



audite

Deutschlandradio Kultur

**DIETRICH FISCHER-DIESKAU**  
**TAMÁS VÁSÁRY**

**JOHANNES BRAHMS: LIEDER**

*live in Berlin, 1972*

recording date: September 15, 1972 (stereo) – live  
recording location: Berlin, Philharmonie  
recording producer: Wolfgang Buch  
recording engineer: Krüger

### Deutschlandradio Kultur

Eine Aufnahme von RIAS Berlin  
(lizenziert durch Deutschlandradio)

recording: © 1972 Deutschlandradio  
research: Rüdiger Albrecht  
remastering: © Ludger Böckenhoff, 2010



The historical publications at audite are based, without exception, on the original tapes from broadcasting archives. In general these are the original analogue tapes, which attain an astonishingly high quality, even measured by today's standards, with their tape speed of up to 76 cm/sec. The remastering – professionally competent and sensitively applied – also uncovers previously hidden details of the interpretations. Thus, a sound of superior quality results. CD publications based on private recordings from broadcasts cannot be compared with these.

further reading: • Wolf-Eberhard von Lewinski: *Dietrich Fischer-Dieskau. Interviews, Tatsachen, Meinungen*, München 1988  
• Hans A. Neunzig: *Dietrich Fischer-Dieskau. Eine Biographie*, Stuttgart 1995  
• Monika Wolf: *Dietrich Fischer-Dieskau. Verzeichnis der Tonaufnahmen*, Tutzing 2000  
Deutschlandradio-Archiv  
»audite« Musikproduktion

cover photo:  
art direction and design:

**audite**

e-mail: [info@audite.de](mailto:info@audite.de) • <http://www.audite.de>

© 2010 Ludger Böckenhoff



## Johannes Brahms Lieder

**DIETRICH FISCHER-DIESKAU, Bariton**  
**TAMÁS VÁSÁRY, Klavier**

**„Nur wer Musik zu hören versteht, darf sich erdreisten, Musik zu machen“.  
Der Lied-Interpret Dietrich Fischer-Dieskau in Aufnahmen 1951-1989**

So überwältigend die Diskographie Dietrich Fischer-Dieskaus auch anmutet, sie ist noch lange nicht ausgeschöpft. So ist die verdienstvolle Publikation, die Monika Wolf im Jahr 2000 vorlegte, inzwischen durch zahlreiche Archivveröffentlichungen angereichert worden, und allein in der Fischer-Dieskau-Edition von Audite liegen neun CD-Produktionen vor. Unermüdlich hat sich Fischer-Dieskau bis zum offiziellen Ende seiner sängerischen Laufbahn im Jahr 1993 nicht nur neues Repertoire erschlossen, sondern die Meisterwerke von Lied, Oper und der großen vokal-instrumentalen Gattungen von Oratorium, Messe und Kantate in immer wieder anderen Facetten mit renommierten Dirigenten, Vokal- und Instrumentalpartnern einstudiert und erarbeitet. Den Rundfunkanstalten – allen voran RIAS Berlin (heute Deutschlandradio Kultur),

der Sender Freies Berlin (heute: Rundfunk Berlin-Brandenburg) und der Bayerische Rundfunk – ist in diesem beinahe fünf Jahrzehnte umspannenden Prozess eine gewichtige Rolle der getreuen Dokumentation wie Popularisierung von Fischer-Dieskaus Kunst zugefallen. Angesichts der weiteren Aktivitäten, die der vielfach begabte Künstler im Lauf seiner Karriere auch als Schriftsteller, Dirigent, Maler und Hochschullehrer entfaltet hat, erscheint seine von Disziplin und Hingabe gleichermaßen getragene musikalische Lebensleistung umso imponierender. Ihre Grundlage und Motivation ist ein im tieferen Sinn ethisches Verständnis von Musik, weil es Fischer-Dieskau stets um die Überlieferung und Bewahrung eines kulturellen und geschichtlichen Zusammenhangs gegangen ist, der für ihn alles andere als selbstverständlich ist und den sich jede Generation neu erarbeiten muss. Dessen Gefährdung sieht er doppelt gegeben: einmal im Verlust des faktischen Wissens um den Reichtum der Musik-, Literatur- und

Interpretationsgeschichte an bedeutenden Komponisten, Dichtern, Werken und Interpreten, zum anderen aber in der mangelnden Vergegenwärtigung der sinnstiftenden Funktion von Tradition, die uns erst eine geistige und letztlich auch emotionale Erfüllung unserer Existenz ermöglicht. So hat Fischer-Dieskau sich vor allem im Bereich des Lieds stets auch als Chronist verstanden, der unbekannte, zu Unrecht vergessene oder vernachlässigte Werke der Vergangenheit und Gegenwart zur Aufführung gebracht und festgehalten hat, darunter typischerweise in Form der Anthologie wie in den in Zusammenarbeit mit dem Berliner Komponisten und Pianisten Aribert Reimann entstandenen Reihen zum Lied des 19. Jahrhunderts, der Jahrhundertwende und der Wiener Schule. So konnte man die kleine, flüchtige Form des Lieds im geschichtlichen Gefüge hören, und es ergaben sich unerwartete Perspektiven zwischen musikalischen Stilen und Sprachen: etwa der gegensätzliche Einfluss Schuberts auf Brahms und Mahler, die komplizierten

gegenseitigen Beeinflussungen im Lied des Jugendstils und Art Nouveau, oder das gebrochene Weiterleben der Romantik in den Liedern des „inneren Widerstands“ der 1930er Jahre bei Hindemith und anderen. Auch in dieser auf vier separaten CDs erscheinenden Anthologie ist bei aller faszinierenden Verschiedenheit der einzelnen Lieder und Stile, die sich von Beethovens geistlichen Liedern op. 48 aus dem Jahr 1806 über Schumann, Brahms, Mahler, Reger und Hindemith bis zu Heinrich Sutermeisters expressiver Psalmvertonung von 1948 spannt, ein gemeinsames Band spürbar: Es ist die offene und sehr viel öfter noch latente religiöse Grundhaltung des Lieds, die gerade auch in vielen weltlichen Vertonungen und Sujets im Hintergrund wirksam ist. Denn das Lied ist, auch wenn es als zweifaches Zwiegespräch mit dem Begleiter und dem Publikum eine ungeheure dialogische Kraft besitzt, doch auch immer ein Monolog. Das lyrische und kompositorische Ich, das ihn führt, steht stellvertretend für jeden Menschen in seinem lebenslangen Prozess

der Sinnfindung. Diese paradoxe Natur des Lieds hat wohl kein anderer Sänger im 20. Jahrhundert so klar zum Ausdruck gebracht wie Fischer-Dieskau.

