



audite

DIETRICH FISCHER-DIESKAU

ULRICH BREMSTELLER

ARIBERT REIMANN

REGER • SUTERMEISTER • HINDEMITH

rbb®
RUNDUNK BERLIN-BRANDENBURG

recording date: December 14, 1972 (stereo) – Max Reger
June 7 + 8, 1989 (stereo) – Heinrich Sutermeister
October 18, 1979 (stereo) – Paul Hindemith



eine Aufnahme von Rundfunk Berlin-Brandenburg
(lizenziiert durch RBB-Media)

recording: © 1972, 1979 + 1989 Rundfunk Berlin-Brandenburg
digital remastering: Kaspar Wollheim
editor RBB: Dr. Christian Detig
author: Prof. Dr. Wolfgang Rathert
editor audite: Prof. Dr. Wolfgang Rathert / Rüdiger Albrecht
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

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.

cover photo:
art direction and design:

© akg-images / Horst Maack
»audite« Musikproduktion

audite

e-mail: info@audite.de • <http://www.audite.de>

© 2010 Ludger Böckenhoff



Max Reger Heinrich Sutermeister Paul Hindemith*

DIETRICH FISCHER-DIESKAU, Bariton

ULRICH BREMSTELLER, Orgel
ARIBERT REIMANN, 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 Psalmversion 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

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 fortsetzt. 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 als 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 – entfalteten? 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 Berührungängste 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 unbekannten oder vernachlässigten Repertoire und der Wunsch, eine bestimmte musikalische und geistige (und in diesem Fall geistliche) Sphäre zum Erklängen 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 geglückten 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.

Noch weniger bekannt als seine Klavierlieder dürften den meisten Hörern **Max Regers** geistliche Lieder und Gesänge für Solostimme und Orgel (bzw. wahlweise Harmonium oder Klavier) sein. Dieses vornehmlich aus dem protestantischen Kirchenlied erwachsene Genre hatte seine Blüte im Barock: So gehören auch Bachs Vertonungen des Schemellischen Gesangbuchs für eine Stimme und Basso continuo zu einer langen Reihe von Gebrauchskompositionen für die häusliche Andacht. Die verhaltene Renaissance der Gattung im 19. Jahrhundert, die interessanterweise mit Beethovens *Geistlichen Gesängen* nach Gellert op. 48 (vgl. Audite 95.636) einsetzt und über Psalmvertonungen Mendelssohns und Dvořáks *Biblischen Liedern* zu Reger führt, spiegelt zunächst eine unaufhaltsame

„Verbürgerlichung“ wider: Das Klavier (und schließlich sogar das Orchester) übernahm die Rolle von Laute, Cembalo oder Orgel, der Konzertsaal diejenige von häuslichem Zimmer oder Kirchenschiff. Es ist charakteristisch für Regers Hinwendung zur älteren Musik, dass er eine Rückkehr zur ursprünglichen Funktion des geistlichen Gesangs als einer dienenden (und nicht ästhetisch autonomen) Symbolisierung religiöser Erbauung anstrebte. Bezeichnenderweise jedoch sind die von ihm verwendeten musikalischen Mittel modern – nämlich die vollentwickelte chromatische Harmonik Wagners, die das Gerüst von Choralsatz oder Arie ornamental überwuchert. Die Spannung von gewagter Stimmführung und Harmonik auf der einen Seite und Streben nach unprätentiöser Schlichtheit und Ernsthaftigkeit des Ausdrucks auf der anderen verleiht diesen Gesängen, die sich älterer und neuerer (und hier nicht immer sehr geschmackssicherer) geistlicher Gedichte sowie der Psalmen bedienen, einen eigentümlich schillernden Reiz.

