIORUM PERMISSU.*

Auf das Titelblatt folgt die Aufstellung der Rollen:
[2] ALLOQUENTES
Juditha.
Abra ejus Ancilla:
Holofernes.
Vagaus Servus Holofernis.
Ozias summus Sacerdos.
Chorus militum furientium in Acie.
Virginum canentium in Bethulia

Darauf folgt ein kurzes „Argomento", das in die Handlung einführt:
Tempus,
Quò Sacerdotis Oziæ excitata fervore Generosa Juditha præcibus, jejunio, & Cilicio armata, inter dimicantium acies alacriter impressa, Barbari Ducis amorem allicuit, donec cœna parata, somno, vinoq. sepultum divina annuente clementia, Holofernis caput proprio ejus ense viriliter amputavit, & de sævissimo hoste, Bethulia lætante triumphavit.

[1] Die Quelle ist online verfügbar und kann über *www.internetculturale.it* recherchiert werden.

Pars prior: S. 3–8; Pars altera: S. 9–16. Die beiden Teile sind nicht in Szenen unterteilt; die Abfolge von Rezitativ und Arie ist durch Einrückung der Arien angezeigt.

Der Druck wird von einem allegorischen Gedicht beschlossen:[2]
CARMEN ALLEGORICUM.
Præsens est Bellum, Sæviminantur, & hostes:
ADRIA JUDITHA est, & socia ABRA FIDES
Bethulia ECCLESIA, OZIAS summusque Sacerdos,
Christiadum Cœtus, Virgineumque Decus
Rex Turcarum Holofernes, Dux Eunuchus, & omnis
Hinc Vi[c]trix VENETUM quam benè Classis erit.
Iac. Cassetti.

II. Editionsprinzipien

Die Neuausgabe gibt den Stand des Autographs wieder, wobei einerseits die Partituranordnung im Sinne der barocken Partitur (Blechbläser, Holzbläser, Streicher) vereinheitlicht wurde und andererseits die in die Partitur arbiträr eingebundenen Einlagen an die richtige Stelle gesetzt wurden. Weitere Eingriffe des Herausgebers sind entweder in den Einzelanmerkungen (III.) nachgewiesen oder bereits im Notentext durch abweichende Darstellung wie Kleindruck, Kursivstellung oder Strichelung diakritisch gekennzeichnet.

Da im Autograph Satzüberschriften weitgehend fehlen, wurden sie ergänzt oder vereinheitlicht. Der Stimmenvorsatz ist im Autograph nicht in allen Fällen vollständig, oftmals fehlt die Bezeichnung der Streichinstrumente, die quasi als selbstverständlich vorausgesetzt wurden. Die Besetzungsangaben wurden entsprechend ergänzt, siehe im Detail unter III. Einzelanmerkungen. Im Autograph sind die Stimmen in folgenden Schlüsseln notiert: Vagaus, Abra: Sopranschlüssel, Juditha, Holofernes, Ozias: Altschlüssel, Chor: Sopran-, Alt-, Tenor- und Bassschlüssel. Die Instrumente erscheinen entweder in der heute üblichen Schlüsselung (i. d. R. Streichinstrumente, Holzbläser, Pauken) oder weichen folgendermaßen davon ab: So erscheinen die Theorben in Nr. 21a im Tenor- und Bassschlüssel, die Gamben im Violin-, Sopran-, Alt-, Tenor- und Bassschlüssel (Nr. 45) sowie im Violin- (I, II), Alt-, Tenor- und Bassschlüssel (Nr. 46). Transponierende Instrumente sind i. d. R. klingend notiert (Trompeten in Nr. 1 und 54, Klarinetten in Nr. 37); zur Notation der Viola d'amore in Nr. 15 vgl. das Vorwort. Die Notation wurde v. a. in Bezug auf Schlüsselung und Vorzeichensetzung modernen Gepflogenheiten angepasst, d.h. z. B. für ein auflösendes ♭-Zeichen wurde ein Auflösungszeichen gesetzt. Nach heutiger Lesart überflüssige Vorzeichen wurden weggelassen, und ergänzte Vorzeichen wurden nur diakritisch gekennzeichnet, wenn sie nach den Notationsgepflogenheiten des 18. Jahrhunderts notwendig gewesen wären. Bloße Warnakzidentien werden nicht eigens gekennzeichnet. Versehentlich bei melismatischer Textierung getrennt gebalkte Noten, deren Zusammengehörigkeit jedoch durch einen Bindebogen angezeigt ist, wurden zusammengezogen. Fehlende Ganztaktpausen wurden stillschweigend ergänzt. Vivaldi notiert (wie andere Komponisten auch) teilweise die Violine und Viola im Bassschlüssel und zeigt damit an, dass diese Stimmen eine Bassfunktion übernehmen („Bassettchen") oder mit dem Bass im Unisono spielen. Die praktische Ausführung erfordert an diesen Stellen eine Oktavierung,[3] die manchmal auch durch höher gelegene Anschlussnoten angezeigt ist. Ggf. muss die Lage aufgrund der Beschränkungen des Ambitus teilweise verändert werden. Hier bietet die Neuausgabe eine entsprechend spielbare Lesart an. Spielbare Lesarten werden auch bei anderen „colla parte"-Stellen, wie bei Oboe und Trompete in Nr. 1, T. 51 in der Edition notiert. Schlusstakte, die bei Vivaldi überschüssige oder fehlende Werte enthalten, wurden angeglichen. Der Hinweis „D.C." für „Da capo" wurde in allen Fällen ausgeschrieben. Vivaldi verwendet teilweise das Kürzel „D.C. al segno" und verweist damit auf einen späteren Beginn der Wiederholung („von vorne beim Zeichen"). Die Neuausgabe schreibt „Da capo dal segno".

Das Libretto wurde anhand der klassischen bzw. mittellateinischen Orthografie korrigiert, da italianisierende Schreibweisen benutzt wurden, an einigen Stellen Fehler und abweichende Schreibweisen in Libretto und Partitur zu Sinnabweichungen und Entstellungen führen und zudem teilweise mehrere unterschiedliche Orthografien für dasselbe Wort benutzt werden. Abkürzungszeichen sowie Kaudierungen des „e" (= „æ" oder „œ") wurden aufgelöst. Durch die Korrekturen ergeben sich gegenüber der Partitur teilweise Änderungen der Lautung. Die Interpunktion ist quellennah, wurde jedoch teilweise dem Satzbau und Sinn gemäß abgeändert. Auch im Vergleich zwischen Partitur und Libretto ergeben sich Unterschiede. Die Edition orientiert sich an der Partitur und korrigiert, falls notwendig. In der folgenden Tabelle sind Lautungs- und Sinnänderungen, Abweichungen von Wörtern und Silben oder Wortreihenfolgen zusammengestellt:

