

# BEETHOVEN

## Fidelio

Oper in zwei Aufzügen

Opera in two acts

op. 72

Joseph Sonnleithner

Friedrich Treitschke

nach / after

Jean-Nicolas Bouilly

Revidiert nach den Quellen von / Revised after the sources by

Helga Lühning

Robert Didion

Klavierauszug von / Piano reduction by

Hans-Georg Kluge



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Prag  
BA 9011a

# INHALT / CONTENTS

Besetzung / Ensemble .....	III
Vorwort .....	IV
Preface .....	VII
Verzeichnis der Nummern / Index of Numbers .....	XI
Erster Aufzug .....	10
Zweiter Aufzug .....	147

Neben der vorliegenden Ausgabe sind die Dirigierpartitur  
und das Aufführungsmaterial leihweise erhältlich.

In addition to the present vocal score, the full score  
and the complete orchestral parts are available on hire.

Textgrundlage dieser Ausgabe ist die vorläufige Neuedition der Partitur durch Helga Lühning  
und Robert Didion (†) zu der in Vorbereitung befindlichen historisch-kritischen Ausgabe:  
*Beethoven Werke. Gesamtausgabe*. Herausgegeben von Ernst Herttrich im Auftrag des Beethoven-Archivs Bonn,  
Abteilung IX: *Fidelio*, herausgegeben von Helga Lühning, G. Henle Verlag München.

This edition is based on the pre-print of the new edition of the score, edited by Helga Lühning  
and Robert Didion (†), to be published in the forthcoming historical-critical complete Beethoven edition:  
*Beethoven Werke. Gesamtausgabe*. Edited by Ernst Herttrich for the Beethoven Archive Bonn,  
Section IX: *Fidelio*, edited by Helga Lühning, G. Henle Verlag München.

# BESETZUNG / ENSEMBLE

## PERSONEN

Don Fernando, Minister .....	Bariton
Don Pizarro, Gouverneur eines Staatsgefängnisses .....	Bariton
Florestan, Gefangener .....	Tenor
Leonore, dessen Frau unter dem Namen „Fidelio“ .....	Sopran
Rocco, Kerkemeister .....	Bass
Marzelline, dessen Tochter .....	Sopran
Jaquino, Pförtner .....	Tenor
Erster Gefangener .....	Tenor
Zweiter Gefangener .....	Bass
Wachsoldaten, Staatsgefangene, Volk .....	gemischter Chor
Die Handlung geht in einem spanischen Staatsgefängnis, einige Meilen von Sevilla, vor.	

## CHARACTERS

Don Fernando, the Prime Minister .....	baritone
Don Pizarro, Governor of the Prison .....	baritone
Florestan, Prisoner .....	Tenor
Leonore, his wife, in male attire known as "Fidelio" .....	soprano
Rocco, chief-jailor .....	Bass
Marzelline, his daughter .....	soprano
Jaquino, doorman .....	Tenor
First Prisoner .....	Tenor
Second Prisoner .....	Bass
Prisoners, Guards, People .....	mixed choir

The scene of the Opera is laid in a spanish prison near Sevilla.

## ORCHESTRA

Flauto piccolo, Flauto I, II, Oboe I, II, Clarinetto I, II, Fagotto I, II, Contraffagotto;  
Corno I-IV, Tromba I, II, Trombone I, II; Timpani;  
Violino I, II, Viola, Violoncello, Basso  
  
Tromba sulla scena

# VORWORT

Anfang des Jahres 1804 schrieb Beethoven an den Musikschriftsteller Friedrich Rochlitz, „ich habe mir nun geschwind ein altes französisches buch bearbeiten lassen, und fange jetzt daran an zu arbeiten.“<sup>1</sup> Dies ist (wenn auch ohne Nennung des Titels) die erste Erwähnung des *Fidelio*. Das „französische Buch“, das Libretto, das der damalige Intendant des Theaters an der Wien, Joseph Sonnleithner, für Beethoven einrichtete, stammte von Jean Nicolas Bouilly und war 1798/99 mit der Musik von Pierre Gaveaux als Opéra comique in Paris äußerst erfolgreich gewesen. Angeblich beruht die Handlung auf einer wahren Begebenheit, die sich in den Revolutionswirren abgespielt haben soll. Um das Libretto durch die Zensur zu bringen, wurde die Geschichte nach Spanien und ins 16. Jahrhundert verlegt, also quasi in die graue Vorzeit und in ein unverdächtiges Land. Sonnleithner hat das Stück im Wesentlichen nur übersetzt – in den Dialogen etwas freier, in den musikalischen Nummern bis in Gliederung und Versstruktur hinein ziemlich getreu. Daher sind auch die Gattungsmerkmale der Opéra comique im *Fidelio* noch deutlich zu erkennen.

