

HÄNDEL

Saul

Oratorio in three acts
Oratorium in drei Akten

Libretto: Charles Jennens

HWV 53

Deutsche Textfassung von
Walther Siegmund-Schultze

Piano Reduction
based on the Urtext of the Halle Handel Edition by
Klavierauszug
nach dem Urtext der Hallischen Händel-Ausgabe von

Heinz Moehn



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha
BA 4020a

ENSEMBLE / BESETZUNG

CHARACTERS / PERSONEN

Saul	Basso	Saul	Bass
Jonathan	Tenore	Jonathan	Tenor
David	Alto	David	Alt
Abner	Tenore	Abner	Tenor
Merab	Soprano	Merab	Sopran
Michal	Soprano	Michal	Sopran
Doeg	Basso	Doeg	Bass
Witch of Endor	Tenore	Die Hexe von Endor	Tenor
Apparition of Samuel	Basso	Der Geist Samuels	Bass
An Amalekite	Tenore	Ein Amalekiter	Tenor
Abiathar	Basso	Abiathar	Bass
High Priest	Tenore	Hoherpriester	Tenor
Coro		Chor	

ORCHESTRA

Flauto I, II, Oboe I, II, Fagotto I, II;
Tromba I, II, Trombone I, II, III;
Timpani; Carillons; Arpa; Organo;
Violino I, II, III, Viola,
Continuo (Violoncello, Violone,
Fagotto, Cembalo, Organo)

In addition to the present vocal score, the full score (BA 4020)
and the complete orchestral parts (BA 4020, for hire) are also available.

Neben diesem Klavierauszug sind die Partitur (BA 4020)
und das Aufführungsmaterial (BA 4020, leihweise) erhältlich.

Supplementary edition based on: *Georg Friedrich Händel, Hallische Händel-Ausgabe*, issued by the
Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft, Series I: *Oratorien und große Kantaten*, volume 13: *Saul* (BA 4020),
edited by Percy M. Young.

Ergänzende Ausgabe zu: *Georg Friedrich Händel, Hallische Händel-Ausgabe*, herausgegeben von der
Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft, Serie I: *Oratorien und große Kantaten*, Band 13: *Saul* (BA 4020),
vorgelegt von Percy M. Young.

PREFACE

Saul was given its first performance under Handel's direction at the Haymarket Theatre, London, on 16 January 1739. The original libretto (dated 1738) refers to the work as "an Oratorio or Sacred Drama". This libretto was written by Charles Jennens (1700–1770), a wealthy amateur writer from Gopsall, Leicestershire. A letter of 28 July 1735 from Handel to Jennens suggests that a complete draft of the text already existed at that time. *Saul* occupies an extraordinarily important position in the English oratorio tradition that Handel brought to perfection, standing alongside *Israel in Egypt* at the end of the first creative period of such works. Until 1732, the year which witnessed the revival of *Esther*, the oratorio was not a widely popular genre, although Handel had written his first essays in this form as early as 1720 for *Cannons*, the country estate of the Duke of Chandos. In the six years thereafter, during which *Athalia*, *Deborah* and similar settings of English texts came into being, the oratorio began to take on firm outlines. In *Saul* we find, for the first time on a large scale, a synthesis of those ideas so deeply rooted in English society that form the true bedrock of the Handelian oratorio.

The plot has a rich and variegated history. The figure of David had been a commonplace in English art since the Middle Ages, as we can see from countless well-known illuminated manuscripts. Madness, as exemplified by Saul's downfall, had been the subject of folksongs and ballads. Witchcraft, as found in Shakespeare's *Macbeth* or the very popular *Lancashire Witches* by Thomas Shadwell, had frequently found its way onto the stage through popular legend, and always exercised magnetic powers of attraction.¹ The design of the entire plot of Handel's oratorio is directly taken from Abraham Cowley's *Davideis* (1652),² Purcell's dramatic scene *The Witch of Endor* ("harmonia sacra", 1693), Dr Joseph Trapp's *The Tragedy of King Saul* (1703) and the unfinished and unpublished *Saul: a Tragedy* by Handel's friend Aaron Hill (1736). Nor should we overlook a lecture delivered on 19 November 1733 by John Henley, in which the tragedy of Saul is proposed

"as the best Theme of that Kind [oratorio] in Honour of St Cecilia's Day". In the stolid intellectual society of Georgian London, to which Handel belonged, it was perhaps inevitable that *Saul* should come into being at that very moment when the conventions of English literature, traditional drama and music had merged.