Nr.	Sti	Libretto	Partitur	Edition
1	Coro	Plagasmille	mille plagas	mille plagas
4	Hol	quid ne	quid ne	quidne
7	Jud	Quo cum	Quo cum	Quocum
8	Abr	viduè dilecta	Vidua dilecta	vidua dilecta
9	Abr	Ridet ira, cedit amor	cedit ira, ridet amor	cedit ira, ridet amor
11	Vag, Coro	Ospes	ò spes	o spes
12	Vag	plura syon	pulcra Sion	pulchra Sion
13	Vag	ferro	fero	ferro
14	Hol	videtis!	videtis?	videtis!
14	Jud	Summe Dux	Summe Rex	Summe rex
14	Hol	Quidne	Quidnam	Quidnam
16	Hol	foemina	Femina	femina
16	Hol	sidentur!	si dentur;	si dentur!
17	Hol	spetiosa	speciosa	speciosa
18	Jud	Apes	dapes	dapes
18	Jud	epulis adstricta	eduliis astricta	eduliis astricta
19	Jud	ignara	inara	ignara

2 Übersetzung siehe Vorwort.

3 Eine späte Quelle für diese Praxis: „Ich habe mich hier [im abgedruckten Beispiel] des Baßschlüssels zur Begleitung bedienet, um den Anfänger auch damit bekannt zu machen. Bey *) ist ein Ton, der auf der Violine nicht zu haben ist. Man greift in allen denen Fällen, wo die Baßnoten den Umfang der Violin überschreiten, die höhere Oktave." Georg Simon Loehlein, *Anweisung zum Violinspielen mit practischen Beyspielen und zur Uebung mit vier und zwanzig kleinen Duetten erläutert*, Leipzig / Züllichau 1774, S. 100).

Nr.	Sti	Libretto	Partitur	Edition
19	Jud	penae	paenae	poenae
20	Hol	Quid, quid	Quid quid	Quidquid
20	Hol	Sit pretiosi liei	sit Cretensis Lyei	sit cretensis Lyaei
21	Vag	mensas	Mensam	mensam
21	Vag	Amoris, honoris	Honoris, amoris	honoris, amoris
23	Jud	fide	fida	fida
23	Jud	sponsa	sponso	sponso
23	Jud	at	et, ac	at
23	Jud	confide	confida	confida
27	Coro	fertitate	feritatis	feritate
29	Ozi	impiis	impij	impii
30	Hol	radiante	radianti	radiante
30	Hol	coeco	caeco	caeco
31	Hol	victa	victu	victa
32	Jud	Quid quid	Quid, quid	Quidquid
36	Jud	Coelo	Caelo	caelo
36	Jud	tua	te	tua
39	Jud	solatium	solatium	solacium
39	Jud	moeroris	maeroris	maeroris
42	Vag	Quam	Quae	Quam
42	Vag	poenas	paenas	poenas
43	Abr	poena	paena	poena
45	Jud	dexterae	dextrae	dextrae
46	Jud	esanguis	exanguis	exsanguis
47	Jud	Coelo	caelo	caelo
47	Abr	domasti?	domasti.	domasti?

III. Einzelanmerkungen

Abkürzungen: A = Alto, Abr = Abra, B = Basso, Bc = Basso continuo, Cemb = Cembalo, Clt = Clarinetto (Salmoè / Chalumeau, Claren), Fldo = Flauto dolce, Hol = Holofernes, Jud = Juditha, Mand = Mandolino, NA = Neuausgabe, Ob = Oboe, Ozi = Ozias, Org = Organo, S = Soprano, T = Tenore, Timp = Timpani, Tior = Tiorba, Tr = Tromba, Va = Viola, Vada = Viola d'amore, Vag = Vagaus, Vga = Viola da gamba, Vl = Violino.
Die Einzelanmerkungen geben den Befund der Quelle wieder, wo diese von der Edition abweicht. Zitiert wird in der Reihenfolge Takt – Stimme – Zeichen im Takt (Note oder Pause) – Anmerkung. Takt und Zeichen im Takt können auch durch einen Punkt verbunden werden, z.B.: (T.) 8.3 = 3. Zeichen in Takt 8.

PARS PRIOR

1. Coro
fol. 209r–213r
Überschrieben mit *Chorus*. Aus dem Libretto übernommen: *Chorus militum pugnantium in Acie cum Timpano Bellico.*
Besetzungsangabe: *2 Trombe, 2 Haubois, 2 Violini, Timballi*

19	Tr II 1	ohne d^1; NA ergänzt analog zu Ob II und Vl II
19, 20	Vl I/II	Vl I und II sind in nur einem Notensystem notiert und bei 19.5 und 20.5–8 zusammengehalst
24	B 1	d^0 statt *A*
24–27	Timp	*D* statt *d*
51	Tr I, Ob II 2, 4, 6, 8	*col P[ri]mo Viol[in]o / col 2do Viol[in]o* (bereits ab T. 49); e^1 ist jedoch für Naturtrompeten nicht spielbar, und a^0 unterschreitet den Ambitus der Oboe; NA schreibt Achtelpausen für Tr I und e^1 für Ob II
58	Bc 5	Bezifferung # bereits auf 58.4

2. Recitativo (Holofernes)
fol. 213v
Besetzungsangabe: *Holof:*

3. Aria (Holofernes)
fol. 214r–215v
Tempobezeichnung: *All[egr]o*
Besetzungsangabe: *[Violini] Vnis[o]ni, Ho:*

71, 76	Hol	„si virtus pugnando"; wie im Vorhergehenden in „iam virtus pugnando" geändert

4. Recitativo (Vagaus, Holofernes)
fol. 216r
Besetzungsangabe: *Vaga:*, in T. 2 *Ho:*
Am Schluss: *Segue l'Aria*

5a. Aria (Vagaus)
fol. 216v, 220r–220v; auf fol. 217r–219v Einlage von Nr. 5b
Besetzungsangabe: *Va:*

1	Vl, Va	System der Violine mit Bassschlüssel und Hinweis: *Viol[in]i e Viol[et]te Vnis[o]ni col B[asso]*; Oktavierung der Vl in T. 26.6 und 30.2; Tiefoktavierung der Va in T. 6.7, 24.3 und 32.7
14	Vl, Va, Bc 8	Bc explizit mit Auflösungszeichen, Vl und Va *Vnis[o]ni col B[assi]*
42		Takt unvollständig, nur 2/4
44	Vag 6	Achtel statt Sechzehntel
46		Dauer der Schlussnote Halbe Note; NA kürzt wegen des Achtelauftakts nach dem D.C. zu einer punktierten Viertelnote

5b. Aria (Vagaus)
fol. 217r–219v, nachträglich eingefügt
Überschrieben mit *Per la Sig[no]ra Barbara*
Am rechten Seitenrand: *P[ri]ma*, bezogen auf Nr. 21b, die zweite neu komponierte Arie für Barbara
Tempobezeichnung: All[egr]o
Keine Besetzungsangabe

20	Vl II 2	c^2 statt d^2
111	Bc 1	Bezifferung 4/6 statt 4/5
132	Vl II 2	g^1 statt f^1

6. Recitativo (Holofernes, Vagaus)
fol. 220v–221r
Besetzungsangabe: *Ho:*, in T. 16 Va:

2	Hol 8	Bei c^2 könnte es sich um einen Schreibfehler handeln. Einleuchtender wären h^1 (Terzsprung) oder d^2 (verminderte Quint). An der gleichen Textstelle findet sich in den ausgestrichenen Takten zwischen T. 15 und T. 16 mit den Anfangsworten des Rezitativs eine verminderte Quint (c^2-fis^1), so dass man dieser Lösung eine gewisse Authentizität zusprechen könnte.