Die aus den Psalmen 70 und 86 zusammengestellte Vertonung des Schweizer Komponisten **Heinrich Sutermeister** ist ein dezidiertes Stück „neue“ Musik aus der unmittelbaren Nachkriegszeit. Entstanden 1947, deuten die expressive Spannung und die rezitativische Anlage des Stücks die Befreiung von dem nach 1933 sich herausbildenden künstlerischen Vakuum an, aber auch die Selbstverpflichtung der Komponisten, auf die Katastrophe des Kriegs zu reagieren. Es sei nicht verschwiegen, dass Sutermeisters Haltung und Reaktion mindestens ambivalent und von Opportunismus nicht frei war: Mit seiner 1940 an der Dresdner Semperoper uraufgeführten Oper *Romeo und Julia* hatte er einen der größten Musiktheatererfolge des Dritten Reichs erzielt. Insofern ist die durch die Zusammenziehung der beiden Psalmen intensivierte Bitte um „Errettung aus der tiefsten Hölle“ und Gnade durchaus psychoanalytisch deubar: nämlich als der unbewusste Versuch, ein Empfinden von Scham oder Schuld

künstlerisch abzutragen oder zu kompensieren.

Für **Paul Hindemith**, der 1940 von der Schweiz aus in das amerikanische Exil ging, war das Lied während seiner „inneren Emigration“ nach 1933 eine Möglichkeit, dem NS-Regime einen verschlüsselten Widerstand entgegenzusetzen. Nach expressionistischen Anfängen, zu denen die nach dem Ende des I. Weltkriegs komponierten, kraftvoll-pathetischen Whitman-Vertonungen gehören, war Hindemith in den Zwanziger Jahren durch die von kunstvoller Kontrapunktik geprägte Vertonung von Rilkes *Marienleben* zu einem führenden Vertreter der Neuen Sachlichkeit geworden. In den Dreißiger Jahren wandte er sich unter dem Druck der politischen Situation (er wurde aus seinem Amt als Kompositionsprofessor an der Berliner Hochschule für Musik gedrängt) und partieller Resignation erneut dem Lied zu, das ihm jetzt als eine Art persönliches Tagebuch diente. Die Dichtungen höchst-

ten geistigen Anspruchs von Novalis, Hölderlin, Brentano und Nietzsche, die er in den Jahren 1933, 1935 und 1939 vertonte, wurden aber nur zum Teil zu seinen Lebzeiten veröffentlicht. Durch ihre mit wenigen Gesten größte Wirkung erzielende Intensität sind diese Lieder nicht nur bedeutende künstlerische Zeugnisse, sondern auch beredte Dokumente der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts in dunkler Zeit.

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 master-class 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 Billing 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 Fricşay 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 “accompanist” 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 nineteenth 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.

Probably even less well-known than his songs for voice and piano are **Max Reger**’s sacred songs for solo voice and organ (or harmonium or piano). This genre, which mainly originated from the protestant hymn, had its heyday during the baroque period: Bach’s settings of the Schemelli Songbook for one voice and basso continuo, for instance, are part of a long series of compositions for use, and prayers, in the home. The cautious renaissance of the genre in the nineteenth century – which, intriguingly, began with Beethoven’s *Geistliche Gesänge* [Sacred Songs] after Gellert, Op 48 (see audite 95.636), and led to Mendelssohn’s psalm settings, Dvořák’s *Biblical Songs* and to Reger’s song settings – initially reflects an inexorable “gentrification”: the piano (and finally even the orchestra) took on the role of the lute, harpsichord or organ; the concert hall that of a room in a home, or of a nave. It is typical of Reger’s interest in older music that he aimed to return to the original purpose of sacred song as a means of symbolic

religious uplifting (rather than being aesthetically autonomous). However, it is telling that he uses modern musical devices, namely Wagner’s fully developed chromatic harmonies which ornamentally overgrow the structure of a chorale or an aria. The tension of bold part writing and harmony on the one hand, and striving for unpretentious simplicity and sincerity of expression on the other, give these songs – which use older and newer (and not always completely refined) sacred poems and psalms – a strangely iridescent charm.