Dietrich Fischer-Dieskau hat daher stets gefordert, dass die Intelligenz eines Sängers (und, notabene, seiner instrumentalen Partner) nicht beim Vollzug des Notentextes stehen bleiben dürfe, sondern weit darüber hinaus gehen müsse, um die Idee eines Werkes zu begreifen und sie schließlich im emphatischen wie sachlichen Sinn vollkommen zu verinnerlichen. Denn im Unterschied zu den Instrumentalisten hat es der Sänger mit einer höheren Form von Bedeutung zu tun, da Wort und Musik sich gegenseitig ergänzen und kommentieren. Das umfassende Studium des Werks meint nicht nur die genaue Kenntnis des Notentextes, sondern auch den Willen, die geschichtlichen und ästhetischen Kontexte seiner Entstehung möglichst genau kennenzulernen. Und der Interpret muss sich intensiv mit der Sprache und dem Gehalt der Texte auseinandersetzen, um von hier aus

die (oftmals unbewussten) gedanklichen Vorgänge nachvollziehen zu können, die einen Komponisten bei der Vertonung steuern oder bewegen. Die sängerischen Grundlagen und Techniken – die organische Einheit von Atem und Stütze, die besondere Balance von Physis und Psyche des Körpers als Instrument und die nur der menschlichen Stimme vorbehaltene vollkommene Bindung der Töne – bilden also strenggenommen lediglich Voraussetzungen für das immer wieder neu anzustrebende Ziel, den musikalischen Gehalt in eine geistige Gestalt umzuwandeln. Die Aktivität des Singens lässt sich dabei von der Aktivität des (Zu-)Hörens nicht trennen: Der Sänger muss sich selbst und seine Partner hören und verstehen, um das jeweilige Werk auf der Bühne jedes Mal so zu gestalten, als würde er es zum ersten Mal wiedergeben.

Dem Belcanto-Ideal stand Fischer-Dieskau daher insofern kritisch gegenüber, als es allzu schnell suggeriert, dass sich stimmliche Brillanz und sängerische Geläufigkeit verselbständigen und sich

von Sprache und Ausdruck unabhängig machen können. (Die Wahl der brilliant-enigmatischen Schlussfuge „Tutto nel mondo e burla“ aus Verdis *Falstaff* für seinen Abschied von der Bühne war daher vielsagend. Sie enthielt nicht nur eine biographische Reminiszenz an die eigene Bühnenlaufbahn, die Fischer-Dieskau 1948 in Berlin mit dem Debüt als der Marquis Posa im *Don Carlos* – unter der Leitung von Ferenc Fricsay – begonnen hatte, sondern auch die Reverenz an einen Komponisten, dem vielleicht als einzigem die aus Sicht Richard Wagners eigentlich unmögliche Synthese von Belcanto und Ausdruckstiefe gelang.) Und auch einer weiteren, im Zeitalter globaler Meisterklassen immer öfter anzutreffenden Entwicklung stand und steht er überaus kritisch gegenüber: nämlich der gedankenlosen Imitation fremder Stimmen durch junge Sänger. In dieser Über-Identifikation verkennen sie, dass sie austauschbar werden, während sie auf der anderen Seite aber nur noch selten bereit sind, aus der Fülle der

sängerischen Überlieferung, wie sie historische Tonträger bereitstellen, wichtige Anregungen zu beziehen. Denn solche Anregungen ermöglichen es, durch den Vergleich Gemeinsamkeiten und Unterschiede zu erkennen, aus denen ein junger Sänger erst die Chance zur Erarbeitung der eigenen Stimme, des eigenen Charakters erhält.

Auch eine Ausnahmebegabung wie Fischer-Dieskau durchlief eine tiefgreifende Entwicklung. Sein Debüt als Liedsänger mit der RIAS-Produktion der *Winterreise* im Nachkriegs-Berlin von 1948, bei der Klaus Billing sein Partner war (Audite 95.597) kam einer Sensation gleich und festigte in der Öffentlichkeit das ihm selbst nicht ganz geheure Prädikat des einzigartigen „Meistersängers“, das ihn 1964 sogar auf das Titelblatt des *Spiegel* führte. Der Weg zu solcher Anerkennung und Wirksamkeit, die nur Karajan in ähnlicher Weise genoss, war geprägt durch die unablässige, quantitativ wie qualitativ beispiellose Auseinandersetzung mit großer Musik und eine unstill-

bare Neugier auf Neues, wodurch sich Fischer-Dieskau alle nur denkbaren Fächer und Rollen erarbeitete und zahlreiche zeitgenössische Komponisten zu Beiträgen inspirierte. Mit Ausnahme der sogenannten leichten Muse reichte die Spanne von Bachs *Actus Tragicus* bis zu Henzes *Floß der Medusa*, von Mozarts Graf Almaviva bis Reimanns König Lear. Parallel dazu ging es um die Ausformung und Erneuerung eines sängerischen Ideals und interpretatorischen Anspruchs, dessen Ziel die Ausdifferenzierung und Verfeinerung der Deklamation auf Grundlage der Einheit von musikalischem und sprachlichem Text war. Dass Musik eine Sprache eigener Art sei, die Wortsprache aber umgekehrt von lauter musikalischen Merkmalen beherrscht werde, war eine Einsicht, die schon die Romantiker formuliert hatten. Sie hielten die Musik sogar für eine „Ursprache“ oder „Sprache über den Sprachen“, deren dem modernen Menschen verloren gegangene Bedeutung wiedergefunden werden müsse. Die epochale Wirkung des Schubert-Lieds, das

(nicht nur) für Fischer-Dieskau das Zentralgestirn der Liedkunst schlechthin bildet, beruht auf dieser doppelten Vorstellung von Musik als Sprache und Sprache als Musik. Von hier aus setzte ein zweifacher Prozess ein: zum einen die vor allem von Robert Schumann angestoßene Psychologisierung des Lieds im 19. Jahrhundert, die bis in die Gegenwart reicht, zum anderen die Suche nach Ursprüngen, wie sie sich in Brahms' Hinwendung zum Volkslied zeigt und bei Reger fortgesetzt. Nach dem Siegeszug des Belcanto, der seit der Jahrhundertwende bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs auf den Podien dominierte, gehörte Fischer-Dieskau zu den ersten Sängern, der die Vorstellung eines „anderen“ Singens erneuerte. Er macht sich jene Forderung wieder zu eigen, die Julius Stockhausen in seiner großen Gesangslehre von 1887 auf den „Sinn für Tonschönheit, für eine deutliche, durchgeistigte Aussprache, für einen seelenvollen Vortrag“ formuliert hatte.