7. Aria (Juditha)
fol. 221v–223r
Keine Besetzungsangabe. Aus dem Libretto geht hervor, dass es sich um eine Arie Judithas handelt.

30	Bc 1–2	Bezifferung $\frac{5}{4\,3}$

8. Recitativo (Abra)
fol. 223r
Besetzungsangabe: *Ab:*

9. Aria (Abra)
fol. 223r–224r
Besetzungsangabe: *Ab:*

10. Recitativo (Abra, Juditha)
fol. 224r
Keine Besetzungsangabe zu Beginn, in T. 5 *Ju:*

11. Aria (Vagaus) con Coro
fol. 224v–226v
Überschrieben mit *Chorus*.
Aus dem Libretto übernommen: *Adstantium militum chorus*
Besetzungsangabe: *2 Oboè, T. 13 Va*:

1–12	Ob II, Vl I, Vl II	Hinweis *Vnis[o]ni* in Bezug auf Ob I
5	Bc	4 Sechzehntel + 1 Achtel statt 1 Achtel + 4 Sechzehntel; Rhythmus angepasst an Parallelstellen, z.B. T. 17
14–24, 38–51	Ob I	Hinweis *Vnis[o]no con la p[ar]te*
22	Vag 2–3	Zwei einzelne Sechzehntel, verbunden durch einen Bogen statt durch Balkung
25, 52	S	Hinweis *Tutti*, da zuvor die Solostimme in demselben System notiert war
66		Hinweis Replicano gli strom[en]ti soli senza le voci; die entsprechenden Wiederholungszeichen (𝄋) finden sich in T. 59 (3. Achtel) und nach T. 66, im Autograph der letzte Takt. T. 66 muss für die Wiederholung angepasst werden: Sämtliche Schlussnoten (punktierte Viertel) müssen auf eine Viertel verkürzt werden; auf dem dritten Achtel in T. 66 folgt der Anschluss (Ob I, Vl I, Va, Bc) oder eine Achtelpause (S, A, T, B, Ob II, Vl I).

12. Recitativo (Vagaus)
fol. 227r
Besetzungsangabe: *Va:*

A weicht in der ursprünglichen Fassung von **L** ab. Der Zustand von **A** zeigt eine längere Szene, in der Vivaldi den Text der beiden Rezitative Nr. 12 und 14 ohne Unterbrechung vertonte. Die Arie Nr. 13 erscheint an dieser Stelle nicht. Da es unwahrscheinlich ist, dass Vivaldi die Arie versehentlich ausließ, ergeben sich zwei Szenarien: 1. Nr. 13 war in der Urfassung des Librettos an dieser Stelle nicht vorgesehen und wurde kurzfristig eingefügt. Möglicherweise hängt dies mit einer Änderung der Besetzung der Partie des Vagaus zusammen. 2. Vivaldi hatte die Absicht, Text und Handlung zu straffen und ließ die Arie einfach aus, entschied sich dann anders und nahm sie wieder auf. Vivaldi machte die Ergänzung durch ein dreifaches Kreuz und folgenden Hinweis deutlich: *Aria p[er] Vagao*. Diese Arie findet sich im Autograph erst 15 Blätter später. Die flüchtige Graphie, Streichungen sowie die Tatsache, dass im Gegensatz zu der in einem Schwung geschriebenen Partitur eine leere Seite, fol. 244v, vorhanden ist, zeigt, dass die Arie nachträglich in Eile komponiert und später in die Partitur eingelegt bzw. eingebunden wurde. Der direkte Übergang von Nr. 12 zu Nr. 14 ist in der NA im Ossia-Takt dargestellt, der den T. 8 der Nr. 12 und den T. 1 der Nr. 14 ersetzt.

13. Aria (Vagaus)
fol. 241r–244r (244v leere Seite). Die Arie wurde an dieser Stelle der Partitur, nämlich zwischen Nr. 22 und Nr. 23, nachträglich eingefügt; vgl. Anmerkungen zu Nr. 12.
Tempobezeichnung: *All[egr]o*
Keine Besetzungsangabe

1–8	Vl II	Hinweis *Vnis[o]ni* in Bezug auf Vl I
17–19	Va	Irrtümlich im System der Vl II notiert; von anderer Hand durch Einfügen eines Altschlüssels (in Tinte) und durch einen Pfeil (mit Bleistift) korrigiert
20–28		Längere Passage während des Kompositionsvorgangs durchgestrichen, Anschluss der Singstimme in T. 19 geändert; die Takte 20–28 können ad libitum musiziert werden.
29	Bc 3	*H* statt c^0
46	Vl I/II 10	h^0 statt g^0; angeglichen an Parallelstellen, z.B. T. 2
52	Vag 4	mit Vorzeichen ♯, also cis^2 statt c^2
59	Va 1	fis^1 statt e^1
65		Der Takt ist im Autograph unvollständig.

14. Recitativo (Holofernes, Juditha)
fol. 227r–228r
Besetzungsangabe: *Ho:*, in T. 11 *Ju:*
Vgl. die Anmerkungen zu Nr. 12. Der Beginn des Rezitativs wurde im Vergleich zu **A** durch das Einfügen einer Viertelpause am Anfang angepasst. Die originale Bezifferung (6♯) wurde beibehalten.

17	Hol 9–10	Vermutlich notierte Vivaldi zunächst zweimal den Ton e^1. Er strich die Noten dann nicht aus, sondern setzte darüber jeweils h^1 und halste die Noten zusammen. Es könnte sich um eine alternative Version handeln, da an dieser Stelle h^1 aufgrund des *H* im Bass einfacher zu singen ist, während e^1 zwar harmoniefremd ist, aber die Verwunderung des Holofernes deutlich macht.