The setting based on Psalms 70 and 86 by the Swiss composer **Heinrich Sutermeister** is a piece of decidedly “new” music of the immediate post-war era. Written in 1947, the expressive tension and the recitative-dominated structure of the piece hints at the liberation from the artistic vacuum which had developed from 1933. It also alludes to the self-imposed obligation of composers to react to the catastrophe of the war. It should not

be concealed that Sutermeister's attitude and reaction towards National Socialism was not free of opportunism and was ambivalent, to say the least: with his opera *Romeo und Julia*, premièred in 1940 at the Semperoper in Dresden, he celebrated one of the greatest operatic successes of the Third Reich. Thus the plea in this setting, "Errettung aus der tiefsten Hölle" [Deliverance from deepest Hell], which is intensified by the combination of the two psalms, lends itself to a psychoanalytical interpretation: it could be a subconscious attempt to compensate artistically for, or even dissipate, a feeling of shame or guilt.

For **Paul Hindemith**, who left Switzerland in 1940 and went into American exile, the lied, during his "inner emigration" after 1933, presented an opportunity to oppose the National Socialist regime by way of a coded resistance. After expressionist beginnings – when he composed, for instance, the powerful and solemn Whitman settings after the end of the First World War – Hindemith

became a leading representative of the *Neue Sachlichkeit* [New Objectivity] during the 1920s with his setting of Rilke's *Marienleben* [The Life of Mary] which is characterised by skilful contrapuntal writing. Due to the pressures of the political situation during the 1930s (he was pushed out of his post as Professor of Composition at the Berlin Hochschule für Musik) and due to partial resignation, he turned once more towards the lied which he now used as a personal diary. The highly intellectual poems by Novalis, Hölderlin, Brentano and Nietzsche which he set in 1933, 1935 and 1939 were only partially published during his lifetime. These songs feature only few gestures and as a result are highly intense: important artistic documents, they are also eloquent testimony of a dark chapter in the music history of the twentieth century.

Wolfgang Rathert
Translation: Viola Scheffel

MAX Reger

*Zwei geistliche Lieder
für eine mittlere Singstimme
mit Begleitung der Orgel o.op. Nr. 1* [1900]

① Wenn in bängen, trüben Stunden (Novalis)

Wenn in bängen trüben Stunden
Unser Herz beinah verzagt,
Wenn von Krankheit überwunden
Angst in unserm Innern nagt;
Wir der Treugeliebten denken,
Wie sie Gram und Kummer drückt,
Wolken unsern Blick beschränken,
Die kein Hoffnungsstrahl durchblickt:

O! dann neigt sich Gott herüber,
Seine Liebe kommt uns nah,
Sehnen wir uns dann hinüber,
Steht sein Engel vor uns da,
Bringt den Kelch des frischen Lebens,
Lispelt Muth und Trost uns zu;
Und wir beten nicht vergebens
Auch für die [der] Geliebten Ruh.

*Zwei geistliche Lieder
für mittlere Stimme op. 19 Nr. 1* [1898]

② Passionslied (Julius Sturm)

In Todesängsten hängst Du da,
O Gottessohn auf Golgatha,
Wer kann Dein Leiden fassen?
Laut seufzest Du: Mein Gott, mein Gott!
Wie hast Du mich verlassen?

Du, dessen Wort den Müden Kraft,
Erquickung Dürstenden schafft,
Ach Du, Du willst verschmachten!
Mich dürstet! riefst Du; Niemand, niemand
will auf Deine Klagen achten.

Doch Gott hat Dich im Tod erquickt,
Dich ewig aller Qual entrückt
Und Dein Gebet erhört.
Durch Dich wird in des Todes Angst
Erquickung uns gewährt.

Zwei geistliche Lieder für eine mittlere Singstimme mit Begleitung der Orgel (Harmonium oder Klavier) op. 105 [1907]

③ Nr. 1 Ich sehe dich in tausend Bildern (Novalis)

Ich sehe dich in tausend Bildern,
Maria, lieblich ausgedrückt,
Doch keins von allen kann dich schildern,
Wie meine Seele dich erblickt.

Ich weiß nur, daß der Welt Getümmel
Seitdem mir wie ein Traum verweht,
Und ein unnennbar süßer Himmel
Mir ewig im Gemüte steht.