In its musical language, the oratorio as developed by Handel united the Italian operatic style with that distinctive genre referred to by Jens Peter Larsen as the "anthem chorus".³ This combination made it impossible for the composer to satisfy those who were demanding that opera should become more natural and better adapted to the established traditions of the English stage, and the growing number of moralizers who felt that works of this sort had to serve a special edifying purpose. As far as its dramatic structure is concerned, *Saul* is a recognized masterpiece, not only in its handling of the principal characters, but also in its secondary figures (such as Merab, Michal and the Witch of Endor) and its evocation of mood. The broadly conceived choruses in themselves are of enormous dramatic force and have likewise assumed a high position in Handel's oeuvre. It should also be remarked, however, that *Saul* contains large amounts of purely instrumental music. Besides the introductory *Sinfonia* (adapted from an earlier trio sonata) we need only mention numbers 20, 33, 58, 65, 74 and 77. Indeed, most of these items are unrelated to the plot and owe their existence to the emerging institution of the public concert, which the middle class preferred to opera and which had, by the time *Saul* was composed, become a permanent feature of London's music life. However patent the dramatic qualities of Handel's oratorio, there is no denying that purely instrumental music of the sort we find in *Saul* was no less at home in the concert hall than in the theatre. In any event, Handel was at pains to curry favour with his patrons, who came not only to hear the oratorio but also to marvel at its composer, the foreign virtuosos who wove concertos into its

1 Other pertinent works are listed in my essay "Die Bedeutung des Saul", *Händel-Jahrbuch* (1959), p. 54.

2 See the libretto of 1738, p. 2.

3 "The Development of Handelian Oratorio", *Handel's "Messiah"* (London, 1957), pp. 15–95.

musical fabric⁴ and the delightful new instrumental colors that enliven the orchestration of *Saul*: harp, carillon, trombones, bass timpani, not to mention the unusual use of the bassoons in number 73. Such virtuosity was typical of the concert programs of the day. For all these reasons, *Saul* surpasses all its predecessors in symbolizing the threefold union of opera house, church and concert hall.⁵ Its vocal and instrumental soloists divided their activities between the first and third of these institutions while the chorus members came from the Chapel Royal, although the men among them were also breaking new musical paths in the clubs and societies of their day.

Saul was written between 23 July and 27 September 1738. Many revisions were required, and some of the material intended for *Saul* was discarded there and found a place in Handel's next oratorio, *Israel in Egypt*. To judge from the autograph manuscript, Handel's original intention was to have the work come to an end after number 77 with the *Funeral Anthem*, which had already been performed on 17 December 1737 in memory of Queen Caroline. Further information on this ending, as documented in the autograph, can be found in the Critical Report for the volume on *Saul* in the Halle Handel Edition (Series I, Vol. 13).

The names of the singers at the première performance are entered in the still extant original

libretto: Saul, [Gustav] Waltz; Jonathan, [John] Beard; David, Russell; High Priest, Kelly; Merab, [Cecilia] Young [Mrs Arne]; Michal, Francesina [Elisabeth Duparc]; Samuel, Hussey; Doeg, Butler; an Amalekite, Stoppelaer. The *London Daily Post* of 16 January 1739 attributed the role of David to the "Marchesina detta la Lucchesina", that of Abner to Russell and that of the Witch to Miss Young. On the following day the same newspaper carried a report of the successful première, at which the king and other members of the royal family were present.

The present edition of *Saul* is based on all extant primary sources and a comparison of the most significant librettos. It represents a complete dramatic unity; where cuts are called for in order to adapt the work to the needs of present-day performances, the sources favour the exclusion of the High Priest (whose role nonetheless embodied the ideas of those eighteenth-century pietists who lent their support to Handel in increasing numbers), while a number of instrumental numbers may be treated ad libitum. Indeed, it would accord with a popular custom of Handel's day to play them at instrumental concerts. Alternative versions and the many additional numbers composed for *Saul* are published in the aforementioned Critical Report.

Percy M. Young

(Translation: J. Bradford Robinson)

4 See e. g. the *London Daily Post* of 19 April 1739.

5 *Esther* was mounted in this form in the Crown and Anchor Tavern and in York Buildings, Villiers Street, in 1732.