15. Aria (Juditha)
fol. 228r–230v
Besetzungsangabe: *Viola d'Amor, 2 Viol[in]i con piombi, Ju:*. Die Nennung einer konkreten Anzahl (zwei Violinen) lässt vermuten, dass die Viola d'amore von zwei Soloviolinen begleitet werden soll.
Tempobezeichnung: *Largo*

52–73, 95–125	Vl II	Hinweis *Vnis[o]ni* in Bezug auf Vl I
90	Vada 1	*Tutti* über dem System der Vada: Entweder ist hier der Einsatz des vollen Orchesters intendiert oder es wird auf das Hinzutreten von Viola und Bc (in ebenfalls solistischer Besetzung) hingewiesen

16. Recitativo (Holofernes, Juditha)
fol. 231r–231v
Besetzungsangabe: *Ho:*, in T. 13 *Ju:*

17. Aria (Holofernes)
fol. 231v–233r
Tempobezeichnung: *All[egr]o*
Besetzungsangabe: *[Violini] Vnis[o]ni*

1–9	Vl	Hinweis: *Vnis[o]ni con la p[ar]te all'alta* bis inkl. 9.4
2	Hol 8–9	Zwei einzelne Sechzehntel, verbunden durch einen Bogen statt durch Balkung
12–27	Vl 4	T. 12.4 Hinweis *con la p[ar]te*, vermutlich in der höheren Oktave, da die Violinen in T. 27.4 mit einem Anschluss auf d^2 statt d^1 wieder ausnotiert sind und auch an anderer Stelle im Stück die Verdoppelung der Singstimme in der höheren Oktave gefordert ist (T. 1 und T. 36 Hinweis *con la p[ar]te all'alta*)
35	Vl 7	e^2 statt fis^2
36		Takt unvollständig, nur 2/4
36–41	Vl	Hinweis *con la p[ar]te all'alta* bis inkl. 41.3
44–50	Vl 4	T. 44.4 Hinweis *con la p[ar]te*, vermutlich auch hier in der höheren Oktave, da der vorausgehende Anschlusston (44.3) fis^2 und nicht fis^1 ist.

18. Recitativo (Juditha, Holofernes)
fol. 233v–234r
Besetzungsangabe: *Ju:* in T. 6 *Ho:*

11	Hol 6	Achtel statt Sechzehntel

19. Aria (Juditha)
fol. 234r–237v
Besetzungsangabe: *[Violini] Vnis[o]ni, Ho:*
In Quelle **A** ist die Arie Holofernes zugewiesen, in Quelle **L** Juditha. Juditha als Interpretin der Arie ergibt an dieser Stelle jedoch viel mehr Sinn: Dramaturgisch wird in der Arie höchste Not besungen (die Schwalbe wird vom Wind bedrängt, ein laues Lüftchen lässt die Qualen vergessen). In höchster Not befindet sich jedoch nicht Holofernes, der sich im voranstehenden Rezitativ auf das bevorstehende Gastmahl freut, sondern Juditha, die sich für ihr Volk opfert.

25		Vivaldi schrieb ursprünglich einen Schluss, der nach B-Dur modulierte, strich ihn aber offenbar gleich aus und ersetzte ihn durch den vorliegenden, der nach c-Moll moduliert
45–50, 58–60	Vl II	Violinen geteilt, Vl II im System der Va notiert
49	Jud 5–6	Zwei einzelne Achtel, verbunden durch einen Bogen statt durch Balkung
50–51	Va	Zwischen T. 50 und 51 ausgestrichener halber Takt

20. Recitativo (Holofernes)
fol. 237v–238r
Besetzungsangabe: *Ho:*

2	Hol 4, 5	Achtel statt Sechzehntel
3	Hol 5, 6	Achtel statt Sechzehntel

21a. Aria (Vagaus) con Coro
fol. 238r–240r
Besetzungsangabe: *Va:, 4 Tiorbe, Cembali soli*
Vivaldi schrieb zunächst den Beginn einer ersten Version dieser Arie nieder (sechseinhalb Takte), die er anschließend durchstrich:



Die Besetzung Va[gaus], [Basso continuo] zeigt, dass Vivaldi ursprünglich eine reine Continuo-Arie konzipierte, sich dann jedoch dagegen entschied, die Stimme des Basso continuo mit den Theorben besetzte, sie umarbeitete und eine neue Bassstimme dazukomponierte. Die Theorben sind wechselweise im Tenor- und Bassschlüssel notiert. Die Stimme wurde in der NA komplett in den Bassschlüssel übertragen. Obwohl nur eine Stimme notiert ist, schreibt Vivaldi wohl aus klanglichen Gründen vier Theorben vor (siehe Vorwort). Das Autograph weist in der Theorbenstimme unterschiedliche Schreibschichten auf: Während die ursprüngliche Schicht, wie alles andere, in hellbrauner Tinte geschrieben wurde, wurde die jüngere Schicht in dunkelbrauner bis schwarzer Tinte zu einem späteren Zeitpunkt hinzugefügt. Das erklärt die unterschiedliche Halsung der Stimme im Autograph: Die Stimme weist teilweise eine doppelte Halsung mit durchgezogenen Notenhälsen auf, die dadurch entstanden ist, dass eine weitere Stimme darüber oder darunter ergänzt wurde.

29–33	Tior 5	Hinweis *col B[asso]*
44–45	Vag	A: „honoris et gloriae"; L: „amoris, honoris"; NA schreibt „honoris, amoris" analog zum anschließenden Choreinwurf (T. 46–47, 52–53) und der Wiederholung der Textstelle (T. 50–51); auch die Arie Nr. 21b verwendet diesen Text in T. 45–47 und 56–58
49–52	Tior	Hinweis *col B[asso]* bis inkl. T. 52.4

21b. Aria (Vagaus)
fol. 247r–248r (fol. 248v leere Seite)
Die zweite Version der Arie Nr. 21 findet sich in **A** nicht unmittelbar im Anschluss an die ursprüngliche Version, sondern erst auf fol. 247r–248r, als Einschub in der Nr. 23, die wiederum auf die nachträglich ergänzte Nr. 13 folgt. Fol. 248v ist eine leere Seite, was nahelegt, dass die Arie Nr. 21b ebenfalls später komponiert und nachträglich in das Manuskript eingeordnet bzw. eingebunden wurde.
Überschrieben mit *Per la Sig[no]ra Barbara*
Tempobezeichnung: *All[egr]o*
Besetzungsangabe: *[Violini] Vnis[o]ni*

10	Va, Bc 1	überflüssige Punktierung ausrasiert
10–31	Vl	Hinweis *con la p[ar]te* bis zum Wiederholungszeichen in T. 31
31	Va, Bc	überflüssige Punktierung
31–32		Wiederholungszeichen nicht nur schließend, sondern auch öffnend. Ein abschließendes Wiederholungszeichen fehlt, daher wurde es in der NA nicht berücksichtigt.
42–48, 53–62	Vl	Hinweis *con la p[ar]te*
55	Bc	Viertelnote – Achtelpause; angeglichen an T. 53 und Va

22. Recitativo (Vagaus, Abra)
fol. 240v
Keine Besetzungsangabe zu Beginn, in T. 5 *Ab:*

23. Aria (Juditha)
fol. 245r–246v, 249r–249v (auf fol. 247r–248v ist die Arie Nr. 21b eingebunden)
Besetzungsangabe: *Salmoé, [Violini] Vnis[o]ni*. Aus dem Libretto geht hervor, dass es sich um eine Arie Judithas handelt.
Über dem Notentext: *Sordini*. Der Hinweis wurde nachträglich in anderer Tinte von Vivaldi über das Stück geschrieben und bezieht sich wahrscheinlich nur auf die Streichinstrumente.