Während der junge Fischer-Dieskau – vielleicht auch als Folge der Prägungen in

seiner Zeit als alliierter Kriegsgefangener in Italien, wo er zahlreiche Auftritte absolvierte – durchaus den sinnlichen, sprichwörtlich schmelzenden Vortragsstil des Belcanto mit einfließen ließ, führte seine intensive Beschäftigung mit dem Verhältnis von Wort und Ton bereits im Lauf der 1950er Jahre zu einer ebenso folgerichtigen wie spezifischen Entwicklung. Fischer-Dieskaus Gesang wurde zugleich intellektueller und expressiver. Erst aus dieser eigentümlichen Spannung heraus entstand jene Interpretationskunst, die seitdem für ganze Generationen von Sängern stilbildend geworden ist. Die Formel vom „gelehrten Sänger“, die in der Presse die Runde machte, zollte dieser Entwicklung Respekt, deutete aber auch eine Kritik an. Gab Fischer-Dieskau damit den Zauber der Unmittelbarkeit oder der schieren emotionalen Überwältigung auf, wie ihn andere Sänger – Jussi Björling, Fritz Wunderlich oder der junge Hermann Prey – entfaltet? Richtig ist, dass Fischer-Dieskau mehr als andere Sänger ein bestimmtes, nämlich seinerseits wissen-

des, also hoch gebildetes, bürgerliches Publikum ansprach. Im Zentrum seines Wirkens standen und blieben, aller weltweit spannenden Konzerttätigkeit zum Trotz, die großen europäischen Städte und traditionsbewussten Konzertstätten wie London, Paris, Berlin, München, Salzburg und Wien.

Zur Verwirklichung eines solchen musikalisch wie geistig enormen Anspruchs war die Wahl der geeigneten musikalischen Partner unabdingbar. So hatte der junge Fischer-Dieskau das Glück und Privileg, mit den bedeutendsten Dirigenten der älteren und seiner Generation zusammenzuarbeiten – mit Legenden wie Beecham, Böhm, Furtwängler, Kleiber und Klemperer, aber auch mit den Repräsentanten eines neuen Ideals von Werktreue und emotionaler Authentizität wie Fricsay und Kempe und natürlich mit dem handwerklichen und ästhetischen Perfektionisten Karajan. Fischer-Dieskau übertrug diesen Anspruch auch auf seine Partner am Klavier. Geprägt durch die ihm unvergessliche

Zusammenarbeit mit Hertha Klust – „[sie] führte mich in die Welt der musikalischen Geister ein, sie ermöglichte die ersten und die zweiten Schritte“ – suchte sich Fischer-Dieskau in der Folgezeit nur noch ebenbürtige Musiker, für die der traditionelle Begriff des Begleiters und die mit ihm verbundene Vorstellung einer Hierarchie nicht mehr zutraf. Gerald Moore, mit dem Fischer-Dieskau das monumentale Projekt der Aufnahme sämtlicher Lieder Schuberts verwirklichte, verkörperte sicher das Ideal, obgleich Moore offiziell am Status des „Begleiters“ festhielt, wie der selbstbewußt-ironische Titel *Am I too loud?* seiner lesenswerten Memoiren verrät. Doch es ergab sich gewissermaßen zwangsläufig, dass Fischer-Dieskau immer stärker die Zusammenarbeit und den Austausch mit Solisten oder Komponisten-Pianisten suchte, die in ähnlich intensiver Weise den Notentext durchdrangen – bei den letzteren noch ergänzt um eine spezifisch schöpferische Seite. Die imponierende Reihe an Persönlichkeiten umfasst(e)

Namen wie Daniel Barenboim, Leonard Bernstein, Alfred Brendel, Jörg Demus, Michael Ponti, Aribert Reimann, Svyatoslav Richter, Wolfgang Sawallisch und Tamás Vásáry. Dass Fischer-Dieskau, der aus einer evangelischen Theologenfamilie stammt, keine Berührungsgängste mit der ganz anderen musikalischen „Bühne“ der geistlichen Musik kennt, demonstriert die innerhalb dieser Reihe veröffentlichte Aufnahme geistlicher Lieder des 19. und 20. Jahrhunderts für Stimme und Orgel mit dem Organisten Ulrich Bremsteller. Wieder ist es die Neugier an einem unbekanntem oder vernachlässigten Repertoire und der Wunsch, eine bestimmte musikalische und geistige (und in diesem Fall geistliche) Sphäre zum Erklingen zu bringen, die sich ausdrücklich an Hörer jenseits des traditionellen Konzerterlebnisses richtet.

Die vorliegenden Aufnahmen Dietrich Fischer-Dieskaus aus deutschen Rundfunkarchiven beschreiben also einen Weg, der in der historischen Rückschau von imponierender Konsequenz und

Zielgerichtetheit erscheint, in der subjektiven Perspektive des Sängers, wie sie seine autobiographischen Äußerungen und Kommentare zum Musikleben preisgeben, aber auch von geradezu atemloser Produktivität und einem manchmal beängstigend anmutenden Getriebensein gekennzeichnet ist. Die *stabilitas loci* der Geburts- und Heimatstadt Berlin, der große Freundeskreis und vor allem die Familie gaben den Rückhalt, um diese strapaziöse Existenz zu gestalten und auszubalancieren. Dietrich Fischer-Dieskau hatte und hat das Glück, in seinen Ehefrauen Irmgard Poppen, die unter tragischen Umständen bei der Geburt ihres dritten Kindes starb, und Julia Varady gleichgesinnte Partnerinnen zu haben, die als hervorragende Musikerinnen seine künstlerische(n) Passion(en) geteilt haben. So ist die in dieser Edition ebenfalls dokumentierte Aufnahme der Duette Schumanns mit Fischer-Dieskau und Varady nicht nur ein hochkarätiges musikalisches Erlebnis, sondern auch Inbegriff einer glücklichen und gegliückten Part-

nerschaft, in der – einem Ideal des Romantikers Schumann folgend – Leben und Kunst als Geben und Nehmen von Singen und Hören in Einklang gebracht sind.