VORWORT

Saul, im Originaltextbuch (datiert 1738) als „an Oratorio or Sacred Drama“ bezeichnet, erlebte seine erste Aufführung am 16. Januar 1739 unter Händels Leitung im königlichen Theater am Hay-Market in London. Das Libretto stammt von Charles Jennens (1700–1770), einem wohlhabenden Amateurschriftsteller aus Gopsall, Leicestershire. Einem Brief Händels an Jennens vom 28. Juli 1735 zufolge scheint es, als wäre ein Entwurf des Textes bereits zu diesem Zeitpunkt fertig gewesen. In der durch Händel zur Vollkommenheit gelangten englischen Oratorientradition nimmt *Saul* insofern einen außerordentlich bedeutenden Platz ein, als er zusammen mit *Israel in Egypt* am Ende der ersten Schaffensperiode derartiger Werke steht. Bis zum Jahre 1732, in dem *Esther* neu herauskam, erfreute sich das Oratorium kaum allgemeiner Beliebtheit, obwohl Händel seine ersten Versuche in dieser Kompositionsform bereits 1720 für *Cannons*, die Residenz des Duke of Chandos, geschrieben hat. In den folgenden sechs Jahren, in denen *Athalia* und *Deborah* sowie ähnliche Werke auf englische Texte entstanden, kristallisierten sich fest umrissene Charakteristika des Oratoriums heraus. Im *Saul* zeigt sich zum ersten Mal im großen Maßstab eine Synthese der in der Gesellschaft beheimateten Ideen, welche die eigentliche Grundlage des spezifisch Händelschen Oratoriums bildet.

Die Gestalt Davids wurde von der englischen Kunst des Mittelalters bevorzugt, wie aus den Illustrationen zu zahlreichen berühmten gewordenen Manuskripten hervorgeht. Das Thema des Wahnsinns, dargestellt am Niedergang Sauls, diente Volksliedern und Balladen als Grundlage. Hexerei wie in Shakespeares *Macbeth* oder in den sehr populären *Lancashire Witches* von Thomas Shadwell wurde durch die Volkslegende oft in das Drama getragen und bildete stets ein Thema mit Anziehungskraft.¹ Die Gestaltung der gesamten Handlung geht in Händels Oratorium unmittelbar zurück auf Abraham Cowleys *Dauides* (1652),² Purcells musikdramatische Szene *The Witch of Endor* (*Harmonia Sacra*, 1693), Dr. Joseph

Trapps *The Tragedy of King Saul* (1703) und *Saul: a Tragedy* (unvollendet; veröffentlicht 1736) des eng mit Händel befreundeten Aaron Hill. Erwähnt sei auch ein Vortrag von John Henley vom 19. November 1733, in dem dieser die Tragödie von Saul „as the best Theme of that Kind [Oratorium] in Honour of St. Cecilia’s Day“ vorschlug. In der festgefügt intellektuellen Gesellschaft des Georgianischen London, zu der Händel gehörte, war es vielleicht unvermeidlich, dass *Saul* gerade in dem Augenblick entstand, als sich die Verschmelzung der Konventionen auf dem Gebiet der englischen Literatur, des traditionellen Dramas und der Musik vollzogen hatte.

Das Oratorium, wie Händel es entwickelte, vereinigte in seiner musikalischen Sprache das italienische Opernprinzip mit jener eigentümlichen Gattung, die Jens Peter Larsen als „anthem chorus“³ bezeichnet. Diese Verbindung machte es dem Komponisten unmöglich, es sowohl jenen, die nach einer natürlichen Gestaltung der Oper und ihrer Anpassung an die in der englischen Bühnenpraxis üblichen festen Traditionen dramatischer Wahrscheinlichkeit verlangten, als auch der anwachsenden Zahl von Moralisten, die spürten, dass derartige Werke einem bestimmten ethischen Zweck zu dienen haben, recht zu machen. Vom dramaturgischen Standpunkt aus gesehen ist *Saul* ein anerkanntes Meisterwerk, und zwar nicht nur in der Behandlung der Hauptcharaktere, sondern auch im Hinblick auf Nebengestalten wie Merab und Michal und die Hexe von Endor sowie in der atmosphärischen Gestaltung. Die groß angelegten Chöre sind in sich von ungeheurer dramatischer Konsequenz und nehmen gleichfalls im Gesamtwerk Händels einen hohen Rang ein. Darüber hinaus ist zu bemerken, dass *Saul* einen umfangreichen Teil reiner Instrumentalmusik enthält. Zusammen mit der einleitenden Sinfonie (die auf eine früher entstandene Trio-sonate zurückgeht) seien in diesem Zusammenhang noch die Nummern 20, 33, 58, 65, 74 und 77 erwähnt. Diese meist von der Handlung unabhängigen Sätze sind in Wirklichkeit Folge der sich neu entfaltenden Funktion des öffentlichen Kon-