④ Nr. 2 Meine Seele ist still zu Gott (Psalm 62)

1. Meine Seele ist stille zu Gott, der mir hilft.
2. Denn er ist mein Hort, meine Hilfe, mein Schutz, dass mich kein Fall stürzen wird, wie groß er ist.
8. Hoffet auf ihn allezeit, [lieben Leute,]
schüttet euer Herz vor ihm aus!
Gott ist unsere Zuversicht.

Zwölf geistliche Lieder für Harmonium oder Orgel op. 137 [1914]

⑤ Nr. 1 Bitte um einen seligen Tod (Nikolaus Herman)

Wenn mein Stündlein fürhänden ist,
und soll hinfahr'n mein' Straßen,
so g'leit du mich, Herr Jesu Christ,
mit Hilf mich nicht verlasse;
mein' Seel' an meinem letzten End'
befehl ich dir in deine Händ',
du wollst sie mir bewahren.

Mein' Sünd' mich werden kränken sehr,
mein G'wissen wird mich nagen,
denn ihr'r sind viel' wie Sand am Meer,
doch will ich nicht verzagen;
gedenken will ich an dein' Tod,
Herr Jesu, und dein' Wunden rot,
die werden mich erhalten.

⑥ Nr. 2 Dein Wille, Herr, geschehe (Joseph v. Eichendorff)

Dein Wille, Herr, geschehe!
Verdunkelt schweigt das Land,
Im Zug der Wetter sehe
ich schauernd deine Hand.
O mit uns Sündern gehe
erbarmend ins Gericht!
Ich beug' im tiefsten Wehe
zum Staub mein Angesicht.
Dein Wille, Herr, geschehe!

⑦ Nr. 7 Grablied (Ernst Moritz Arndt)

Geht nun hin und grabt mein Grab,
denn ich bin des Wanderns müde!
Von der Erde scheid ich ab,
denn mir ruft des Himmels Friede,
denn mir ruft die süße Ruh
von den Engeln droben zu.

Darum letzte gute Nacht!
Sonn und Mond und liebe Sterne,
fahret wohl mit eurer Pracht!
Denn ich reis in weite Ferne,
reise hin zum jenem Glanz,
worin ihr verschwindet ganz.

⑧ Nr. 12 O Jesu Christ, wir warten dein (Erasmus Albert)

O Jesu Christ, wir warten dein,
dein heiliges Wort leucht uns so fein.
Am End der Welt bleib nicht lang aus
und führ uns in deins Vaters Haus.

Du bist die liebe Sonne klar,
wer an dich glaubt, der ist fürwahr
ein Kind der ewigen Seligkeit,
die deinen Christen ist bereit.

Wir danken dir, wir loben dich
hie zeitlich und dort ewiglich
für deine große Barmherzigkeit
von nun an bis in Ewigkeit.

HEINRICH SUTERMEISTER

Der 70. und 86. Psalm für tiefe Stimme und Orgel [1947]

⑨ Aus Ps. 70 „Eile mich Gott zu erretten“

Eile, eile, eile Gott, mich zu erretten!
Es müssen sich schämen und zuschanden werden, die nach meiner Seele streben; sie müssen zurückkehren, die da über mich reihen.

Aus Ps. 86 „Herr sei mir gnädig“

Herr, neige deine Ohren und erhöre mich;
denn ich bin elend und arm.
Herr, bewahre meine Seele; denn sie ist heilig.
Hilf, mein Gott, deinem Knechte, der sich verlässt auf dich!
Herr, sei mir gnädig; [denn ich rufe täglich zu dir].
Denn du, Herr, bist gut und gnädig, von großer Güte allen, die dich anrufen.
Vernimm, oh Herr, mein Gebet und merke auf die Stimme meines Flehens.
Herr, vernimm mein Gebet und höre auf die Stimme meines Flehens.
In der Not rufe ich dich an; du wollest Dich erbarmen.
Herr, es ist dir keiner gleich unter der Sonne und ist niemand, der kann wie du.