19, 31, 32, 35	Jud	T. 19, 35: „et" und T. 31, 32: „ac" statt **L**: „at"; NA folgt **L**, da textlich ein Gegensatz dargestellt wird („gemo" – „spiro")
31	Vl 2	Notation im Bassschlüssel bis inkl. 36.2; auf der Vl nicht spielbare Noten wurden in der NA um eine Oktave nach oben transponiert: T. 33.13–16, 36.2
31	Va 2	Hinweis *Vt sup[r]a* in Bezug auf Vl bis inkl. 36.2 (im Bassschlüssel); die Va kann die Stimme ohne zusätzliche Transposition wiedergeben

24. Recitativo (Abra)
fol. 250r
Besetzungsangabe: *Ab:*

25. Aria (Abra)
fol. 250r–251v
Keine Besetzungsangabe. Angesichts der Faktur der Stimme kommen Solovioline oder Violini unisoni in Frage. Auch eine Besetzung mit den ersten Violinen alleine ist möglich.
Alle Sechzehntel-Triolen sind in **A** als Zweiunddreißigstel notiert.

1	Abr	Vivaldi schrieb an den Anfang einen Altschlüssel und änderte ihn beim Einsatz der Singstimme in T. 22 in den Sopranschlüssel ab.
22–34	Vl	Hinweis *con la p[ar]te*
42-43		Wiederholungszeichen nicht nur schließend, sondern auch öffnend. Ein abschließendes Wiederholungszeichen fehlt, daher wurde es in der NA nicht berücksichtigt.
46–53	Vl	Hinweis *con la p[ar]te*
57–60	Bc 1	T. 57–60 Bc: In **A** steht *H-e-cis-cis*. Vivaldi vergaß (möglicherweise bei einer Reinschrift) offenbar das *d* in T. 57, so dass die folgenden Noten um einen Takt nach vorne rutschten und die Sequenz zerstörten. Das *cis* schrieb er zweimal, weil er nach der ausgestrichenen Passage, die aufgrund eines versehentlich ausgelassenen Takts neu geschrieben werden musste, an der richtigen Stelle nochmals begann (siehe auch Anm. zu T. 59–60).
59–60		Zwischen T. 59 und T. 60: ausgestrichene Passage von 6 Takten. Es handelt sich um T. 60 der Singstimme, dazu aber die T. 61–67 der Violinstimme Vivaldi vergaß (möglicherweise bei einer Reinschrift) T. 60 der Violinstimme und musste daher die Passage noch einmal neu schreiben.
70	Vl, Bc	Vivaldi notierte in diesen beiden Stimmen am Taktanfang und Taktende das Wiederholungszeichen 𝄋, dessen Bedeutung nicht ganz klar ist. Möglicherweise handelt es sich um einen Hinweis an die Kopistin, den Takt in Vl und Bc zu wiederholen, während die Singstimme pausiert. Diese Wiederholung könnte aufführungspraktische Gründe haben: Während T. 69 noch in A-Dur steht, erfolgt in T. 70 ein abrupter Wechsel nach a-Moll. Vielleicht war es für die Interpretin der Arie schwierig, das c^2 der folgenden Passage zu treffen, so dass Vivaldi sich entschloss, die neue Harmonie in einem eingefügten Takt als Hilfe vorauszuspielen. Die NA übernimmt diese Lesart.
118	Abr 1–3	Nur Zusammenbalkung der beiden Sechzehntel, jedoch Bogen zum separat gehalsten Achtel

26. Recitativo (Abra)
fol. 252r
Keine Besetzungsangabe
Am Schluss: *Segue il Coro*

27. Coro
fol. 252v–253v
Überschrieben mit *Chorus*
Tempobezeichnung: *All[egr]o*

Ohne Besetzungsangabe
Aufführungspraktische Hinweise:
· über Vl I: *Pianis[si]mo sempre tutti Gl'Istro[men]ti*
· vor den Chorstimmen: *Le Voci in lontano*
· unter dem Bc: *Pianis[si]mo sempre*
· beim Choreinsatz (T. 13): *La 2da [seconda] Stroffa cantano 2 soli Soprani, et 2 soli P[ri]mi Violini. La 3:a [terza] Stroffa tutti*

12	Bc	Über dem System: *2*, Bedeutung unklar
25–26	S	„feritatis" statt „feritate"; NA folgt **L**, da sich das Wort auf den Ablativ „domata" bezieht

Am Schluss: *Finis Prioris Partis*; **L**: *Finis Primae Partis*.

PARS ALTERA

28. Recitativo (Ozias)
fol. 254r–254v
Besetzungsangabe: *Ozias*

12	Bc 3	Fälschlich Ganze Note statt Halbe Note c^0

29. Aria (Ozias)
fol. 254v–256v
Besetzungsangabe: *[Violini] Vnis[o]ni*

11–13	Vl 2	Notation im Bassschlüssel von 11.2 bis inkl. 13.1
17	Ozi 4	g^1 (17.4) zusammengebalkt mit den vorausgehenden drei Noten
37–42	Vl 3	Notation im Bassschlüssel von 37.3 bis inkl. 42.11
47–48	Vl 4	Notation im Bassschlüssel von 47.2 bis Ende 48
51–52	Vl, Va 2	Notation im Bassschlüssel, dabei 52.2 in Vl wegen Ambitusunterschreitung oktaviert

30. Recitativo (Ozias, Holofernes)
fol. 257r
Besetzungsangabe: *Ozias*, in T. 7 *Ho:*
Vivaldi begann auf den ersten beiden Systemen der Seite, verschrieb sich beim Text und strich das Geschriebene durch. Dann begann er das Rezitativ von Neuem.