1 Andere sachdienliche Werke sind aufgeführt in meinem Aufsatz *Die Bedeutung des Saul*, in: *Händel-Jahrbuch* 1959, S. 54.

2 Vgl. Textbuch von 1738, S. 2.

3 Händels *Messiah*, London 1957, „*The Development of Handelian Oratorio*“, S. 15–95.

zerts, das vom Mittelstand der Oper vorgezogen wurde und das zur Zeit der Komposition des *Saul* eine feste Einrichtung im Londoner Musikleben darstellte. Während die dramatischen Vorzüge des Händelschen Oratoriums außer Frage stehen, können die reinen Instrumentalstücke im *Saul* sowohl im Konzertsaal als auch im Theater aufgeführt werden. Auf jeden Fall versuchte Händel seine Gönner für sich einzunehmen, die nicht nur kamen, um das Oratorium zu hören, sondern auch, um den Meister zu bewundern sowie fremde Virtuosen, die im Laufe des Oratoriums Concerti einflochten,⁴ und die neuen reizvollen Instrumentalfarben (Harfe, Carillon, Posaunen, große Trommeln oder etwa den ungewöhnlichen Gebrauch der Fagotte in Nr. 73), die für die Instrumentation des *Saul* bezeichnend sind. Solche Virtuosität war typisch für die zeitgenössischen Konzertprogramme. Aus all diesen Gründen symbolisiert der *Saul* mehr als jedes vorangehende Werk die dreifache Verbindung von Oper, Kirche und Konzert.⁵ Die Solosänger und -spieler teilten ihre Tätigkeit zwischen der ersten und dritten dieser Einrichtungen, die Chorsänger kamen von der Chapel Royal, wengleich die Männer unter ihnen auch in den Musikklubs und Musikgesellschaften ihrer Zeit bahnbrechend tätig waren.

Saul entstand zwischen dem 23. Juli und 27. September 1738; zahlreiche Revisionen waren nötig, und einiges von dem für *Saul* vorgesehenen Material wurde nicht dort, sondern in dem unmittelbar danach komponierten Oratorium *Israel in Egypt* verwandt. Nach dem Autograph zu urteilen, war es zunächst Händels Absicht, das Oratorium mit dem *Funeral Anthem* (Nr. 77) zu beschließen, das am 17. Dezember 1737 zum Gedenken an die Königin Caroline aufgeführt worden war. Zu diesem Abschluss, wie ihn das Autograph dokumentiert, sei auf den Kritischen

Bericht zum Band *Saul* der Hallischen Händel-Ausgabe (I/13) verwiesen.

Die Namen der Sänger der ersten Aufführung sind in das noch vorhandene Originaltextbuch folgendermaßen eingeschrieben: Saul – [Gustav] Waltz; Jonathan – [John] Beard; David – Russell; High Priest (Hoherpriester) – Kelly; Merab – [Cecilia] Young [Mrs. Arne]; Michal – Francesina [Elisabeth Duparc]; Samuel – Hussey; Doeg – Butler; an Amalekite – Stoppelaer. In der *London Daily Post* vom 16. Januar 1739 war die Rolle des David der Marchesina detta la Lucchesina zugeschrieben, die des Abner Russell und die der Hexe Miss Young. Am folgenden Tage berichtet dieselbe Zeitung von einer erfolgreichen Erstaufführung, bei der der König und andere Mitglieder der Königlichen Familie zugegen waren.