Beethovens Komposition hat eine ungewöhnlich lange und komplizierte Entstehungsgeschichte, die sich in der Überlieferung des Werkes spiegelt. Von der ersten Erwähnung bis zur Uraufführung im November 1805 vergingen bereits fast zwei Jahre intensiver Arbeit. Die Uraufführung war jedoch ein Misserfolg. Daher begann Beethoven sofort danach mit Änderungen, Korrekturen, Kürzungen und Neufassungen. Die wichtigste stand gleich am Anfang: die Ouvertüre wurde durch eine neue Komposition, die dritte Leonoren-Ouvertüre ersetzt. Schon zu Beethovens Lebzeiten erlangte sie außerordentliche Berühmtheit. In der revidierten Version kam die Oper nach vier Monaten, Ende März 1806 erneut auf das Theater an der Wien und hatte nun auch Erfolg. Offenbar wegen eines Zerwürfnisses mit dem Intendanten zog Beethoven seine Oper diesmal selbst schon nach der zweiten Aufführung zurück.

<sup>1</sup> Ludwig van Beethoven, *Briefwechsel. Gesamtausgabe*, Band 1, hrsg. von Sieghard Brandenburg, München 1996, S. 206.

Jahre vergingen, in denen er immer wieder versuchte, *Fidelio* auf die Bühne zu bringen. Ein erster Klavierauszug erschien; die Ouvertüre wurde gedruckt. Aber eine Aufführung kam erst 1814, nach acht Jahren, wieder zustande. Für diese dritte Inszenierung revidierte Beethoven die Komposition erneut und zwar wesentlich stärker als 1805/06. Nun gelang der Durchbruch sofort, so dass die dritte zur endgültigen Version wurde. Nicht nur in Wien hatte die Oper Erfolg, sie wurde in den folgenden Jahren auch an fast allen bedeutenden Theatern des deutschen Sprachraums gespielt. Neben den Werken Mozarts wurde sie zu einer der ersten Repertoire-Opern.

Das Problem und zugleich eine große Chance des *Fidelio* lagen darin, dass Beethoven sich nicht an einer gewachsenen Gattungstradition orientieren konnte, dass er in der deutschen Oper keine Fundamente fand, die er, wie in der Instrumentalmusik, durchdringen und neu formen konnte, sondern dass die gesamte dramatische und formale Konzeption, quasi die Gattung selbst, neu erfunden, begründet und durchgesetzt werden mussten. So ist *Fidelio* ein einsames Werk geblieben, das zwar große Wirkung erzielt, aber keine Fortsetzung gefunden hat. Die fehlenden Traditionen boten aber zugleich die Chance, einen ganz eigenen Weg zu finden. Überall dort wo Beethoven sich an dramatischen Konventionen orientiert – besonders im I. Akt im Bereich der Marzelline/Rocco-Sphäre an der Opéra comique und am Singspiel – gelang ihm zwar sehr populäre Musik, die für die Verbreitung des *Fidelio* entscheidend war. Zu einem „klassischen“, d. h. in seiner endgültigen, geschlossenen Gestalt anerkannten Werk, das vielerlei Deutungen, Theaterinterpretationen, Analysen und philosophisch-ästhetische Reflexionen ermöglicht, ist die Oper aber nur durch die Bereiche geworden, in denen Beethoven sich über die Plätituden des Textes und der Dramaturgie erheben, eigene Opernfiguren wie Leonore und Pizarro musikalisch erfinden, eine eigene dramatische Sprache für sie entwickeln und der Handlung durch die Musik Bedeutung und Bewusstheit geben konnte.

## Verzierungen und Appoggiaturen in den Gesangsstimmen

Musiker lernen, alles möglichst genau so zu spielen, wie es in den Noten steht. Jeden Bogen, jedes *forte*, jedes Zeichen gilt es zu verstehen und zu interpretieren. Werktreue ist ein hohes und ein geradezu moralisches Ziel.