Weise mir, Herr, deinen Weg, dass ich wandele in deiner Wahrheit; erhalte mein Herz bei dem Einigen, dass ich deinen Namen fürchte!
Ich danke dir, mein Gott, und ehre deinen Namen ewiglich.
Denn deine Güte ist groß über mich, und hast meine Seele errettet aus der tiefen Hölle.
Gott, es setzen sich die Stolzen wider mich, und der Haufe der Tyrannen stehet mir nach meiner Seele, Gott, mein Gott.
Herr, wende dich zu mir, sei mir gnädig; stärke deinen Knecht mit deiner Macht und hilf dem Sohn deiner Magd! Herr, tröste mich.
Herr, gib mir ein Zeichen, daß du mir beistehst, Herr.

PAUL HINDEMITH

Vier Lieder nach Texten von Novalis [1933]

⑩ Nr. 3 Gesang

In ewigen Verwandlungen begrüßt
Uns des Gesangs geheime Macht hienieden,
Dort segnet sie das Land als ew'ger Frieden
Indeß sie hier als Jugend uns umfließt.

Sie ist's, die Licht in unsre Augen gießt,
Die uns den Sinn für jede Kunst beschieden
Und die das Herz der Frohen und der Müden
In trunkner Andacht wunderbar genießt.

An ihrem Busen trank ich Leben;
Ich ward durch sie zu allem, was ich bin,
Und durfte froh mein Angesicht erheben.

Noch schlummerte mein allerhöchster Sinn;
Da sah ich sie als Engel zu mir schweben,
Und flog, erwacht, in ihrem Arm dahin.

Lieder nach Texten von Friedrich Nietzsche [1939]

⑪ Nr. 2 Die Sonne sinkt

Tag meines Lebens!
die Sonne sinkt.
Schon steht die glatte
Flut vergüldet.
Warm athmet der Fels:
schlief wohl zu Mittag
Das Glück auf ihm seinen Mittagsschlaf?
In grünen Lichtern
spielt glücklich noch der braune Abgrund
herauf.

Tag meines Lebens!
Gen Abend gehts!
Schon glüht dein Auge
halbgebrochen,
schon quillt deines Taus
Tränengeträufel,
schon läuft still über weisse Meere
deiner Liebe Purpur,
deine letzte zögernde Seligkeit...

Vier Lieder nach Texten von Rückert [1933]

12 Nr. 3 Das Ganze, nicht das Einzelne

Dein Freuden, deine Leiden
Zähle nicht von Tag zu Tage.
Woran willst du's unterscheiden,
Was die Lust ist, was die Plage?

Wenn als gut dir gilt das Leben,
Ist ein einzlner Kummer klein;
Ist es dir als Last gegeben,
Was will einer Freude Schein?

Vier Lieder nach Texten von Novalis [1933]

13 Nr. 1 Hymne

Muß immer der Morgen wiederkommen?
Endet nie des Irdischen Gewalt?
Unselige Geschäftigkeit verzehrt
den himmlischen Anflug der Nacht.
Wird nie der Liebe geheimes Opfer ewig
brennen?
Zugemessen ward dem Lichte
Seine Zeit und dem Wachen –
Aber zeitlos
Ist der Nacht Herrschaft,
Ewig ist die Dauer des Schlafs.

Lieder nach Texten von Brentano [1936]

14 Nr. 1 Singet leise

Singet leise, leise, leise,
Singt ein flüsternd Wiegenlied;
Von dem Monde lernt die Weise,
Der so still am Himmel zieht.

Singt ein Lied so süß gelinde,
Wie die Quelle auf den Kieseln [Wiesen],
Wie die Bienen um die Linde
murmeln, murmeln, flüstern, rieseln.

**Vier Lieder nach Texten von Novalis
op. 105 [1933]**

15 Nr. 4 Ich will nicht klagen mehr

Ich will nicht klagen mehr,
ich will mich nicht froh erheben,
Und wohl zufrieden sein
mit meinem Lebenslauf –
Ein einz'ger Augenblick,
wo Gott sich mir gegeben,
Wiegt jahrelange Leiden auf.