31. Aria (Holofernes)
fol. 257v–260r
Besetzungsangabe: *Con l'Organo*

1–16	Vl II	Hinweis *Vnis[o]ni* bezogen auf Vl I
32–36, 44–48	Vl I/II	Hinweis *con la p[ar]te*
52	Hol	alle drei Noten zusammengebalkt, die Textverteilung wird durch den Bogen verdeutlicht
58–67, 99–105	Hol	mehrfach „splendore" statt „nitore" (nur in T. 119f. steht „nitore"); „splendore" muss jedoch erst am Ende des Arientexts stehen; NA folgt **L**
59–66	Vl I/II	Hinweise *con la p[ar]te* erst in Vl I, ab T. 65 auch in Vl II. Die vorausgehenden Noten sowie die Lage der Vl II legen nahe, dass die Vl I die Singstimme in der oberen Oktave verdoppeln soll
67	Vl II	im Anschluss an den Takt, vor dem Seitenwechsel, Hinweis *Vnis[o]ni* bezogen auf Vl I
76–86	Vl I/II	Hinweis *con la p[ar]te* bis inkl. 86.1
91–95, 114–119	Vl I	Hinweis *con la p[ar]te*. Die vorausgehenden Noten sowie die Lage der Vl II legen nahe, dass die Vl I die Singstimme in der oberen Oktave verdoppeln soll
106–111, 122–126, 164–171	Vl II 2	Hinweis *Vnis[o]ni* bezogen auf Vl I
139–146	Vl I/II	Hinweis *con la p[ar]te*. Die vorausgehenden Noten legen nahe, dass die Violinen die Singstimme in der oberen Oktave verdoppeln sollen
152	Bc 1	Zur Vermeidung der Oktavparallele mit Vl II kann an dieser Stelle d^0 statt *B* gespielt werden
169–171	Vl I/II	in der Vl I Hinweis *con la p[ar]te*. Die vorausgehenden Noten legen nahe, dass die Vl I die Singstimme in der oberen Oktave verdoppeln soll. Bereits in T. 164 steht in der Vl II der Hinweis *Vnis[o]ni* in Bezug auf Vl I
173–175	Vl II	Hinweis hinter T. 172, vor dem Akkoladenumbruch: *con la p[ar]te*. Die Anschlussnoten legen nahe, dass die Vl II die Singstimme in der oberen Oktave verdoppeln soll
183	Hol	alle drei Noten zusammengebalkt, die Textverteilung wird durch den Bogen verdeutlicht

32. Recitativo (Holofernes, Juditha)
fol. 260v
Keine Besetzungsangabe zu Beginn, in T. 6 *Ju:*

33. Aria (Juditha)
fol. 261r–262v
Besetzungsangabe: *Mandolin solo, Violini soli piz[z]ic[c]ati [!]*.
Die Violinen sind im Autograph durchgehend im Basschlüssel notiert und oktaviert zu lesen.

24		Segno im Autograph getilgt, „D.C. [d]al Segno" nach T. 127 jedoch vorhanden. Doppeltes Ritornell bei D. C. ab T. 1 nicht sinnvoll. Empfehlung des Herausgebers: Sprung zum Segno in T. 24 bereits nach T. 126 statt nach T. 127.
33, 92, 97	Vl	33.3, 92.4, 97.4: Vl wegen Ambitusunterschreitung oktaviert
Schluss		*D. C. al Segno*; siehe Anmerkung zu T. 24

34. Recitativo (Holofernes, Juditha)
fol. 262v–263r
Besetzungsangabe: *Ho:*, in T. 6 *Ju:*

7	Jud 1	h^1 ist zwar harmoniefremd, kann aber als Vorwegnahme der folgenden Harmonie (H-Dur-Septakkord) verstanden werden.

35. Aria (Holofernes)
fol. 263r–265v
Tempobezeichnung: *Largo*
Besetzungsangabe: *Aubois, Organo*

14–15		Streichung zwischen Takt 14 und T. 15; der Takt enthält in der Singstimme ähnliches melodisches Material wie im Folgetakt und andere instrumentale Figuren.
18	Org	l.H. Takt unvollständig, nur vier Achtelnoten *g-g-d-d*; NA vervollständigt den Takt durch Wiederholung
26	Hol	Vivaldi ließ versehentlich das „non" im Text aus. Textverteilung: 26.1–2: „du-", 26.3: „-cis", 26.4: „fa-", 26.5–6 ohne Balken, aber Zusammengehörigkeit durch Bogen angezeigt. Die Stelle wurde analog zu T. 41 angepasst.
32	Org r. H.	Takt leer, Ton auf 32.1 analog zu T. 10 ergänzt
34	Ob 1	Fermate bereits 33.1
39–41		Vivaldi vertauschte irrtümlicherweise die Notensysteme der Solostimme und der Orgel, r. H., und kennzeichnete das zweite System mit Org[an]o.

36. Recitativo (Juditha, Holofernes)
fol. 265v
Besetzungsangabe: *Ju:*, in T. 3 *Ho:*

5	Hol 6–9	Achtel- statt Sechzehntelpause bzw. -noten

37. Coro
fol. 266r–267v
Überschrieben mit *Chorus*
Besetzungsangabe: *Claren 2, Violini*
Mit „Claren" sind Clarinetti gemeint, für die in der Partitur zwei Systeme vorgesehen sind; siehe das Vorwort.

	Clt II	*Vnis[o]ni* bezogen auf Clarinetto I (Claren I)
33	Clt	Bogen 33.1–3 statt 33.2–3
35	Clt	Solo über dem System der Clarinetto I (Claren I), möglicherweise nachträglich hinzugefügt, ohne jedoch Pausen in Clarinetto II (Claren II) zu setzen; vielleicht nur als Hinweis auf das Schweigen von Chor und Streichern zu verstehen

Schluss — Schluss: *D[a] C[apo] il Rit[ornel]lo sino al Segno* 𝄐. Der Begriff Ritornello bezeichnet normalerweise ein Instrumentalritornell, das es aber in dieser Form bis zu einer Fermate nicht gibt. Im Autograph ist nur die Schlussfermate vorhanden. Empfehlung des Herausgebers: instrumentale Wiederholung von T. 1 bis zur ergänzten Fermate in T. 18.

38. Recitativo (Holofernes)
fol. 268r
Besetzungsangabe: *Ho:*

39. Aria (Juditha)
fol. 268r–269v
Besetzungsangabe: *Viol[in]i Sordini*. Die Besetzungsangabe wurde, vermutlich nachträglich, von Vivaldi in anderer Tinte hinzugefügt. Der Hinweis *Viol[in]i sordini* ist als „Streichinstrumente con sordini" zu verstehen, schließt somit die Viola ein.
Aus **L** geht hervor, dass es sich um eine Arie Judithas handelt.
Vivaldi änderte bei der Komposition, bei der Reinschrift oder für eine Aufführung die Wiederholungszeichen im Stück. Ursprünglich stand am Ende von T. 15 ein doppeltes Wiederholungszeichen. Dieses Zeichen wurde zunächst komplett ausrasiert; dann setzte Vivaldi ein einfaches Wiederholungszeichen für die Takte 16–22. Am Ende von T. 30 befand sich ursprünglich ebenfalls ein Wiederholungszeichen für die Takte davor, das jedoch ausrasiert wurde. Die Edition gibt die spätere Version nach der Korrektur wieder.