Andererseits weiß man, wenn man sich etwa mit Musik des 18. Jahrhunderts befasst, dass Vieles nicht so notiert ist, wie es ausgeführt wurde. Tempo, Dynamik, agogische Anweisungen, der klangliche Rahmen sind oft nur unvollständig angegeben – d.h. sie wurden vom Komponisten nicht festgelegt, sondern in das Ermessen der Sänger und Instrumentalisten gestellt. Und sogar die Noten, Tonhöhe und Tondauer, der kompositorische Satz ist unvollständig. Oft hat der Komponist nur eine Art Gerüst niedergeschrieben, das die Musiker – quasi als Ko-Autoren – improvisatorisch, in eigener Erfindung, aber auch nach erlernten Regeln mit rhythmischen Figuren und Verzierungen auszufüllen hatten. Verziert wurden insbesondere Solostimmen – instrumentale und vokale. Das Ansehen eines Virtuosen hing davon ab, wie originell, wie einfühlsam und wie brillant er diese Kunst beherrschte.

Die freie Verzierung war an den Generalbassatz gebunden. Daher befand sie sich schon zu Mozarts Zeit im Niedergang, begann aber andererseits in manieristischer Weise auszuarbeiten. Seit dem Anfang des 19. Jahrhunderts gingen die Komponisten deshalb allmählich dazu über, auch Solostimmen auszukomponieren, d. h. Verzierungen selbst niederzuschreiben und festzulegen. Die Improvisation der Virtuosi wurde auf eine bestimmte Stelle, auf die Kadenz am Ende eines Satzes oder einer Gesangsnummer beschränkt.

Beethoven ist keineswegs unabhängig von dieser Entwicklung, steht aber der Fixierung der Komposition einschließlich aller aufführungspraktischen Bereiche in einem niedergeschriebenen Text besonders nahe und macht sich dieses klassische Ziel auch bewusst zu eigen. Gewiss haben die Sänger zu Beethovens Zeit die Gesangsstimmen des *Fidelio* verziert, und Beethoven musste damit auch rechnen. Aber ebenso gewiss war das nicht in seinem Sinn. In seinem kompositorischen Denken war für die freie Improvisation der Sänger kaum noch Platz.

Eine Ausnahme bilden die sog. Appoggiaturen (appoggiare = stützen, betonen). Verbunden mit bestimmten Kadenzschritten verstärken sie die Deklamation und die Aussagekraft des Gesanges. Das geschieht dadurch, dass der Zielton einer melodischen Wendung nicht sofort erreicht, sondern durch eine Vorhaltsdissonanz, eine harmonische Spannung, hinausgezögert wird:



statt



Zielton des Verses ist  $g''$ , der Grundton der Tonart. Indem das  $g$  beim Wort „Freude“ erst einmal übersprungen wird, erhält die erste Silbe besonderen Nachdruck. Nicht die „namenlose“, überwältigende, sondern die „Freude“ wird zum wichtigsten Wort des Verses. Darüber hinaus erhält sie noch einen exaltierten, überschwenglichen Ausdruck.

Der Zielton kann (wie hier) durch einen Vorhalt von oben, aber auch – weniger oft – durch einen Vorhalt von unten verzögert werden:



statt



Häufig wird der Vorhalt verziert:



statt



An den bisher zitierten Stellen hat Beethoven den Vorhalt, die Appoggiatur, selbst notiert. Es ist schwer zu erklären, weshalb er das an vielen ande-

ren Stellen nicht getan hat. Man könnte meinen, dass er dadurch eben selbst bestimmen wollte, wo Appoggiaturen anzubringen sind und wo nicht. Dagegen spricht zunächst einmal, dass er Vorhalte überwiegend dort notiert hat, wo sie sonst vielleicht anders oder gar nicht gesungen worden wären. Bei der „namenlosen Freude“ etwa könnte man, da die Melodieschritte aufsteigen, den Vorhalt auch von unten nehmen:



oder abwechselnd einmal von oben, das nächste Mal von unten und beim dritten Mal verziert. Das ganze Duett würde dadurch seinen Charakter ändern und den jubelnden Impetus weniger konsequent darstellen.

Ein weiteres Beispiel: In Florestans Anfangsstrophe des Terzette Nr. 13 „Euch werde Lohn in bessern Welten“ würde man ohne die ausdrückliche Anweisung am ersten und am vierten Versende (S. 166: „... bessern Welten“ und „... nicht vergelten“) den Vorhalt eher von unten nehmen, bei den beiden mittleren Versen („... mir geschickt“ und „... süß erquickt“) gar keinen Vorhalt singen.