**Johannes Brahms** ist so etwas wie ein stiller Gigant des Kunstlieds. Den wenigsten Hörern dürfte das Ausmaß seiner Produktion auf diesem Gebiet bewusst sein: Brahms veröffentlichte zwischen 1853 und 1893 fast 200 Lieder für Sologesang, zu denen etliche Duette, Balladen und andere Werke für zwei und mehr Stimmen hinzukamen. Darüber hinaus unterdrückte bzw. vernichtete Brahms eine größere Anzahl von Jugendwerken sowie Liedern aus späteren Phasen, die seiner Selbstkritik nicht standhielten. Seine Auffassung des Lieds unterschied sich von denen seines Vorbilds Schumann, seines Antipoden Liszt und des jüngeren Konkurrenten Hugo Wolf wesentlich. Zurückgreifend auf Schuberts Modell des volkstümlichen Kunstlieds, wurde die melodische

Schlichtheit und formale Geschlossenheit des Volkslieds das Ideal, das Brahms vielen Liedern zugrunde legte und ihn auch zu zahlreichen Volkslied-Vertonungen bzw. -Bearbeitungen inspirierte. (Immer wieder setzte er sich zudem mit komplizierten Bauformen auf Basis antiker Versmaße auseinander, um zu flexiblen Gestaltungen zu gelangen, die als musikalische Prosa für die Musik der Wiener Schule wegweisend wurden.) Der zweite Unterschied lag in dem Verzicht auf die direkte Psychologisierung des musikalischen Satzes. Brahms bevorzugte eine zurückhaltende Ausgestaltung des Wort-Ton-Verhältnisses zugunsten einer tiefer gehenden Vereinheitlichung von Gesang und Klaviersatz mittels subtiler motivisch-thematischer Techniken, die aus der fortgeschrittenen Instrumentalmusik (Symphonie und Sonate) seit Beethoven stammen. Dies meint aber nicht den Verzicht auf Ausdrucksintensität: Im Gegenteil besitzen schon die frühen Lieder Brahms' wie Liebestreu, das die erste publizierte Sammlung op. 3 eröff-

net, eine intensive, herb-melancholische Färbung, die sich durch das gesamte Liedwerk zieht. Ebenso charakteristisch ist für Brahms, dass er in der Wahl seiner Textvorlagen eher zu Dichtern der zweiten Reihe griff, denn er war der Überzeugung, dass große Dichtung den kompositorischen Gestaltungsraum zu sehr einschränke. In der Abkehr von der Haltung und Praxis vieler anderer Lied-Komponisten des 19. Jahrhunderts, die eine Literarisierung der Musik anstrebten, folgte Reger dann dem Beispiel Brahms'. So stand für Brahms die Musik, deren abstrakte Tonverbindungen für ihn das eigentlich Dauerhafte – eine die Zeiten überdauernde Substanz – bildete, an erster Stelle. Dieses Bekenntnis zum Metier verleiht seinen Liedern ihre unverwechselbare Physiognomie, erklärt aber vielleicht auf der anderen Seite die Grenzen ihrer Popularität beim Konzertpublikum.

*Wolfgang Rathert*

**“Only those who know how to listen to music may dare to make music”  
The lied interpreter Dietrich Fischer-Dieskau in recordings made between 1951 and 1989**

Vast though Dietrich Fischer-Dieskau's discography may seem, it has not, by a long way, yet been exhausted. Monika Wolf's commendable publication issued in 2000 has been enriched by numerous archive releases in the meantime and Audite alone has issued its Fischer-Dieskau-Edition comprising nine discs. Until the official end of his singing career in 1993, Fischer-Dieskau was indefatigable not only in his quest for new repertoire, but also in studying and mastering the great works of the lied and opera repertoires, as well as the great vocal-instrumental genres of oratorio, mass setting and cantata, featuring ever-changing facets and working together with renowned conductors, vocal and instrumental partners. During this process, spanning nearly five decades, the broadcasting corporations – particularly

the RIAS Berlin (today's Deutschlandradio Kultur), the Sender Freies Berlin (today's Rundfunk Berlin-Brandenburg) and the Bayerischer Rundfunk – were given the important task of faithfully documenting and popularising Fischer-Dieskau's art. Given all the other activities which the multi-talented artist pursued in the course of his career – that of writer, conductor, painter and masterclass teacher – the discipline and dedication which he applied to his musical work throughout his life seems all the more impressive. Its basis and motivation was a deeply ethical understanding of music as Fischer-Dieskau always strove towards preserving and passing on cultural and historical heritage, which he did not take for granted, and which each generation has to discover for itself. He regards this as doubly jeopardised: on the one hand in the loss of factual knowledge of the historical wealth in music, literature and interpretation through composers, writers, works and interpreters; and on the other hand by the lack of understanding of the meaning of tradition, which is

a prerequisite for providing our existence with intellectual – and thus also emotional – fulfilment. Within the sphere of lied repertoire, Fischer-Dieskau therefore also saw himself as a chronicler who performed and documented unknown, neglected or unjustly forgotten works of the past and present, sometimes in the form of anthologies – which were a favoured format – such as in the cooperation with the Berlin composer and pianist Aribert Reimann, with whom he recorded song series of the nineteenth century, the turn of the century as well as the Viennese School. In this format, it was possible to hear the fleeting form of the song in a historical context which provided unexpected perspectives between musical styles and languages: for instance, the contrasting influence of Schubert on Brahms and Mahler, the complex reciprocal influences of the Jugendstil and Art Nouveau song, or the fractured continuation of Romanticism in the songs of the “internal resistance” of the 1930s by Hindemith and others. On this anthology of four separate discs –

with songs spanning from Beethoven’s sacred lieder op. 48 from 1806, Schumann, Brahms, Mahler, Reger, Hindemith and up to Heinrich Sutermeister’s expressive psalm setting of 1948 – a common thread is also detectable, despite the diversity of the individual songs and styles. The combining element is the open and, more often, latently religious tenor of the lied which is often also effective as a backdrop in secular settings and subjects. For the lied is, even as a dual dialogue with the accompanist and the audience, also always a monologue. The lyrical and the compositional persona conducting the monologue represents every human being in his lifelong quest for a meaning. In the twentieth century, probably no singer expressed this paradoxical nature of the lied as clearly as Fischer-Dieskau.

Dietrich Fischer-Dieskau therefore always demanded that the intelligence of a singer (and, nota bene, his instrumental partner) go well beyond the execution of the music in order to understand the concept of a work, and finally to internalise it

as such, and also in the emphatic sense. For – in contrast to an instrumental soloist – a singer has to deal with a higher form of meaning as word and music complement and comment on each other. The comprehensive study of a work not only comprises the precise knowledge of the score but also the willingness to learn as much as possible about the historical and aesthetical contexts of its origins. And the interpreter has to study intensively the language and the content of the texts in order to be able to follow the (often subconscious) thoughts governing or moving a composer during the setting of the piece. The basic requirements and techniques of a singer – the organic unity of breath and breath control, the particular balance of physical and psychological aspects of the body as an instrument, and the ability (reserved only for the human voice) to tie notes together perfectly – are, strictly speaking, merely the prerequisites for the ever-new aim to transform the musical content into an intellectual structure. In this, the activity of singing cannot be

separated from the activity of hearing and listening: the singer has to hear and understand himself and his partners in order to shape a work on stage each time as though he was performing it for the first time.