1–6 — Unter den Streichern und der Singstimme ist bis zum Seitenumbruch (nach der ersten Hälfte von T. 6) eine weitere Zeile hinzugefügt, die mit Bassschlüssel bezeichnet ist und die Vivaldi im Folgenden wegließ.

40. Recitativo (Juditha)
fol. 270r
Keine Besetzungsangabe

41. Aria (Vagaus)
fol. 270v–271v, 276r–280r (fol. 272r–275v fehlen und könnten die Einlage mit der Szene des Ozias „O mirabilis Deus" beinhaltet haben, vgl. den Hinweis nach Nr. 48 und **L**)
Besetzungsangabe: *2 Flauti, Violini, Vagaus*
Durchgestrichener Hinweis: *Violoni, e Viol[oncel]li senza Cembalo*; dies wird unterstützt durch die Tatsache, dass keine Bezifferung vorhanden ist. Möglicherweise wurde der Hinweis erst später gestrichen und entspricht durchaus Vivaldis Intentionen.
A enthält eine Vielzahl von Streichungen, die entweder schon bei der Uraufführung oder bei eventuellen späteren Aufführungen zum Tragen kamen.

16–24 — Vivaldi strich 9 Takte des Eingangsritornells, die in der NA geklammert als ad libitum spielbar abgedruckt sind. Um den Anschluss nach der Streichung zu ermöglichen, rasierte er in T. 15 in Va und Bc die ursprünglichen Noten f^1 bzw. *F* aus (im Folgetakt sind noch die Haltebögen zu erkennen) und ersetzte sie durch g^1 bzw. *c*. In Vl II vergaß er offenbar, die Note dem neuen harmonischen Zusammenhang anzupassen, weshalb die NA für den Fall der Streichung g^1 statt a^1 ohne Bindebogen notiert.

50, 52–55, 80–87, 89–91 Vag — wohl versehentlich „placita" oder „placida" statt „tacita [gens]"; „placida" steht eigentlich erst im letzten Vers der Arie in Verbindung mit dem Wort „mens" statt „gens"; NA folgt **L**

64–75 — Vivaldi strich zunächst 12 Takte und schrieb für die Singstimme in T. 63 eine Anschlussnote (f^1 auf den Text „deh"), um den Anschluss an T. 76 zu ermöglichen. Einen Teil der Streichung machte er aber rückgängig, was er durch die Hinweise „si suona" (T. 64–68), „si lascia" (T. 69–72) und „si suona" (T. 73–75) anzeigte. Die ausgelassenen Takte können ad libitum gespielt werden.

78–79 — Zwischen diesen beiden Takten schrieb Vivaldi 12 Takte der Singstimme, lückenhaft textiert, nieder und strich sie anschließend wieder aus.

95–100 — Vivaldi strich 6 Takte und änderte den Anschluss in T. 94: In der Vl I waren ursprünglich drei Achtel vorhanden, vermutlich f^2-e^2-d^2 analog zu T. 98; Vivaldi rasierte e^2 und d^2 sowie die Achtelbalkung aus, so dass eine Viertelnote f^2 stehen blieb, und ergänzte eine Achtelpause. In Va und Bc ließ er eine punktierte Viertelnote stehen (im Bc mit Haltebogen zum Folgetakt); NA kürzt diese analog zu T. 100 für die Realisierung der gekürzten Fassung auf eine Viertelnote mit Achtelpause. Die Takte sind ad libitum spielbar.

130–141 — Vivaldi strich 12 Takte; diese sind ad libitum spielbar.

Am Schluss: *D. C. al Segno* 𝄋

42. Recitativo (Juditha, Vagaus, Abra)
fol. 280v–281r
Besetzungsangabe: *Va:*, in T. 5 *Ju:*, in T. 22 *Ab:*

43. Aria (Abra)
fol. 281v–283r
Besetzungsangabe: *[Violini] Vnis[o]ni, Ab:*
Tempobezeichnung: *All[egr]o*

46–56	Abr	Textumstellung (vgl. dagegen T. 23ff.) folgt **A**
48	Abr 1–2	Noten nicht zusammengebalkt, Zusammengehörigkeit durch Bogen angezeigt
49	Abr 3–4	Noten nicht zusammengebalkt, Zusammengehörigkeit durch Bogen angezeigt
52	Abr 5	Achtel statt 16tel; die Punktierung 52.4 ist jedoch vorhanden
60	Abr 3	Achtelnote statt Sechzehntelpause – Sechzehntelnote; angepasst an Parallelstelle T. 57

44. Recitativo (Abra)
fol. 283r
Besetzungsangabe: *Ab:*

45. Recitativo accompagnato (Juditha)
fol. 283v–285r
überschrieben mit *Con[cer]to dè Viole all'Inglese*
Besetzungsangabe: *Ju:, Violone Solo*
Schlüsselung der Stimmen der Viole all'inglese: G2, C1, C3, C4, F4; in NA 2 Violinschlüssel, 2 Altschlüssel, 1 Bassschlüssel

46. Aria (Juditha)
fol. 285v–289r
Besetzungsangabe: *Violon Solo*
Obwohl die Instrumentalstimmen durch keine weiteren Besetzungsangaben spezifiziert sind, macht die fast identische Schlüsselung (nur die zweite Stimme steht im Violin- statt im Sopranschlüssel) und die mit dem vorhergehenden Rezitativ identische Besetzung (sechs Instrumentalstimmen) deutlich, dass weiterhin die Gamben spielen sollen.
Tempobezeichnung: *Largetto [sic]*
Schlüsselung der Viole all'inglese (Gambenconsort): G1, G1, C3, C4, F4; in NA 2 Violinschlüssel, 2 Altschlüssel, 1 Bassschlüssel

13–14	Vga IV	13.7: d^1 statt e^1; 14.1: f^0 statt a^0
21ff.	Jud	Die Achtelnoten in der Singstimme sollen auf ein Sechzehntel verkürzt werden, wie es die kurzen Auftakte (z.B. T. 21, 25, 27, 29) und weitere Stellen (z.B. T. 26, 28, 31) nahelegen.
36	Vga I 1–2	g^2 statt a^2
43	Jud	Silbe „vi-" fehlt

47. Recitativo accompagnato (Juditha, Abra)
fol. 289v–290v
Besetzungsangabe: *Violini*, in T. 19 *Ab:*
Recitativo accompagnato und Recitativo secco (ab T. 13) sind nicht als eigenständige Nummern zu betrachten: Singstimme und Bc sind in einer Zeile fortlaufend geschrieben und nur durch einen Doppelstrich getrennt. Die Generalvorzeichnung des Recitativo accompagnato (1♭) gilt für die ersten beiden Takte des Recitativo secco offenbar weiter: Das ♭ ist in T. 14 nicht vorgezeichnet. Ab T. 15 schrieb Vivaldi keine Vorzeichen mehr an den Anfang des Systems.