Gelegentlich, aber viel seltener, hat Beethoven auch dort Vorhalte notiert, wo sie selbstverständlich waren. Sehr oft fehlen sie jedoch an solchen Stellen. Daraus zu schließen, dass Beethoven sie dort nicht haben wollte, wo sie für seine Komponistenkollegen und für die Sänger seiner Zeit zur gängigen Praxis gehörten, wäre vollkommen abwegig. Durch die Forschungen zur Gesangspraxis des 18. Jahrhunderts, besonders im Zusammenhang mit den Opern von Mozart, sind wir heute gut darüber informiert, was eine Appoggiatur ist und welche Regeln für das Singen von Vorhalten galten.

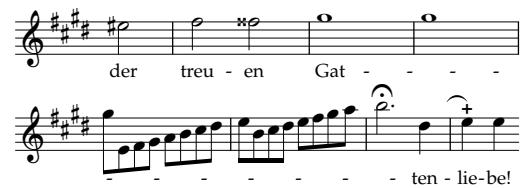
Die Grundregel ist ganz einfach, wenn man sie an Text und Musik zugleich festmacht: weibliche Endungen von Versen und Sätzen, die als Kadenzwendungen vertont sind, erhalten fast unumgänglich einen Vorhalt. Anders gesagt: bei zwei oder drei gleichen Tönen am Ende einer melodischen Floskel wird der Sänger auf der betonten Silbe einen Nachdruck, eine Appoggiatur oder eine Verzierung, anbringen.

Die gängigen Appoggiaturen sind die folgenden drei:

- der Quartvorhalt zur Terz (= Dominante – Tonika):



- der Sekundvorhalt zum Grundton (= Dominante – Tonika):



oft als Durchgang:



zu singen:



- der Quartvorhalt zur Quinte (= Tonika – Dominante).

Der Zweck ist klar: die betonte Silbe erhält durch den Vorhalt – zusätzlich und korrespondierend mit Takt und Harmonik – einen weiteren, melodischen und deklamatorischen Nachdruck. Die Vorhalte können mehr oder weniger lang sein, so dass sie, wie Leopold Mozart sagt, „die Töne mit einander ... verbinden, [um] eine Melodie dadurch singbarer zu machen“ (Violinschule, S. 193).

Der musikalische Sinn und folglich auch das Gefühl für Appoggiaturen blieben über *Fidelio* hinweg das ganze 19. Jahrhundert hindurch erhalten. So lange die Grundlagen des Gesanges – die Konventionen der Gesangsdeklamation, der Zusammenhang zwischen Versmetrik und Kadenzsystem – Bestand hatten, gehörten die Appoggiaturen zum festen Vokabular der Opern-

komposition. Bei Bellini, Donizetti und Verdi und besonders in den Musikdramen Richard Wagners wimmelt es nur so von – nun ausgeschriebenen – Vorhalten.

Kenntnisse über Appoggiaturen und über den Bereich des *Ad libitum*, der historisch legitimierten Freiheiten in der Ausführung der Gesangsstimmen sind heute dennoch nicht leicht zu erhalten, so dass Sänger und Dirigenten darin manchmal unsicher sind. Deshalb wurden im vorliegenden Klavierauszug diejenigen Stellen, an denen Vorhalte gesungen werden können, durch ein + über der betreffenden Note markiert. Zusätzlich wird durch einen Bogen eine Empfehlung gegeben, den Vorhalt von oben ↗ oder von unten ↘ zu nehmen. Auf weitergehende Konkretisierungen wurde verzichtet, damit das Gedruckte nicht als Anweisung missverstanden werden kann. Die Kennzeichnungen sollen lediglich helfen, sich mit den Regeln der Appoggiaturen wieder vertraut zu machen und die Sensibilität für die musikalische Deklamation im Gesang zu schulen.

Selbstverständlich können die Vorhalte rhythmisch modifiziert oder melodisch verziert werden; sie können einen Halbton umfassen oder nur eine verstärkte Betonung oder irgend etwas dazwischen sein. Wie sie auszuführen sind, lässt sich nicht notieren und ein für alle mal festlegen, sondern es bleibt dem Geschick und der Gestaltungskraft des Sängers vorbehalten.