Fischer-Dieskau was thus somewhat critical of the *bel canto*-ideal as it suggests all too easily that brilliance in the voice and vocal virtuosity can become independent of language and expression. (To perform the brilliant and enigmatic final fugue “Tutto nel mondo e burla” from Verdi’s *Falstaff* as his farewell from the stage was therefore a telling choice. Not only did this contain a biographical reminiscence of his own stage career which Fischer-Dieskau had begun in 1948 in Berlin with a début as Marquis Posa in *Don Carlos* – conducted by Ferenc Fricsay – but it was also a reverential gesture towards a composer who managed a synthesis of *bel canto* and expressional depth: something which Wagner had deemed impossible.) He was also critical of another development which occurred with increased frequency in an age of global masterclasses: namely young

singers unthinkingly imitating different, unfamiliar voices. By overly indentifying with another singer they fail to recognise that they become exchangeable, whereas on the other hand they are rarely prepared to take on important stimuli from the riches of vocal performances provided by historic tapes and discs. For these stimuli make it possible to recognise similarities and differences through such comparisons, enabling a young singer to develop his own voice and character.

Even an extraordinary talent such as Fischer-Dieskau underwent a dramatic development. He made his *début* as a singer of *lieder* with a RIAS recording of *Die Winterreise* in post-war Berlin in 1948 with Klaus Billig as his accompanist (audite 95.597): it proved to be a sensation and the public bestowed on him the title (with which he was not entirely comfortable) of “Meistersänger”, which in 1964 even made the title page of the magazine *Der Spiegel*. The path to such recognition and effectiveness, which only Karajan enjoyed in a similar manner, was

shaped by his constant, quantitatively and qualitatively unequalled study of great music, and an insatiable appetite for new repertoire. This resulted in Fischer-Dieskau learning and acquiring all possible roles and *Fächer* and acting as a source of inspiration to numerous contemporary composers. With the exception of so-called light music, his repertoire embraced Bach’s *Actus Tragicus* up to Henze’s *Floß der Medusa*, Mozart’s *Count Almaviva* up to Reimann’s *King Lear*. In addition, it was a case of shaping and renewing a vocal ideal and an interpretational approach whose aim was to differentiate and refine declamation on the basis of achieving a unity of music and word. The Romantics had already articulated the insight that music is a language of its own, and that language consisting of words is, on the other hand, dominated by many musical features. They even considered music to be a “primary language” or as a “language above languages” whose now lost significance had to be rediscovered by the modern human being. The enormous impact of Schubert’s

lied, the central star of the art of song in general (not just) for Fischer-Dieskau, is based on this dual concept of music as language and language as music. At this stage, a twofold process commenced: on the one hand the psychologisation of the song in the nineteenth century, as initiated mostly by Robert Schumann and lasting until today, and on the other hand a quest for origins as illustrated in Brahms’s dedication to the folk song, which was continued by Reger. After the triumph of *bel canto*, which dominated the stage from the turn of the century until the end of the Second World War, Fischer-Dieskau was one of the first singers to renew the concept of a “different” singing technique. He embraces what Julius Stockhausen had called for in his great singing treatise of 1887, describing a “sense of beauty, of clear and intellectually governed pronunciation; a soulful performance”.

Whereas the young Fischer-Dieskau – maybe also as a consequence of having been an Allied prisoner of war in Italy, where he gave several performances – did

make use of the sensuous, melting performance style of *bel canto*, his intensive studies of the relationship between word and music led him, as early as the 1950s, to a logical as well as a unique development. Fischer-Dieskau’s singing became at the same time more intellectual and also more expressive. Only as a result of this specific tension did the very art of interpretation develop, which has since become seminal for entire generations of singers. The term “learned singer”, which made the rounds in the press, paid respect to this development but also indicated criticism. Did Fischer-Dieskau, by altering his approach, give up on the magic of immediacy or sheer emotional overpowering which other singers – Jussi Björling, Fritz Wunderlich or the young Hermann Prey – were cultivating? It is true that Fischer-Dieskau, more so than other singers, appealed to a particular, viz. knowing, highly educated, middle-class audience. At the centre of his work were, and remained – despite his international concert activities – the traditional concert

venues in the great European cities such as London, Paris, Berlin, Munich, Salzburg and Vienna.

In order to realise these enormously high musical and intellectual standards, the choice of a suitable musical partner was crucial. The young Fischer-Dieskau was lucky and privileged enough to be able to work with the most important conductors of his own and also of the older generation – these were legends such as Beecham, Böhm, Furtwängler, Kleiber and Klemperer, but also representatives of the new ideals of faithfulness to the original and emotional authenticity such as Fricsay and Kempe, and of course the technical and aesthetic perfectionist Karajan. Fischer-Dieskau also expected these standards of his partners at the piano. Moulded by the cooperation with Hertha Klust, an unforgettable experience for him – “she introduced me to the world of musical spirits; she enabled the first and the second steps” – Fischer-Dieskau thereafter sought out only equal musicians for whom the traditional term of “ac-

companist” and the hierarchy associated with it was no longer applicable. Gerald Moore, with whom Fischer-Dieskau realised the monumental project of recording the complete songs by Schubert, certainly represented that ideal, even though officially he remained attached to the status of accompanist, as was revealed by the wonderfully confident and ironic title of his memoirs *Am I too loud?*. But it was inevitable that Fischer-Dieskau increasingly sought exchange and collaboration with soloists and composer-pianists who penetrated the music in a similarly intensive manner – with the latter ones also adding a specifically creative note. The impressive series of personalities includes names such as Daniel Barenboim, Leonard Bernstein, Alfred Brendel, Jörg Demus, Michael Ponti, Aribert Reimann, Sviatoslav Richter, Wolfgang Sawallisch and Tamás Vásáry. The fact that Fischer-Dieskau, who comes from a family of protestant theologians, has no reservations about performing on the entirely different “stage” of sacred music, is demonstrated by a recording of nine-

teenth and twentieth century sacred songs (issued as part of this series) for voice and organ with the organist Ulrich Bremsteller. It is again curiosity about unknown or neglected repertoire and the desire to make a particular musical and intellectual (and, in this case, sacred) sphere sound, expressly turning towards listeners beyond the traditional concert experience.

These recordings of Dietrich Fischer-Dieskau from the German radio archives thus mark out a path – which, in retrospect, features remarkable consistency and purposefulness – in the subjective perspective of the singer, as revealed in his autobiographical observations and comments about the music scene, but also his seemingly breathless productivity with a sometimes alarming sense of restlessness. The *stabilitas loci* of his hometown of Berlin, the large circle of friends and, particularly, family provided him with the necessary support, enabling him to shape and balance this exhausting existence. Dietrich Fischer-Dieskau was, and is, lucky enough to have found like-minded partners in his

wives Irmgard Poppen, who tragically died during the birth of their third child, and Julia Varady who, themselves outstanding musicians, shared his artistic passions. Also documented in this edition are duets by Schumann with Fischer-Dieskau and Varady: not only a first-class musical experience but also the epitome of a happy and successful partnership where – following an ideal of the Romantic Robert Schumann – life and art are in accordance with each other as giving and taking of singing and listening.