48. Aria (Abra)
fol. 291r–292r
Tempobezeichnung: *All[egr]o*
Besetzungsangabe: *[Violini] Vnis[o]ni, Ab:*
Die Bindebögen des Sechzehntelmotivs sind nicht an allen Stellen genau bis zur ersten Note der nächsten Dreiergruppe gezogen. Die NA vereinheitlicht entsprechend der vorherrschenden Bogensetzung.

11–12	Wiederholungszeichen nicht nur schließend, sondern auch öffnend. Ein abschließendes Wiederholungszeichen fehlt, daher wurde es nicht berücksichtigt. In T. 11 wurde in der ersten Klammer die Länge der Schlussnote wegen der auftaktig beginnenden Wiederholung angepasst.
Schluss	D.C. fehlt, ist aber offenbar intendiert, wie **L** und die Tonartendisposition zeigen. Das Ende des ersten Teils wird in T. 25 mit einer Fermate gekennzeichnet und endet in der Tonika; der zweite Teil endet in T. 35 mit der Subdominante.

Statt eines D.C. findet sich der Hinweis: *Ozias / O' mirabilis Deus* von anderer Hand. Er verweist auf eine Szene im Libretto, die von Vivaldi vermutlich, ähnlich wie die eingeschobene Nr. 13, nachkomponiert wurde, aber verloren gegangen ist. Vermutlich befand sie sich auf fol. 272r–275v, die heute fehlen. Der Text wird hier nach dem Libretto wiedergegeben:

Ozias *O mirabilis Deus in servis tuis!*
Mollis foemina imbellis
Ictu uno generoso ictu Herois,
Et Gloriosi salutem Patriae suae
Ruinam hosti potest afferre: exibit
Citò a Tentorio hostili
Incolumis matrona ad nos redibit.
Ridete in Monte
Vigete in Prato
Gaudete in fonte
O' molles herbae
O' pulcrae Rosae
O' limphae Clarae
Vos date flores
Et vos superbae
Hostili tinctae
Cruore amicum
Currite ad Mare.[4]
Ridete &c.

49. Recitativo (Vagaus)
fol. 292r–292v
Besetzungsangabe: *Vag[a]us*

50. Aria (Vagaus)
fol. 293r–295v
Tempobezeichnung: *Presto*
Keine Besetzungsangabe

In **A** sind nur 2♭ vorgezeichnet. Um eine bessere Lesbarkeit zu gewährleisten, wurde das in c-Moll stehende Stück nach heutigen Konventionen mit 3♭ notiert.

1–10	Vl II	Hinweis *Vnis[o]ni* bezogen auf Vl I bis inkl. 10.4
5	Vl I/II 2	f^1 statt e^1
16	Bc 1	c^0: ein Trugschluss auf c-Moll erscheint harmonisch unpassend; Vorschlag des Hrsg.: es^0
16–18	Vl II	Hinweis *Vnis[o]ni* bezogen auf Vl I von 16.4 bis inkl. 18.3
30	Vag 10–11	Achtel statt Sechzehntel
37–42	Vl II	Hinweis *Vnis[o]ni* bezogen auf Vl I

4 O wunderbar wirkst du, Gott, in deinen Dienern! Eine sanfte, unbewaffnete Frau kann mit einem edlen Schlag, dem Schlag eines Helden und Ruhmreichen, dem Feind den Untergang bringen und ihrer Heimatstadt das Heil; die ehrbare Frau wird bald unversehrt aus dem feindlichen Zelt zu uns zurückkehren. Lacht auf dem Berg, blüht auf der Wiese, freut euch an der Quelle, o weiche Gräser, o schöne Rosen, o klares Wasser; ihr bringt Blüten hervor, und ihr stolzen [Wasser], die ihr mit feindlichem Blut gefärbt seid, eilt zum wohlgesonnenen Meer.

51. Recitativo (Ozias)
fol. 296r–296v
Besetzungsangabe: *Ozias*

52. Aria (Ozias)
fol. 296v–299r
Tempobezeichnung: *All[egr]o*
Keine Besetzungsangabe

32–33		Zwischen Takt 32 und 33 steht in Quelle **A** ein schließendes und öffnendes Wiederholungszeichen. Es ist jedoch nicht wahrscheinlich, dass auch der folgende Arienteil wiederholt werden soll, da am Ende ein Wiederholungszeichen fehlt.
2–12, 33–36, 41–46, 64–71, 93–96	Vl II	Hinweis *Vnis[o]ni* bezogen auf Vl I
86–92, 97–105	Vl I	Hinweis *con la p[ar]te*. Die vorausgehenden Noten bzw. die Lage der Vl II legen nahe, dass die Vl I die Singstimme in der oberen Oktave verdoppeln soll.

53. Recitativo accompagnato (Ozias)
fol. 299v–300v
Keine Besetzungsangabe

13	Nach einem Seitenwechsel zwischen der ersten und zweiten Takthälfte fehlt das Vorzeichen ♭. Es ist davon auszugehen, dass die folgenden Takte ohne dieses Vorzeichen zu verstehen sind. Dies bestätigen auch die Harmonien.

54. Coro
fol. 301r–302r
Überschrieben mit *Chorus*
Tempobezeichnung: *All[egr]o*
Besetzungsangabe: *Trombe, Aubois, Violini, Timballi*
Die Hervorhebung einzelner Worte des Singtexts durch Großbuchstaben folgt dem Libretto **L**.

2–10, 11–20, 25–34	Ob	Hinweis *Vt sup[r]a* in Bezug auf Tr
12–18, 25–28	Vl I/II	Hinweis *Vt sup[r]a* in Bezug auf Tr
18	S	Achtel fis^2 nicht mit den Sechzehnteln e^2-d^2 zusammengebalkt; Zusammengehörigkeit durch Bogen angezeigt
19	S 2–3	punktierte Achtel h^1 nicht mit Sechzehntel a^1 zusammengebalkt; Zusammengehörigkeit durch Bogen angezeigt
32	B 1–2	Achtel d^0 nicht mit Achtel a^0 zusammengebalkt; Zusammengehörigkeit durch Bogen angezeigt
34–35		Zwischen T. 34 und 35 steht ein schließendes und öffnendes Wiederholungszeichen. Es ist jedoch nicht wahrscheinlich, dass der Schlussteil wiederholt werden soll, da am Ende ein Wiederholungszeichen fehlt.

Schluss: *Finis*