Wer mit diesen Regeln der Gesangsdeklamation vertraut ist, wird im *Fidelio*, besonders in den buffonesken Nummern, noch eine ganze Reihe von nicht gekennzeichneten Stellen entdecken, an denen Appoggiaturen, ein deklamatorischer Nachdruck, eine Hervorhebung oder eine besondere Verlebendigung der sprachlichen Aussage angebracht sind. In der Oper blieb die wechselseitige Abhängigkeit von Komposition und klanglicher Realisation am längsten im Lot. Der Gesang hat sich auch bei Beethoven gegenüber dem Notentext relativ große Freiräume bewahrt.

Helga Lühning

## PREFACE

At the beginning of 1804, Beethoven wrote to the music critic Friedrich Rochlitz, “I have now had an old French book hastily adapted for me, and am now beginning to work on this.”<sup>1</sup> Even though the title was not given, this was the first mention of *Fidelio*. The “French book”, the libretto which the then manager of the Theater an der Wien, Joseph Sonnleithner adapted for Beethoven, was based on Jean Nicolas Bouilly, and had been extremely successful as an *opéra comique* in Paris in 1798–99 in a setting with music by Pierre Gaveaux. The plot is supposedly based

on a true event, said to have taken place in the turmoil of revolution. In order to get the libretto past the censors, the setting was moved to Spain in the 16th century, almost in the mists of time and in a less contentious setting. In essence, Sonnleithner merely translated the work; in the dialogues he adopted a somewhat freer approach, and in the musical numbers remaining true to the organisation and verse structure. This is why the characteristics of the genre of *opéra comique* can also be clearly seen in *Fidelio*.

Beethoven’s composition had an unusually long and complicated genesis which is reflected in the history of the work. From its first mention to the premiere in November 1805, almost two years of intensive work elapsed. The premiere

<sup>1</sup> Ludwig van Beethoven, *Briefwechsel. Gesamtausgabe*, Volume 1, edited by Sieghard Brandenburg, Munich 1996, p. 206.

was, however, a failure. Hence, Beethoven began work straight away on alterations, corrections, cuts and new versions. The most important came right at the beginning: the overture was replaced by a new composition, the third Leonore Overture. Even in Beethoven's lifetime, this achieved exceptional popularity. In its revised version, the opera was performed again after four months at the end of March 1806 at the Theater an der Wien, and was now successfully received. But apparently because of a dispute with the theatre manager, this time Beethoven himself withdrew his opera after only its second performance.

Years went by in which he repeatedly tried to get *Fidelio* performed on stage. A first vocal score appeared; the overture was published. But a performance only took place after a further eight years, in 1814. For this third production, Beethoven again revised the composition, indeed considerably more thoroughly than in 1805–06. The work now achieved a breakthrough straight away, so that the third version became the final one. The opera was not only successful in Vienna, but in the following years it was performed in almost all the leading theatres in German-speaking areas. Together with the works of Mozart, it became one of the first operas to enter the standard repertoire.

The problem, and at the same time, a major opportunity for *Fidelio* lay in the fact that Beethoven could not turn to a mature tradition of the genre. He found no foundations in German opera which he could work through and fashion anew as he did in his instrumental music, rather that the overall dramatic and formal conception, almost the genre itself, had to be newly invented, perfected and carried through. Thus, *Fidelio* has remained an isolated work, which although it was greatly influential, found no imitators. The lack of tradition, however, offered at the same time a chance of finding a quite different direction. Everywhere that Beethoven followed dramatic conventions – particularly in Act I, in the relationship between Marzelline and Rocco, where he looked towards *opéra comique* and *Singspiel* – he succeeded in writing very popular music, which was decisive in the dissemination of *Fidelio*. The opera has only become recognised as a classic – that is to say in its final, unified form which permits many interpretations, viewpoints and different stagings – in those aspects where

Beethoven transcends the platitudes of the text and the dramaturgy to create unique operatic roles such as Leonore and Pizarro, to develop an individual dramatic language for them, and to be able to give the plot meaning and awareness through the music.

#### *Ornamentation and appoggiaturas in the vocal parts*

Musicians learn to play everything as precisely as possible, as given in the score. Each slur, each forte, each sign is worthy of understanding and interpretation. It is a high and almost a moral aim to remain true to the work.