**Johannes Brahms** could be described as a silent giant of the art song. Probably only a very small number of listeners are aware of the scale of his output in this genre: between 1853 and 1893 Brahms published nearly 200 lieder for solo voice, as well as numerous duets, ballads and other works for two and more voices. Furthermore, Brahms suppressed and destroyed a sizeable number of youthful works as well as lieder from later periods which could not

stand up to his self-criticism. His concept of the lied differed considerably from that of his idol Schumann, his antipode Liszt and his younger rival Hugo Wolf. Harking back to Schubert's model of the folk-like art song, the formal unity and simplicity of melodies of the folk song became the ideal on which Brahms based many of his lieder and which also inspired numerous folksong settings and arrangements. (Again and again he also studied complex forms of construction based on ancient metres in order to achieve flexible settings, which would become seminal for the Viennese School as musical prose.) The second difference lay in dispensing with the direct psychologisation of the musical setting. Brahms preferred to shape the relationship between word and music in a more reserved manner in order to achieve a profound unity of voice and piano via subtle motivic and thematic techniques originating from instrumental music (symphonies and sonatas) after Beethoven. This, however, does not mean relinquishing expressive intensity: on the

contrary, even Brahms' early songs, such as *Liebestreu* [Love's Fidelity] which opens his first published collection Op 3, display an intensive, austere-melancholy colouring which features in his entire lied oeuvre. It is also characteristic of Brahms that in his choice of texts he tended towards poets of the second league as he was convinced that great poetry would pose too many restrictions on his creative scope. Renouncing the mindset and practice of many other lied composers of the nineteenth century, who aimed for a literarisation of music, Reger followed Brahms' example. The most important aspect for Brahms was thus music, whose abstract combinations of notes represented the truly lasting element – a substance which would outlast time. This commitment to his metier grants his songs their unmistakable physiognomy, but perhaps also explains the limits of their popularity amongst concert audiences.

Wolfgang Rathert  
Translation: Viola Scheffel

① **Auf dem See** (*Karl Simrock*)

Blauer Himmel, blaue Wogen,  
Rebenhügel um den See,  
Drüber blauer Berge Bogen  
Schimmernd weiß im reinen Schnee.

Wie der Kahn uns hebt und wieget,  
Leichter Nebel steigt und fällt,  
Süßer Himmelsfriede lieget  
Über der beglänzten Welt.

Stürmend Herz, tu auf die Augen,  
Sieh umher und werde mild:  
Glück und Friede magst du saugen  
Aus des Doppelhimmels Bild.

Spiegelnd sieh die Flut erwidern  
Turm und Hügel, Busch und Stadt,  
Also spiegle du in Liedern,  
Was die Erde Schönstes hat.

② **Nachtwandler** (*Max Kalbeck*)

Störe nicht den leisen Schlummer  
Dess, den lind ein Traum umfängen!  
Laß ihm seinen süßen Kummer!  
Ihm sein schmerzliches Verlangen!

Sorgen und Gefahren drohen,  
Aber keine wird ihm schrecken,  
Kommst du nicht, den Schlafesfrohen  
Durch ein hartes Wort zu wecken.

Still in seinen Traum versunken,  
Geht er über Abgrundtiefen,  
wie vom Licht des Vollmonds trunken,  
Weh' den Lippen, die ihn riefen!

③ **Wehe, so willst du mich wieder**  
(*August Graf von Platen*)

Wehe, so willst du mich wieder,  
Hemmende Fessel, umfängen!  
Auf, und hinaus in die Luft!  
Ströme der Seele Verlangen,  
Ström' es in brausende Lieder,  
Saugend ätherischen Duft!

Strebe dem Wind nur entgegen  
Daß er die Wangen dir kühle,  
Grüße den Himmel mit Lust!  
Werden sich bange Gefühle  
Im Unermeßlichen regen?  
Atme den Feind aus der Brust!

④ **Abenddämmerung** (*Des Knaben Wunderhorn*)

Sei willkommen, Zwielfichtstunde!  
Dich vor allen lieb' ich längst,  
Die du, lindernd jede Wunde,  
Unsre Seele mild umfängst.

Hin durch deine Dämmerhelle,  
In den Lüften, abendfeucht,  
Schweben Bilder, die der grelle  
Schein des lauten Tags gescheucht.

Träume und Erinnerungen  
Nahen aus der Kinderzeit,  
Flüstern mit den Geisterzungen  
Von vergangner Seligkeit.

Und zu Jugendlust-Genossen  
Kehren wir ins Vaterhaus;  
Arme, die uns einst umschlossen,  
Breiten neu sich nach uns aus.

Nach dem Trennungsschmerz, dem langen,  
Dürfen wir noch einmal nun  
Denen, die dahingegangen,  
Am geliebten Herzen ruhn;  
Und indes zum Augenlide  
Sanft der Schlummer niederrint,  
Sinkt auf uns ein sel'ger Friede  
Aus dem Land, wo jene sind.

⑤ **Meerfahrt** (*Heinrich Heine*)

Mein Liebchen, wir sassen beisammen,  
Traulich im leichten Kahn;  
Die Nacht war still, und wir schwammen  
Auf weiter Wasserbahn.

Die Geisterinsel, die schöne,  
Lag dämm'rig im Mondenglanz;  
Dort klangen liebe Töne,  
Dort wogte der Nebeltanz.

Dort klinge es lieb und lieber,  
Und wogt' es hin und her;  
Wir aber schwammen vorüber  
Trostlos auf weitem Meer.

⑥ **Wie rafft' ich mich auf**  
(*Graf August von Platen*)

Wie rafft' ich mich auf in der Nacht, in der Nacht,  
Und fühlte mich fürder gezogen,  
Die Gassen verließ ich vom Wächter bewacht,  
Durchwandelte sacht  
In der Nacht, in der Nacht,  
Das Tor mit dem gotischen Bogen.

Der Mühlbach rauschte durch felsigen Schacht,  
Ich lehnte mich über die Brücke,  
Tief unter mir nahm ich der Wogen in Acht,  
Die wallten so sacht,  
In der Nacht, in der Nacht,  
Doch wallte nicht eine zurücke.

Es drehte sich oben, unzählig entfacht  
Melodischer Wandel der Sterne,  
Mit ihnen der Mond in beruhigter Pracht,  
Sie funkelten sacht  
In der Nacht, in der Nacht,  
Durch täuschend entlegene Ferne.

Ich blickte hinauf in der Nacht, in der Nacht,  
Und blickte hinunter aufs neue:  
O wehe, wie hast du die Tage verbracht,  
Nun stille du sacht  
In der Nacht, in der Nacht,  
Im pochenden Herzen die Reue!