Die vorliegende Ausgabe des Oratoriums, die auf alle vorhandenen Primärquellen und einen Vergleich der maßgeblichen Textbücher zurückgeht, stellt eine vollständige dramatische Einheit dar. Wenn Streichungen notwendig sind, um das Werk den Erfordernissen heutiger Aufführungspraxis anzupassen, so begünstigt die Überlieferung den Ausschluss des Hohenpriesters (dessen Rolle nichtsdestoweniger den Ideen der Anhänger der evangelischen Richtung des 18. Jahrhunderts entsprach, die Händel in wachsender Anzahl unterstützten), während eine Anzahl von Instrumentalsätzen ad libitum behandelt werden kann. Wenn diese in der Tat in Instrumentalkonzertprogramme übernommen werden, wird damit einem populären Brauch des Händelschen Zeitalters entsprochen. Einander ausschließende Fassungen und zusätzliche Sätze, von denen viele für *Saul* komponiert wurden, sind im zitierten Kritischen Bericht veröffentlicht worden.

Percy M. Young

4 Vgl. z. B. *London Daily Post*, 19. April 1739.

5 *Esther* wurde 1732 in dieser Art in der „Crown and Anchor tavern“ und in York Buildings, Villiers Street, aufgeführt.

CONTENTS / INHALT

Symphony	1	Sinfonia	1
Act the first		Erster Akt	
Scene I		Szene I	
1. Chorus How excellent thy Name, O Lord	13	1. Chor Wie wunderbar schallt, Herr, dein Preis	13
2. Air An Infant rais'd by thy Command (Soprano)	23	2. Arie Ein Knab' stand auf, von dir gesandt (Sopran)	23
3. Trio Along the Monster Atheist strode (Alto, Tenore, Basso)	24	3. Trio Es trat das Ungetüm einher (Alt, Tenor, Bass)	24
4. Chorus The Youth inspir'd by Thee, O Lord	28	4. Chor Der Jüngling, den Gott selbst erkor	28
5. Chorus How excellent thy Name, O Lord	37	5. Chor Wie wunderbar schallt, Herr, dein Preis	37
Scene II		Szene II	
6. Recitative He comes (Michal)	49	6. Rezitativ Er kommt (Michal)	49
7. Air O Godlike Youth! (Michal)	49	7. Arie Heil, junger Held (Michal)	49
8. Recitative Behold, O King, the brave victorious Youth (Abner, Saul, David)	52	8. Rezitativ Sieh da, o Herr, den tapfern jungen Held (Abner, Saul, David)	52
9. Air O King, your Favours with Delight I take (David)	53	9. Arie O Herr, dein Lohn erfüllet mich mit Glück (David)	53
10. Recitative O early Piety! (Jonathan)	57	10. Rezitativ O frühe Gottesfurcht! (Jonathan)	57
11. Air What abject Thoughts a Prince can have (Merab)	57	11. Arie So schändlich denkt ein Fürst wie du (Merab)	57
12. Recitative Yet think, on whom this Honour you bestow (Merab)	62	12. Rezitativ O denk, für wen dein Herz erglüht so warm (Merab)	62
13. Air Birth and Fortune I despise! (Jonathan)	62	13. Arie Rang und Güter sind mir Tand (Jonathan)	62
14. Recitative Go on, illustrious Pair! (High Priest)	66	14. Rezitativ Wohlauf, du edles Paar! (Hoherpriester)	66
15. Air While yet thy Tide of Blood runs high (High Priest)	67	15. Arie Solang noch feurig wallt dein Blut (Hoherpriester)	67
16. Recitative Thou, Merab, first in Birth (Saul, Merab)	68	16. Rezitativ Du, Merab, erstgeborn (Saul, Merab)	68
17. Air My Soul rejects the Thought with Scorn (Merab)	69	17. Arie Mein Herz erbebt in finstern Groll (Merab)	69
18. Air See, see, with what a scornful Air (Michal)	71	18. Arie Seht, seht, wie sie so höh'n'schen Blicks (Michal)	71
19. Air Ah! lovely Youth! (Michal)	74	19. Arie Lieblicher Held (Michal)	74
20. Symphony	75	20. Sinfonia	75
21. Recitative Already see (Michal)	76	21. Rezitativ Doch siehe da (Michal)	76
Scene III		Szene III	
22. Chorus Welcome, welcome mighty King!	77	22. Chor Heil dir, heil dir, König stark!	77
23. Accompagnato What do I hear? (Saul)	82	23. Accompagnato Was muß ich hörn? (Saul)	82

24. Chorus David his Ten Thousands slew .	82
25. Accompagnato To him Ten thousands! (Saul)	84
26. Air With Rage I shall burst his Praises to hear! (Saul)	84