On the other hand it is known in the study of 18th century music, for example, that a great deal is not notated as it was performed. Tempi, dynamics, agogic markings and the tonal framework are often incompletely given – that is to say, they were not laid down by the composer, but left to the discretion of the singers and instrumentalists. This even applies to notes, pitches and durations, the composition itself is incomplete. Frequently, the composer only wrote down a sort of framework which the musicians – almost as co-authors – had to complete by the use of improvisation of their own invention, with rhythmic figures and ornamentation according to rules which were learned. In particular, solo parts were ornamented – both instrumental and vocal. The regard in which a virtuoso was held depended on the originality, sensitivity and brilliance with which he mastered this art.

Free ornamentation depended on the basso continuo. It was, therefore, already in decline by Mozart's day and had on the other hand begun to degenerate into a mannered device. From the beginning of the 19th century, composers therefore gradually began to also through compose solo parts, that is to say, to write out and lay down the ornamentation themselves. Improvisation by the virtuoso was limited to a particular place at the cadenza at the end of a movement or a vocal number.

Beethoven was by no means unaffected by this development, but was particularly true to the ideal of defining the composition, including notating all aspects of performance practice in the score, and also made this classical aim consciously his own. Certainly singers in Beethoven's day ornamented the vocal parts in *Fidelio*, and

Beethoven must have also taken this into account. But just as certainly that was not his intention. In his compositional process, there was scarcely room for free improvisation by the singers.

The appoggiaturas form an exception to this (appoggiare = support, emphasize). Linked with particular cadential formulae, they strengthen the declamation and the expressive power of song. This occurs because the final note of a melodic phrase is not reached directly, rather it is postponed through the use of a dissonant suspension, a harmonic tension:



instead of



The final note of the verse is g'', the tonic note of the key. As the G is passed over at the first occurrence of the word "Freude" [joy], the first syllable receives particular emphasis. It is not "namenlose" [nameless], the overwhelming, rather "Freude" which becomes the most important word in the verse. In addition, it is even given an exulting, effusive expression.

The final note can (as here) be delayed through a suspension from above, but also – less often – through a suspension from below:



instead of



Frequently, the suspension is ornamented:



instead of



In the places so far cited, Beethoven himself notated the suspension, the appoggiatura. It is difficult to explain why he did not do this in many other places. It could be said that by doing this, he himself wanted to determine where appoggiaturas should be introduced and where not. Against this, a first point is that he notated suspensions predominantly where they would perhaps be sung differently, or not sung at all. At "namenlose Freude", as the melodic steps are ascending, the singer could also begin the suspension from below:



or alternately the first time from above, the next time from below and the third time ornamented. As a result, the character of the whole duet would be altered and the rejoicing impetus would be less consistently manifest.

A further example: in Florestan's opening verse of the Trio No. 13 "Euch werde Lohn in bessern Welten", without any express instruction, at the end of the first and fourth verses the singer would be most likely to begin the suspension from below (p. 166: "... bessern Welten" and "... nicht vergelten") and in the middle two verses ("... mir geschickt" and "... süß erquickt") sing no suspension at all.

Occasionally, but much less often, Beethoven also notated suspensions where they were obvious. Very often, however, they are missing in such places. To conclude from this that Beethoven did not want to have them there, where they were part of current performance practice for his composer colleagues and singers of the day, would be completely wrong. Through research into 18th century vocal practice, particularly in connection with Mozart's operas, we are well informed today about what appoggiaturas were and which rules applied to singing suspensions.

The basic rule is quite simple, if it is applied to both text and music at the same time: feminine endings of verses and movements which are set cadentially almost inevitably receive a suspension. To express this in another way, where there are two or three of the same notes at the end of a melodic phrase, the singer will add a stress, appoggiatura or ornament to the syllable which is to be emphasized.

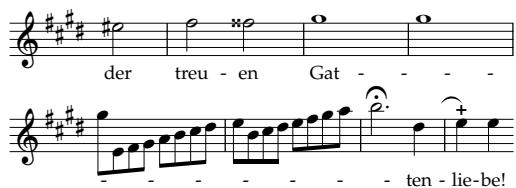
There are three commonly-used appoggiaturas:

- a four-three suspension on the third (= dominant – tonic):



to be sung:

- a suspension of a second on the tonic (= dominant – tonic):



to be sung:

frequently as a transition:



to be sung:



- a four-three suspension on the fifth (= dominant – tonic).