16 Nr. 2 Das Lied der Toten (Novalis) [1933]

Lobt doch unsre stillen Feste,
Unsre Gärten, unsre Zimmer,
Das bequeme Hausgeräte,
Unser Hab' und Gut.
Täglich kommen neue Gäste,
Diese früh, die andern späte,
Auf den weiten Herden immer
Lodert neue Lebensglut.

[...]
Kinder der Vergangenheiten,
Helden aus den grauen Zeiten,
Der Gestirne Riesengeister,
Wunderlich gesellt,
Holde Frauen, ernste Meister,
Kinder und verlebte Greise
Sitzen hier in Einem Kreise,
Wohnen in der alten Welt.

Keiner wird sich je beschweren,
Keiner wünschen fortzugehen,
Wer an unsern vollen Tischen
Einmal fröhlich saß.
Klagen sind nicht mehr zu hören,
Keine Wunden mehr zu sehen,
Keine Tränen abzuwischen;
Ewig läuft das Stundenglas.
[...]
Süßer Reiz der Mitternächte,
Stiller Kreis geheimer Mächte,
Wollust rätselhafter Spiele,
Wir nur kennen euch.

Wir nur sind am hohen Ziele,
Bald in Strom uns zu ergießen
Dann in Tropfen zu zerfließen
Und zu nippen auch zugleich.

Uns ward erst die Liebe, Leben;
Innig wie die Elemente
Mischen wir des Daseins Fluten,
Brausend Herz mit Herz.
Lüstern scheiden sich die Fluten,
Denn der Kampf der Elemente
Ist der Liebe höchstes Leben
Und des Herzens eignes Herz.

[...]
Immer wächst und blüht Verlangen
Am Geliebten festzuhalten
Ihn im Innern zu empfangen,
Eins mit ihm zu sein,
Seinem Durste nicht zu wehren
Sich in Wechsel zu verzehren,
Von einander sich zu nähren
Von einander nur allein.
[...]
Zauber der Erinnerungen,
Heil'ger Wehmut süße Schauer
Haben innig uns durchklungen,
Kühlen unsre Glut.
Wunden gibt's, die ewig schmerzen,
Eine göttlich tiefe Trauer
Wohnt in unser aller Herzen,
Löst uns auf in Eine Flut.

Und in dieser Flut ergießen
Wir uns auf geheime Weise
In den Ozean des Lebens
Tief in Gott hinein;
Und aus seinem Herzen fließen
Wir zurück zu unserm Kreise,
Und der Geist des höchsten Strebens
Taucht in unsre Wirbel ein.

[...]
Könnten doch die Menschen wissen,
Unsre künftigen Genossen,
Daß bei allen ihren Freuden
Wir geschäftig sind:
Jauchzend würden sie verschwinden,
Gern das bleiche Dasein missen —
O! die Zeit ist bald verflossen,
Kommt, Geliebte, doch geschwind!

Helft uns nur den Erdgeist binden,
Lernt den Sinn des Todes fassen
Und das Wort des Lebens finden;
Einmal kehrt euch um.
Deine Macht muß bald verschwinden,
Dein erborgtes Licht verblassen,
Werden dich in kurzem binden,
Erdgeist, deine Zeit ist um.

**Drei Hymnen von Walt Whitman, op. 14
für Bariton und Klavier [1919]**

Deutsche Übersetzung: Johannes Schlaf

**⑰ Nr. 1: Der ich, in Zwischenräumen,
in Äonen und Äonen wiederkehre**

Der ich, in Zwischenräumen, in Äonen und
Äonen wiederkehre,
Ein unzerstörbarer, unsterblicher Wandrer,
Lustvoll, geschlechtlich, mit ursprünglichen,
zeugenden Lenden, in süßer Fülle;
Der ich, Sänger adamitischer Gesänge,
Durch den neuen Garten des Westens, durch
die großen Städte rufe;
Und trunken das verkünde, was im Werden
ist, dies darbierte und mich selbst.
Und mich selbst bade und meine Lieder im
Zeugenden,
Meine Lieder, die Sprößlinge meiner Lenden.