Scene IV

27. Recitative Imprudent Women! (Jonathan, Michal)	88
28. Air Fell Rage and black Despair possess (Michal)	89
29. Recitative This but the smallest Part of Harmony (High Priest)	92
30. Accompagnato By thee this Universal Frame (High Priest)	92

Scene V

31. Recitative Rack'd with Infernal Pains (Abner)	95
32. Air O Lord, whose Mercies numberless (David)	95
33. Symphony	98
34. Recitative 'Tis all in vain (Jonathan) . . .	99
35. Air A Serpent in my Bosom warm'd (Saul)	99
36. Recitative Has he escap'd my Rage? (Saul)	104
37. Air Capricious Man (Merab)	105

Scene VI

38. Accompagnato O Filial Piety! (Jona- than)	113
39. Air No, no, cruel Father, no (Jonathan) .	114
40. Air O Lord, whose Providence Ever wakes for their Defence (High Priest)	117
41. Chorus Preserve him for the Glory of thy Name	119

Act the second

Scene I

42. Chorus Envy! Eldestborn of Hell!	129
---	-----

Scene II

43. Recitative Ah! dearest Friend (Jonathan)	137
44. Air But sooner Jordan's Stream, I swear (Jonathan)	138
45. Recitative O strange Vicissitude! (David, Jonathan)	142
46. Air Such haughty Beauties (David)	144
47. Recitative My Father comes (Jonathan) .	148

24. Chor David schlug Zehntausend gar . . .	82
25. Accompagnato Für ihn zehntausend (Saul)	84
26. Arie Voll Zorn wallt mein Blut, ihn preisen zu hörn! (Saul)	84

Szene IV

27. Rezitativ Törichte Frauen! (Jonathan, Mi- chal)	88
28. Arie Wild schwoll im Sturm empörter Wut (Michal)	89
29. Rezitativ Es ist die kleinste Kraft der Har- monie (Hoherpriester)	92
30. Accompagnato Durch dich entsprang dies große All (Hoherpriester)	92

Szene V

31. Rezitativ Seht, wie voll Höllenqual (Ab- ner)	95
32. Arie O Herr, des Güte endlos ist (Da- vid)	95
33. Sinfonia	98
34. Rezitativ Es ist umsonst (Jonathan) . . .	99
35. Arie Die Schlang', am Busen aufgenährt (Saul)	99
36. Rezitativ Entging er meinem Grimm? (Saul)	104
37. Arie Betörter Mann (Merab)	105

Szene VI

38. Accompagnato O heil'ge Kindespflicht (Jonathan)	113
39. Arie Nein, nein, grausamer Vater, nein! (Jonathan)	114
40. Arie O Herr, des Vorbedacht stets zum Heile derer wacht (Hoherpriester)	117
41. Chor O schirme ihn zu deines Namens Preis	119

Zweiter Akt

Scene I

42. Chor Weiche, höllgeborner Neid!	129
--	-----

Scene II

43. Rezitativ Ach, edler Freund (Jonathan) .	137
44. Arie Da wird des Jordans Strom, fürwahr (Jonathan)	138
45. Rezitativ O seltsam Wankelmut! (David, Jonathan)	142
46. Arie So stolze Schönheit (David)	144
47. Rezitativ Mein Vater kommt (Jonathan)	148

Scene III	
48. Recitative Hast thou obey'd my Orders (Saul, Jonathan)	149
49. Air Sin not, O King, against the Youth (Jonathan)	150
50. Air As great Jehovah lives (Saul)	151
51. Air From Cities storm'd, and Battles won (Jonathan)	153

Scene IV	
52. Recitative Appear, my Friend (Jonathan, Saul)	156
53. Air Your Words, O King (David)	157
54. Recitative Yes, he shall wed my Daugh- ter! (Saul)	159

Scene V	
55. Recitative A Father's Will (Michal)	160
56. Duet O Fairest of ten thousand Fair (Mi- chal, David)	161
57. Chorus Is there a Man	165
58. Symphony	170

Scene VI	
59. Recitative Thy Father is as cruel (Da- vid)	177
60. Duet At Persecution I can laugh (David, Michal)	178

Scene VII	
61. Recitative Whom dost thou seek? (Michal, Doeg)	182
62. Air No, no, let the Guilty tremble (Mi- chal)	183