⑦ **Geheimnis** (*Karl Candidus*)

O Frühlingsabenddämmerung!  
O laues, lindes Weh'n,  
Ihr Blütenbäume, sprecht, was tut  
Ihr so zusammensteh'n?

Vertraut ihr das Geheimnis euch  
Von uns'rer Liebe süß?  
Was flüstert ihr ein ander zu  
Von uns'rer Liebe süß?

⑧ **Wir wandelten** (*Georg Friedrich Daumer*)

Wir wandelten, wir zwei zusammen,  
ich war so still und du so stille,  
ich gäbe viel, um zu erfahren,  
was du gedacht in jenem Fall.

Was ich gedacht, unausgesprochen  
verbleibe das! Nur Eines sag' ich:  
So schön war alles, was ich dachte,  
so himmlisch heiter war es all'.

In meinem Haupte die Gedanken,  
sie läuteten wie gold'ne Glöckchen:  
so wunderschön, so wunderlich  
ist in der Welt kein and'rer Hall.

⑨ **Botschaft**

(*Georg Friedrich Daumer, nach: Hafis*)

Wehe, Lüftchen, lind und lieblich  
Um die Wange der Geliebten,  
Spiele zart in ihrer Locke,  
Eile nicht hinwegzuzfliehn!

Tut sie dann vielleicht die Frage,  
Wie es um mich Armen stehe;  
Sprich: „Unendlich war sein Wehe,  
Höchst bedenklich seine Lage;

Aber jetzo kann er hoffen  
Wieder herrlich aufzuleben,  
Denn du, Holde,  
Denkst an ihn.“

⑩ **Lindes Rauschen in den Wipfeln**  
(*Joseph von Eichendorff*)

Lindes Rauschen in den Wipfeln,  
Vöglein, die ihr fernab fliegt,  
Bronnen von den fremden Gipfeln,  
Sagt, wo meine Heimat liegt?

Heut im Traum sah ich sie wieder,  
Und von allen Bergen ging  
Solches Grüßen zu mir nieder,  
Daß ich an zu weinen fing.

Ach! hier auf den fremden Gipfeln:  
Menschen, Quellen, Fels und Baum,  
Alles ist mir wie ein Traum!

Muntre Vögel in den Wipfeln,  
Ihr Gesellen dort im Tal,  
Grüßt mir von den fremden Gipfeln  
Meine Heimat tausendmal!

**11 Es träumte mir**

*(Georg Friedrich Daumer, aus dem Indischen)*

Es träumte mir,  
Ich sei dir teuer;  
Doch zu erwachen  
Bedurft' ich kaum.  
Denn schon im Traume  
Bereits empfand ich,  
Es sei ein Traum.

**12 Verzagen** *(Karl Lemcke)*

Ich sitz' am Strande der rauschenden See  
Und suche dort nach Ruh',  
Ich schaue dem Treiben der Wogen  
Mit dumpfer Ergebung zu.

Die Wogen rauschen zum Strande hin,  
Sie schäumen und vergehn,  
Die Wolken, die Winde darüber,  
Die kommen und verwehn.

Du ungestümes Herz sei still  
Und gib dich doch zur Ruh',  
Du sollst mit Winden und Wogen  
Dich trösten, – was weinst du?

**13 Herbstgefühl**

*(Adolf Friedrich Graf von Schack)*

Wie wenn im frost'gen Windhauch tödlich  
Des Sommers letzte Blüte krankt,  
Und hier und da nur, gelb und rötlich,  
Ein einzles Blatt im Windhauch schwankt:

So schauert über mein Leben  
Ein nächtig trüber, kalter Tag,  
Warum noch vor dem Tode beben,  
O Herz, mit deinem ew'gen Schlag!

Sieh rings entblättert das Gestäude!  
Was spielst du, wie der Wind am Strauch,  
Noch mit der letzten, welken Freude?  
Gib dich zur Ruh! Bald stirbt sie auch.

**14 Regenlied** *(Klaus Groth)*

Walle, Regen, walle nieder,  
Wecke mir die Träume wieder,  
Die ich in der Kindheit träumte,  
Wenn das Naß im Sande schäumte!

Wenn die matte Sommerschwüle  
Lässig stritt mit frischer Kühle,  
Und die blanken Blätter tauten,  
Und die Saaten dunkler blauten.

Welche Wonne, in dem Fließen  
Dann zu stehn mit nackten Füßen,  
An dem Grase hin zu streifen  
Und den Schaum mit Händen greifen.

Oder mit den heißen Wangen  
Kalte Tropfen aufzufangen,  
Und den neuerwachten Düften  
Seine Kinderbrust zu lüften!

Wie die Kelche, die da troffen,  
Stand die Seele atmend offen,  
Wie die Blumen, düftetrunken,  
In dem Himmelstau versunken.

Schauernd kühlte jeder Tropfen  
Tief bis an des Herzens Klopfen,  
Und der Schöpfung heilig Weben  
Drang bis ins verborgne Leben.

Walle, Regen, walle nieder,  
Wecke meine alten Lieder,  
Die wir in der Türe sangen,  
Wenn die Tropfen draußen klangen!

Möchte ihnen wieder lauschen,  
Ihrem süßen, feuchten Rauschen,  
Meine Seele sanft betauen  
Mit dem frommen Kindergrauen.

**15 Ständchen** *(Franz Kugler)*

Der Mond steht über dem Berge,  
So recht für verliebte Leut';  
Im Garten rieselt ein Brunnen,  
Sonst Stille weit und breit.

Neben der Mauer im Schatten,  
Da stehn der Studenten drei,  
Mit Flöt' und Geig' und Zither,  
Und singen und spielen dabei.

Die Klänge schleichen der Schönsten  
Sacht in den Traum hinein,  
sie schaut den blonden Geliebten  
und lispelt: „Vergiß nicht mein!“

**16 Wie bist du, meine Königin**

*(Georg Friedrich Daumer, nach: Hafis)*

Wie bist du, meine Königin,  
Durch sanfte Güte wonnevoll!  
Du lächle nur, Lenzdüfte wehn  
Durch mein Gemüte, wonnevoll!

Frisch aufgeblühter Rosen Glanz,  
Vergleich ich ihn dem deinigen?  
Ach, über alles, was da blüht,  
Ist deine Blüte wonnevoll!

Durch tote Wüsten wandle hin,  
Und grüne Schatten breiten sich,  
Ob fürchterliche Schwüle dort  
Ohn Ende brüte, wonnevoll!

Laß mich vergehn in deinem Arm!  
Es ist in ihm ja selbst der Tod,  
Ob auch die herbste Todesqual  
Die Brust durchwüte, wonnevoll!