The purpose is clear: the emphasized syllable receives through the suspension – in addition to and corresponding with the beat and harmony – a further, melodic and declamatory stress. The suspensions can be longer or shorter so that they, as Leopold Mozart says, “die Töne mit einander ... verbinden, [um] eine Melodie dadurch singbarer zu machen” (“combine the notes with each other, in order to make a melody more singable”); (*Violinschule*, p. 193).

The musical sense, and consequently also the feeling for appoggiaturas, survived beyond *Fide-*

*lio* throughout the entire 19th century. As long as the basic principles of singing – the conventions of declamation in singing, the connection between the metre of verse and the cadential system – survived, the appoggiatura belonged to the established vocabulary of opera composition. In Bellini, Donizetti and Verdi and particularly in the music dramas of Richard Wagner, the music was just teeming with suspensions, now written out in full.

Knowledge about appoggiaturas and the area of ad libitum ornamentation (the historically legitimate freedoms in the performance of vocal music) is not easy to come by today, so that singers and conductors are sometimes unsure in this respect. Therefore in this vocal score, those places where suspensions may be sung have been marked with a + sign above the relevant note. In addition, the use of a slur sign gives a recommendation about whether the suspension should begin from above ⌂ or below ⌃. A more extensive use of indications has been avoided in order that what has been printed should not be misinterpreted as an instruction. The markings should help performers to refamiliarise themselves with the rules for appoggiaturas and to train themselves in sensitivity in musical declamation. Naturally the suspensions can be rhythmically modified or melodically ornamented; they can encompass a semitone or just a greater emphasis or something in between. How they should be performed cannot be notated or laid down for once and for all, rather it remains the preserve of the skill and creative power of the singer.

Those who are familiar with these rules of singing declamation will discover in *Fidelio*, particularly in the buffo numbers, a further series of places which are not marked where appoggiaturas, a declamatory stress, an emphasis or special interpretation of the linguistic meaning is used. In the opera, the mutual interdependence of composition and tonal realisation remained evenly balanced for a long time. In Beethoven, the voice also retained a measure of relative freedom in comparison with the musical score.

Helga Lühning  
(translation by Elizabeth Robinson)

# VERZEICHNIS DER NUMMERN / INDEX OF NUMBERS

Ouvertüre .....	1
-----------------	---

## Erster Aufzug

Nr. 1 Duett Jetzt Schätzchen, jetzt sind wir allein (Jaquino, Marzelline) .....	10
Nr. 2 Arie O wär' ich schon mit dir vereint (Marzelline) .....	25
Nr. 3 Quartett Mir ist so wunderbar (Marzelline, Leonore, Rocco, Jaquino) .....	33
Nr. 4 Arie Hat man nicht auch Gold beineben (Rocco) .....	41
Nr. 5 Terzett Gut, Söhnchen, gut, hab' immer Mut (Rocco, Leonore, Marzelline) .....	47
Nr. 6 Marsch .....	62
Nr. 7 Arie mit Chor Ha! Welch ein Augenblick (Pizarro, Chor der Wache) .....	64
Nr. 8 Duett Jetzt, Alter, jetzt hat es Eile (Pizarro, Rocco) .....	73
Nr. 9 Rezitativ und Arie Abscheulicher! Wo eilst du hin? (Leonore) .....	84
Nr. 10 Finale O welche Lust, in freier Luft den Atem leicht zu heben! (Chor der Gefangenen, Leonore, Rocco, Marzelline, Jaquino, Pizarro) .....	95

## Zweiter Aufzug

Nr. 11 Introduktion und Arie Gott! Welch Dunkel hier! (Florestan) .....	147
Nr. 12 Melodram und Duett Wie kalt ist es in diesem unterirdischen Gewölbe (Leonore, Rocco) ..	156
Nr. 13 Terzett Euch werde Lohn in bessern Welten (Florestan, Leonore, Rocco) .....	166
Nr. 14 Quartett Er sterbe! Doch er soll erst wissen (Pizarro, Florestan, Leonore, Rocco) .....	179
Nr. 15 Duett O namenlose Freude! (Leonore, Florestan) .....	197
Nr. 16 Finale Heil sei dem Tag, Heil sei der Stunde (Chor des Volkes, Chor der Gefangenen, Don Fernando, Rocco, Pizarro, Leonore, Marzelline, Florestan, Jacquino) .....	205