Scene VIII	
63. Recitative Mean as he was (Merab)	186
64. Air Author of Peace (Merab)	187

Scene IX	
65. Symphony	190
66. Accompagnato The Time at length is come (Saul)	192

Scene X	
67. Recitative Where is the Son of Jesse? (Saul, Jonathan)	193
68. Chorus O fatal Consequence of Rage ...	195

Act the third

Scene I	
69. Accompagnato Wretch that I am! (Saul)	213
70. Accompagnato 'Tis said, here lives a Woman (Saul)	215

Szene III	
48. Rezitativ Vollzogst du meinen Willen (Saul, Jonathan)	149
49. Arie O frevle an dem Jüngling nicht (Jona- than)	150
50. Arie So wahr Jehova lebt (Saul)	151
51. Arie Wer Städte siegreich stürmt im Feld (Jonathan)	153

Szene IV	
52. Rezitativ Erscheine, Freund! (Jonathan, Saul)	156
53. Arie Dein Wort, o Herr (David)	157
54. Rezitativ Ja, Michal sei die seine! (Saul)	159

Szene V	
55. Rezitativ Des Vaters Wort (Michal)	160
56. Duett O liebster du, o schönster Mann (Michal, David)	161
57. Chor Heil sei dem Mann	165
58. Sinfonia	170

Szene VI	
59. Rezitativ Dein Vater ist so grausam (Da- vid)	177
60. Duett Ich kann nur lachen seiner Wut (David, Michal)	178

Szene VII	
61. Rezitativ Wen suchst du hier (Michal, Doeg)	182
62. Arie Nein, nein, laß den Frevler beben (Michal)	183

Szene VIII	
63. Rezitativ Arm wie er war (Merab)	186
64. Arie Vater des Friedens (Merab)	187

Szene IX	
65. Sinfonia	190
66. Accompagnato Die Zeit ist endlich da (Saul)	192

Szene X	
67. Rezitativ Wo ist der Sohn Isais (Saul, Jona- than)	193
68. Chor O blinde Raserei der Wut	195

Dritter Akt

Szene I	
69. Accompagnato Elend bin ich (Saul)	213
70. Accompagnato Man sagt, hier leb' ein Weib (Saul)	215

Scene II	
71. Recitative With me what would'st thou? (Witch, Saul)	216
72. Air Infernal Spirits (Witch)	217
Scene III	
73. Accompagnato Why hast thou forc'd me from the Realms of Peace (Samuel, Saul) ...	219
74. Symphony	222
Scene IV	
75. Recitative Whence comest thou? (David, Amalekite)	224
76. Air Impious Wretch, of Race accurst (Da- vid)	226
77. March	229
Scene V	
78. Chorus Mourn, Israel	231
79. Air O let it not in Gath be heard (Da- vid)	236
80. Air From this unhappy Day (David) ...	238
81. Air Brave Jonathan his Bow ne'er drew (David)	241
82. Chorus Eagles were not so swift as they	243
83. Air In sweetest Harmony (David)	245
84. Solo and Chorus O fatal Day! (David) ..	249
85. Recitative Ye Men of Judah, weep no more (High Priest)	256
86. Chorus Gird on thy Sword	257

Szene II	
71. Rezitativ Sag an, was willst du? (Hexe, Saul)	216
72. Arie Geister der Hölle (Hexe)	217
Szene III	
73. Accompagnato Warum beschwörst du aus dem Reich der Ruh' (Samuel, Saul)	219
74. Sinfonia	222
Szene IV	
75. Rezitativ Woher kommst du? (David, Amalekiter)	224
76. Arie Elender, im Stamm verflucht (Da- vid)	226
77. Marsch	229
Szene V	
78. Chor Klag, Israel	231
79. Arie O schweigt in Gath von diesem Tag (David)	236
80. Arie Nach diesem Tag der Schmach (Da- vid)	238
81. Arie Nie Jonathan den Bogen zog (Da- vid)	241
82. Chor Nie war der Adler rasch wie sie ..	243
83. Arie In süßer Harmonie (David)	245
84. Solo und Chor O schwerer Tag! (David)	249
85. Rezitativ Ihr Männer Juda, klagt nicht mehr (Hoherpriester)	256
86. Chor Gürt um dein Schwert	257

© by Bärenreiter