**17 Frühlingslied** *(Emanuel Geibel)*

Mit geheimnisvollen Düften  
Grüßt vom Hang mich schon der Wald,  
Über mir in hohen Lüften  
Schwebt der erste Lerchenton.

In den süßen Laut versunken  
Wall' ich hin durchs Saatgefeld,  
Das noch halb vom Schlummer trunken  
Sanft dem Licht entgegenwillt.

Welch ein Sehnen! welch ein Träumen!  
Ach, du möchtest vorm Verglühen  
Mit den Blumen, mit den Bäumen,  
Altes Herz, noch einmal blühen.

**18 Unüberwindlich***(Johann Wolfgang von Goethe)*

Hab' ich tausendmal geschworen  
 Dieser Flasche nicht zu trauen,  
 Bin ich doch wie neugeboren,  
 Läßt mein Schenke fern sie schauen.

Alles ist an ihr zu loben,  
 Glaskristall und Purpurwein;  
 Wird der Propf herausgehoben,  
 Sie ist leer und ich nicht mein.

Hab' ich tausendmal geschworen,  
 Dieser Falschen nicht zu trauen,  
 Und doch bin ich neugeboren,  
 Läßt sie sich ins Auge schauen.

Mag sie doch mit mir verfahren,  
 Wie's dem stärksten Mann geschah.  
 Deine Scher' in meinen Haaren,  
 Allerliebste Delila!

**19 Sonntag** *(Ludwig Uhland)*

So hab' ich doch die ganze Woche  
 Mein Liebchen nicht geseh'n,  
 Ich sah es an einem Sonntag  
 Wohl vor der Türe steh'n:  
 Das tausendschöne Jungfräulein,  
 Das tausendschöne Herzelein,  
 Wollte Gott, wollte Gott, ich wär' heute bei ihr!

So will mir doch die ganze Woche  
 Das Lachen nicht vergeh'n,  
 Ich sah es an einem Sonntag  
 Wohl in die Kirche geh'n:  
 Das tausendschöne Jungfräulein,  
 Das tausendschöne Herzelein,  
 Wollte Gott, wollte Gott, ich wär' heute bei ihr!

**20 Serenade***(Johann Wolfgang von Goethe)*

Liebliches Kind,  
 Kannst du mir sagen,  
 Warum einsam und stumm  
 Zärtliche Seelen  
 Immer sich quälen,  
 Selbst sich betrügen  
 Und ihr Vergnügen  
 Immer nur ahnden,  
 Da wo sie nicht sind?  
 Kannst du mir's sagen,  
 Liebliches Kind?

**21 Der Gang zum Liebchen***(Joseph Wenzig, aus dem Böhmischen)*

Es glänzt der Mond nieder,  
 Ich sollte doch wieder  
 Zu meinem Liebchen,  
 Wie mag es ihr geh'n?

Ach weh', sie verzaget  
 Und klaget, und klaget,  
 Daß sie mich nimmer  
 Im Leben wird seh'n!

Es ging der Mond unter,  
 Ich eilte doch munter,  
 Und eilte daß keiner  
 Mein Liebchen entführt.

Ihr Täubchen, o girret,  
 Ihr Lüftchen, o schwirret,  
 Daß keiner mein Liebchen,  
 Mein Liebchen entführt!

**22 So willst du des Armen** *(Ludwig Tieck)*

So willst du des Armen  
 Dich gnädig erbarmen?  
 So ist es kein Traum?  
 Wie rieseln die Quellen,  
 Wie tönen die Wellen,  
 Wie rauschet der Baum!

Tief lag ich in bangen  
 Gemäuern gefangen,  
 Nun grüßt mich das Licht!  
 Wie spielen die Strahlen!  
 Sie blenden und malen  
 Mein schüchtern Gesicht.

Und soll ich es glauben?  
 Wird keiner mir rauben  
 Den köstlichen Wahn?  
 Doch Träume entschweben,  
 Nur lieben heißt leben;  
 Willkommene Bahn!

Wie frei und wie heiter!  
 Nicht eile nun weiter,  
 Den Pilgerstab fort!  
 Du hast überwunden,  
 Du hast ihn gefunden,  
 Den seligsten Ort!

**23 Feldeinsamkeit***(Hermann Allmers)*

Ich ruhe still im hohen grünen Gras  
 Und sende lange meinen Blick nach oben,  
 Von Grillen rings umschwirrt ohn Unterlaß,  
 Von Himmelsbläue wundersam umwoben.

Und die schönen weißen Wolken ziehn dahin  
 Durchs tiefe Blau, wie schöne stille Träume;  
 Mir ist, als ob ich längst gestorben bin  
 Und ziehe selig mit durch ew'ge Räume.

## Johannes Brahms: Lieder

①	<b>Auf dem See</b> op. 59 Nr. 2	3:04
②	<b>Nachtwandler</b> op. 86 Nr. 3	4:51
③	<b>Wehe, so willst du mich wieder</b> op. 32 Nr. 5	1:54
④	<b>Abenddämmerung</b> op. 49 Nr. 5	4:39
⑤	<b>Meerfahrt</b> op. 96 Nr. 4	3:08
⑥	<b>Wie rafft' ich mich auf</b> op. 32 Nr. 1	3:50
⑦	<b>Geheimnis</b> op. 71 Nr. 3	1:58
⑧	<b>Wir wandelten</b> op. 96 Nr. 2	3:16
⑨	<b>Botschaft</b> op. 47 Nr. 1	1:41
⑩	<b>Lindes Rauschen in den Wipfeln</b> op. 3 Nr. 6	2:02
⑪	<b>Es träumte mir</b> op. 57 Nr. 3	4:06
⑫	<b>Verzagen</b> op. 72 Nr. 4	2:51
⑬	<b>Herbstgefühl</b> op. 48 Nr. 7	3:40
⑭	<b>Regenlied</b> op. 59 Nr. 3	4:35
⑮	<b>Ständchen</b> op. 106 Nr. 1	1:46
⑯	<b>Wie bist du, meine Königin</b> op. 32 Nr. 9	4:31
⑰	<b>Frühlingslied</b> op. 85 Nr. 5	1:13
⑱	<b>Unüberwindlich</b> op. 72 Nr. 5	2:06
⑲	<b>Sonntag</b> op. 47 Nr. 3	1:39
⑳	<b>Serenade</b> op. 70 Nr. 3	1:46
㉑	<b>Der Gang zum Liebchen</b> op. 48 Nr. 1	1:31
㉒	<b>So willst du des Armen</b> op. 33 Nr. 5	1:37
㉓	<b>Feldeinsamkeit</b> op. 86 Nr. 2	4:40

Gesamtspielzeit:

66:26

audite  
95.635

**DIETRICH FISCHER-DIESKAU, Bariton**  
**TAMÁS VÁSÁRY, Klavier**