**⑱ Nr. 2: O, nun heb du an, dort in
deinem Moor**

O, nun heb du an, dort in deinem Moor,
Lieber scheuer Sänger! Ich höre dein Lied, ich
vernehme deinen Ruf!
Ich höre; ich bin da; ich verstehe dich.
Einen Augenblick nur säumte ich. Weil der
glänzende Stern mich zurückhielt;
Der Stern, mein scheidender Gefährte
machte mich säumen.

⑲ Nr. 3: Schlagt! Schlagt! Trommeln!

Schlagt! Schlagt! Trommeln!
Blast, blast, Hörner!
Durch Fenster brecht und Türen
mit unbarmherziger Gewalt;

Und in der stillen Kirche
löst die Andacht auf.
Stört den Studenten im Hörsaal.
Stört das Glück des harmlosen Bräutigams
bei seiner Braut.

Den friedlichen Farmer bei Pflug und Ernte
laßt nicht in Ruh.
So grimmig schlägt und rasselt, Trommeln!
So schrill, ihr Hörner, blast!

Schlagt! Schlagt! Trommeln!
Blast, Hörner, blast!
Durch Handel und Wandel der Städte,
durch Rädergedröhn der Straßen;

Sind in den Häusern nächtens
die Betten bereitet?
Die Schläfer dürfen
in diese Betten nicht schlafen.

Die Händler dürfen Handel nicht treiben
bei Tage; nicht Makler und nicht Spekulanten!
Wollen sie ihre Geschäfte betreiben?
Die Redner, wollen sie reden?

Schicken die Sänger sich an zu singen?
Dann wirbelt schneller, lauter, Trommeln!
Und wilder, Hörner, blast!
Schlagt! Schlagt! Trommeln!
Blast, Hörner, blast!

Was da Verhandlung, und was da Beschwerde!
Achtet nicht der Zagen,
auf Klagen nicht und Tränen!
Nicht der Bitten des Vaters für den Sohn!
Überdröhnt des Kindes Stimme
und der Mutter Flehn!
Bahn macht für die Bahren,
die Toten schütten sollen
für den Leichenwagen!
So rauh euer Dröhnen,
schreckliche Trommeln!
ihr Hörner, so hart euer Blasen!

Max Reger

- | | | |
|---|----------------------------------|------|
| ① | Wenn in langen trüben Stunden | 3:25 |
| ② | Passionslied | 5:39 |
| ③ | Ich sehe Dich in tausend Bildern | 2:50 |
| ④ | Meine Seele ist still zu Gott | 3:01 |
| ⑤ | Bitte um einen seeligen Tod | 2:53 |
| ⑥ | Dein Wille Herr geschehe | 2:13 |
| ⑦ | Geht nun hin und grabt mein Grab | 3:37 |
| ⑧ | O Jesu Christ, wir warten dein | 1:52 |

Heinrich Sutermeister

- | | | |
|---|-----------------------|------|
| ⑨ | Der 70. und 86. Psalm | 8:33 |
|---|-----------------------|------|

Paul Hindemith

- | | | |
|---|------------------------------|------|
| ⑩ | In ewigen Verwandlungen | 3:01 |
| ⑪ | Die Sonne sinkt | 2:44 |
| ⑫ | Das Ganze nicht das Einzelne | 1:19 |
| ⑬ | Muss immer der Morgen | 1:43 |
| ⑭ | Singet leise | 1:29 |
| ⑮ | Ich will nicht klagen | 1:24 |
| ⑯ | Das Lied des Toten | 8:49 |
| ⑰ | Drei Hymnen (Hymne A) | 2:03 |
| ⑱ | Drei Hymnen (Hymne B) | 3:29 |
| ⑲ | Drei Hymnen (Hymne C) | 3:39 |

Gesamtspielzeit:	63:45
------------------	-------

audite
95.637

DIETRICH FISCHER-DIESKAU, Bariton
ULRICH BREMSTELLER, Orgel
ARIBERT REIMANN, Klavier